

FUNDAARTE 2000

Cultura y Encuentro



Directora: Celina Hurtado

Año 20, N° 39

1° Semestre 2015

FUNDARTE 2000

Cultura y Encuentro

Directora: Celina Hurtado

Año 20, N° 39

1° Semestre 2015

ÍNDICE

Dossier Carnaval - Poesía <i>María Emilia Pérez – Humberto Ferreccio</i>	3
El Carnaval de Rijeka <i>Jozo Vukovic</i>	5
Mensaje del Día de la Danza 2015 <i>Consejo Internacional de la Danza</i>	6
Gestoramas para la Semana Santa <i>Celina Hurtado</i>	8
La imagen religiosa <i>Zulema Escobar Bonoli</i>	23

Cultura y Encuentro
Revista de FUNDARTE 2000
Directora: Celina Hurtado
Asesor: Ivo Kravic

Copy by EDICIONES FUNDARTE 2000, Marcelo T. de Alvear 1640, 1° E- Buenos Aires
Argentina-
E. mail: fundacionfepai@yahoo.com.ar
<http://fundarte2000.fepai.org.ar>
Queda hecho el depósito de ley 11.723

ISSN 0320-059X

DOSSIER CARNAVAL 2015

Poesía

Evocación del Carnaval

María Emilia Pérez

En la sangre se han metido
los duendes del Carnaval:
la murga, bombo y candombe,
retumba por la ciudad.
Las tristezas se enmascaran
por detrás del antifaz.
Hay un “oso carolino”
que baila sin descansar.
El perfume de los pomos
se derrama más y más.
Papel picado que vuela
y serpentinas que van
enlazando las miradas.
¡Ha llegado el Carnaval!
Están Pierrot y Colombina,
el Zorro y el Dominó.
Una pausa en la rutina:
descanso del corazón.
Nos cobija con sus alas
el ángel de la ilusión.
Como una gran pandereta
Vive y canta la ciudad
Su canto de regocijo
¡Ha llegado el Carnaval!

* * *

Máscara veneciana

Humberto Ferreccio

La máscara imponente, avanza,
su rostro transparente con ojos,
boca perfecta, se destacan.

El misterio la envuelve...
Al volver del corso
La máscara se desprende
y esa persona con el rostro
asombrado,
y su cara imperfecta,
quizá trágica
ésta, es ahora...
la auténtica máscara.

* * *

Carnaval de Rijeka

Jozo Vukovic

Podemos afirmar que el carnaval de la ciudad croata de Rijeka comienza a fines de la Edad Media, siendo mundialmente reconocido como tercero en importancia, luego del de Río de Janeiro y Venecia, en las últimas décadas. La ciudad de Rijeka tuvo población latina hasta bien entrada la edad media, recordemos que los croatas llegan a la actual Croacia y Bosnia-Herzegovina en el año 625 dc. Recién tenemos población croata en Rijeka a partir del siglo XI. Para sintetizar, recordemos que Rijeka era un puerto bajo administración húngara durante buena parte del siglo XIX y hasta el final de la Primera Guerra Mundial, mientras que el resto de Croacia formaba parte del Imperio Austro-húngaro.

Tuvo un gran desarrollo industrial y marítimo. Competía con la ciudad de Trieste, que era el principal puerto de imperio. Además a pocos kilómetros de Rijeka se funda la ciudad balneario de Opatija, lugar de descanso de la clase noble y pudiente del imperio, Aún hoy en día, se puede ver su opulencia en la arquitectura. Por lo tanto el Carnaval era un importante acontecimiento en la ciudad, donde concurren toda la nobleza, aristocracia y clases populares.

Luego de la Primera Guerra Mundial, Rijeka queda bajo la administración del Reino de Italia, tuvo una importante actuación en la toma de la ciudad el poeta y político italiano Gabriel D'Annunzio, tuvo un proceso de italianización, luego de terminada la II Guerra Mundial vuelve a quedar bajo la administración de la extinta R.S.F. de Yugoslavia, hasta su desmembramiento en 1991, quedando definitivamente en el lugar que nunca tuvo que dejar de estar, que es la República de Croacia. Hoy es la tercera ciudad y principal puerto marítimo comercial de Croacia.

El carnaval de Rijeka se desarrolla sobre su principal calle, que se denomina *Korzo*, como ustedes ven es un termino latino, como consecuencia de la administración italiana durante las dos guerras mundiales. Tiene aproximadamente una extensión de unos 800 metros y termina en el Canal Muerto, cercano a la rivera y puerto. Se mezclan en el Carnaval las costumbres croatas, latinas, sobre todo venecianas, húngaras y germanas. Algo muy curioso y pintoresco por los vaivenes de la historia. El lema de la ciudad es “morir, pero no rendirse”. Además a diferencia del Carnaval de Río, se desarrolla a final del invierno europeo, constituyendo como dicen los pobladores de Rijeka en la quinta estación. Un buen motivo para conocer a Rijeka y su Carnaval.



Mensaje oficial
Día de la Danza 29 Abril 2015

Hace un siglo, el famoso organizador ruso Sergei Diaghilev revolucionó el ballet, invitando a los pintores y músicos con más talento de su tiempo a contribuir a sus actuaciones. Tengo la impresión de que hoy en día los coreógrafos descuidan las otras Artes y no sienten la necesidad de presentar sus creaciones junto a sus iguales en otros campos.

Estoy seguro que el público podría apreciar la inclusión de otras Artes en los espectáculos de Danza, a partir de las Artes Clásicas: Pintura, Escultura, Teatro, Música, Poesía, Arquitectura, así como de otras expresiones artísticas más modernas como la fotografía, el cine, diseño multimedia, de iluminación, de sonido, etc. Incluso permítanme ir más allá proponiendo enriquecer la Coreografía con las Humanidades (Historia, Literatura, Filosofía y Lingüística). Personalmente me gustaría sobre todo disfrutar de la narración de cuentos, artes marciales, y -lo digo muy en serio- artes culinarias.

No hay nada nuevo en esta propuesta, los antiguos griegos en sus simposios combinaban todo lo anterior. Después de 25 siglos creo que podríamos volver a la idea de que una actuación completa combina el máximo posible de artes.

Este año, el Consejo Internacional de la Danza CID une fuerzas con una organización hermana para celebrar el Día de la Danza. La Asociación Internacional del Artes IAA/AIAP que es una organización no gubernamental cuyas oficinas se encuentran junto a las nuestras en la UNESCO. Nuestra propuesta común es combinar la Danza con la Pintura, el Dibujo, la Escultura y otras formas de trabajo creativo de las Artes Plásticas.

Mis agradecimientos a la señora Rosa María Burillo de México, Presidente Mundial de la IAA / AIAP, que ha movilizado a artistas de decenas de países que sugiriéndoles que cooperen con los coreógrafos, bailarines y profesores de danza en eventos comunes: espectáculos, exposiciones, eventos, fiestas, manifestaciones en las calles, talleres, sesiones terapéuticas y (¿por qué no?) banquetes.

Alkis Raftis
Presidente del Consejo Internacional de la Danza
UNESCO, París



Gestoramas para la Semana Santa

Celina Hurtado

El primer acercamiento a la fe cristiana se da a través de Jesús, tal como lo presentan las Escrituras, y en especial los Evangelios. Puesto que lo esencial del cristianismo es confesar que Jesús es el Cristo (El Mesías Salvador), la expresión de la fe debe comenzar de este modo concreto, y no por símbolos abstractos y conceptuales. El pueblo sencillo no recibió el Mensaje a través de explicaciones teológicas, sino en la mostración misma de Jesús actuando como salvador, puesto que no son otra cosa los relatos evangélicos. Las enseñanzas de Jesús, y luego de sus discípulos, fueron prácticas, aun en el caso de las parábolas.

Esta fe puede expresarse de muchos modos, uno de los cuales es la expresión corporal. Una forma de dicha expresión es el **Gestorama**, conjunción de elementos corporales expresivos, texto, eventualmente música y escenografía. No es en sí misma una propuesta teatral, es decir, que requiera la presencia de público. Tampoco se requiere que se trate de un trabajo armado con fijación definitiva de la propuesta y ensayado, puede ser perfectamente una improvisación. Lo importante y lo que caracteriza a este género, es que la expresión, así como el texto (sea que lo digan los mismos que hacen expresión u otros que participan de la propuesta, lo mismo que la música, que puede ser grabada o en vivo) se refiera a la propuesta temática, por eso el gestorama es la expresión total de una idea o temática, aunando la palabra, el cuerpo, la música, el entorno.

Nuestra propuesta pascual de expresión de la fe tomará, pues, lo esencial del cristianismo, que es la figura de Jesús, tal como lo muestran los Evangelios, y de su iglesia tal como se ve en el resto del Nuevo Testamento. Por eso sugerimos que el grupo elija un texto evangélico (de cualquiera de los cuatro evangelistas) o haga una versión propia combinándolos, y que a partir de esa propuesta textual se arme el gestorama. Los relatos de la última parte de la vida de Jesús son varios, abarcan desde la entrada en Jerusalén hasta la resurrección (y eventualmente la ascensión). Aquí se da una propuesta que puede ser simplificada.

No se hace aquí referencia a los ejercicios básicos, sino que se indican cuáles son las opciones de expresión que se pueden usar en cada caso (por ejemplo súplica, enojo, duda, etc.) y cada uno debe componer, a partir de los ejercicios que conozca, o de su propia inventiva personal, basada en la mimesis de actitudes habituales, la

forma de expresión que elegirá para sumarse al gestorama.

Escenas bíblicas

1. La entrada de Jesús en Jerusalén

El relato muestra claramente dos niveles de participantes: “el pueblo” como unidad, un actuar conjunto, y Jesús con sus discípulos.

El pueblo realiza un único acto con diversas manifestaciones: la proclamación de Jesús como Hijo de David (salvador). No es la actitud de súplica, ni de admiración, que vimos en los relatos de milagros, sino de proclamación y reverencia jubilosa. El relato marca los tres elementos fundamentales: 1º. extender sus vestidos como alfombra; 2º. agitar ramas de olivo; 3º, gritar un slogan (que nosotros traduciríamos por “¡Viva Jesús!”). Evidentemente esto responde a una forma cultural tradicional judía. El gestorama puede tomarla, pero también puede “traducirlas” a un lenguaje simbólico más actual: agitar banderitas, portar carteles, llevar instrumentos percusivos (en la cultura popular argentina, el bombo). La idea es el festejo al gran personaje, al que se le quiere, se le honra, pero sin solemnidad, no se le teme. Por eso no se postran, sino que están de pie.

Como aporte gestual se ensayará el movimiento de agitación simultáneo al grito, lo cual resultará fácil pues básicamente estamos acostumbrados a esta manifestación.

Hay un detalle importante: en el relato, el pueblo “acompaña” (“tanto los que iban delante como los que iban detrás...”) es decir, no es un desfile del personaje y sus discípulos contemplado por el pueblo estático. El sentido simbólico y gestual de esto es muy importante y tiene que marcarse: son los que “van delante” los que ponen su ropa, y los siguen acompañando (hay un sentido de desprendimiento, de dar lo suyo para el festejo). Es decir, el gestorama se realizará en el espacio, en la forma que sea posible (en diagonal, en zig zag o en elipse abierta) pero marcando siempre esta acción acompañante.

Jesús: es importante la composición del personaje. El relato no dice nada especial. ¿Cuál era su actitud? Parece que mansa (iba en la mula y su asnito) y bondadosa. Ensayar, como ejercicio preparatorio, tres formas de aparecer:

- soberbia y altanera (el vencedor en relación a los vencidos)
- “demagógica” (aparatoso, para deslumbrar),
- bondadosa y amable, como la de Jesús.

Practicarlo caminando en diagonal, por el mismo camino las tres veces. Soberbiamente: mirando por encima, despreciativamente, con los brazos cruzados en le pecho, en las caderas o llevando armas. Demagógica: paso aparatoso, saludos exagerados o notorios, levantar y blandir los brazos, cruzarlos uniendo las manos sobre la cabeza, alzar y agitar un puño y el otro alternativamente, etc.

Jesús camina sencillamente, agradece con una sonrisa y un gesto de manos muy medido, extendiendo suavemente como para bendecir (ensayar, como contraposición, el gesto “demagógico” y exagerado de una bendición).

2. La última cena

Este relato requeriría, para estar más completo, trece personas. Si son menos, se repartirán los papeles más importantes: Jesús, Judas, Pedro y Juan son imprescindibles, y algunos más para el “coro”. La escena se realizará de frente al espectador y también en círculo cerrado (en ese caso algunos quedarán de espaldas).

Cuestión para proponer a los intérpretes: cómo obviar, durante el gestorama, estos dos extremos: 1. mantener la posición frontal, estereotipada (como en los cuadros) o 2. dar la sensación de grupo cerrado y esoterismo.

Motivaciones. Es uno de los pasajes más complejos, porque en cierto sentido cada personaje podría ser el centro, si la historia se viera desde él. La tradición y la creencia hace que tomemos como centro a Jesús; pero cualquiera de los tres discípulos podría serlo en cada uno de sus aspectos: la traición de Judas, el juramento de fidelidad de Pedro (que después violará) y el “amado” Juan. De hecho, hay en la Biblia elementos posteriores para componer la “historia” de estos tres personajes y por eso en el relato de la pasión pueden mantenerse en su lugar narrativo secundario, pasando a primer plano en un bosquejo interpretativo.

- Motivación para Jesús: tres principales

1. lavado de pies
2. partición del pan
3. anuncio de la traición

- Motivación para Judas

1. traición

2. salida subrepticia

- Motivación para Pedro:

1. escena del lavado
2. promesa de fidelidad

- Motivación para Juan:

1. el discípulo amado

Ejercicios preparatorios para estos personajes:

- Lavado de pies: dos niveles de interpretación corporal: en un primer nivel, totalmente mímico, Jesús hará los gestos de lavar y secar los pies y los discípulos se mirarán asombrados, respetuosos, y Pedro hará su escena. En un segundo nivel expresivo, la idea de “abajamiento” y de “limpieza” grupal debe desarrollarse en otras formas corporales que no sean este símbolo, aunque deban ser en parte simbólicas. Se propone por ejemplo gestos de amistad, apoyo mutuo, servicio, movimientos desde el interior, desde el tronco, hacia la cabeza, los brazos y por fin las piernas.

- Partición del pan: este gesto, unido al de oración, es el más significativo y debe mantenerse. Deben ensayarse diversas formas: solemne, amoroso, extático, místico o contemplativo, solidario, alegre, compasivo con los necesitados, pensativo, etc. (ejemplo gráfico de dos actitudes en foto). La distribución del pan se hará de dos maneras: de Jesús a cada comensal y de Jesús a los más próximos y así sucesivamente, dando idea de compartir.

- Juramento de fidelidad: ensayar actitud de juramento (no estereotipadas y estereotipadas) antes de emplear palabras. Ensayar las siguientes variantes: a. la actitud sin palabras; b. las palabras sin actitud; c. actitud con palabras. Se observará que en todos los casos fallará algo. El primero porque resultará diálogo de mudos o no dará todo el contenido necesario al relato; el segundo carece de plástica y el tercero es redundante. Elegir, según diversas posibilidades, una fórmula en que la expresión complemente y aclare las palabras. ensayo de la “palabra encubridora” (se dice, pero no se siente, el gesto es ambiguo y huidizo).

- Idea de traición. El discípulo sabe lo que hará y quizá sabe que Jesús lo ha descubierto. Su actitud es disimulada pero a la vez temerosa y de mirada huidiza.

Ensayar diversos caracteres de traidor: 1. el ruin y temeroso, que sólo es capaz de atacar por la espalda, mirada huidiza, gesto poco comprometido, intento de pasar desapercibido y en un rincón; 2. el despreocupado, un poco “sobrador”, como quien piensa que todo es fácil y que está seguro; 3. el que odia y en los momentos preliminares a la traición goza con el mal que producirá.

- El amor y la admiración. Es la actitud propia de Juan, y también de los demás, pero que en el “amado” alcanza su dimensión paradigmática. El Evangelio dice que Juan “reposó en su pecho” y además fue al único al que confió el secreto del traidor. Sin embargo, Juan no parece haberse mostrado escandalizado, ni haber hecho ningún gesto especial que llamara la atención de los otros comensales; su comunión con Jesús era sobre todo espiritual, un entendimiento “de miradas”. Por tanto, en los ejercicios preparatorios debe insistirse en este aspecto interiorizado de la relación Jesús-discípulo amado, tratando de elaborar diversas formas de acercamiento que no impliquen manifestaciones especiales. Deberá ensayarse las diversas posibilidades de “reposar en su seno”, es decir, la actitud de abandono en el maestro; también se hará el trabajo de comunicación a través de la mirada, en dos formas: la mirada de Juan que sigue amorosamente al maestro en sus menores gestos (aunque Jesús no lo mire) y la mirada mutua.

Cuando se haya logrado elaborar con claridad cada uno de los personajes centrales, se buscará completar el cuadro con los restantes. El hecho de que en los relatos bíblicos queden desdibujados no significa que carecieran de personalidad y fueran anodinos. Por tanto, y a falta de noticias más exactas, podemos considerarnos con derecho de “inventar” actitudes de discipulado que no sean contradictorias con el hecho de que: a. estaban muy contentos; b. se sentían seguros y no esperaban el drama que sobrevendría; c. amaban y admiraban al Maestro, que son los datos que nos da el Evangelio. Podemos componer personajes ruidosos, o más callados, algunos más comilones, otros más parcos, alguno inquietos, otros tranquilos. Es importante que el cuadro tenga variedad y todos sientan que cualquiera de esas formas es válida y que todo eso pudo suceder en la Cena.

Una vez que se han compuesto todos los personajes puede hacerse ya el gestorama de la última cena. Podemos pensar en tres formas de encararlo:

1. más dramatizada, tipo obra de teatro, con gestos medidos y realistas, utilizando el lenguaje bíblico y también una adaptación actual, tanto de las palabras como de los gestos;
2. una expresión totalmente corporal, sin verbalizaciones, que puede ser a su vez de

dos modos:

a. en forma de mimo, es decir, con expresiones imitativas y descriptivas de los distintos momentos del texto;

b. una expresión corporal libre sobre las ideas, sentimientos y acontecimientos que vivieron los personajes, según lo sienta cada participante;

3. en una tercera forma, se unirán las dos anteriores, cuidando algunos aspectos más importantes. De la primera forma se retendrán las palabras esenciales, con todo su peso religioso y simbólico. De la segunda forma se rescatarán, por reflexión del grupo, los elementos expresivos que hayan sido vividos como más aptos por todo el grupo que participa. Es importante que esta tarea de selección se haga en forma grupal y reflexionando cada uno sobre su propio trabajo gestual como expresión auténtica de su fe real.

3. La Pasión

Este relato abarca desde el prendimiento de Jesús hasta el descenso de la cruz. Tomando el relato de Lucas (c. 22, 47 ss y cap. 23) tenemos varios pasos que pueden desarrollarse aisladamente, o en relación, para llegar luego a un gestorama muy sintético, expresión de lo más fundamental del relato. Podemos dividir el relato en las siguientes partes:

1. Prendimiento (22, 47-52)
2. Jesús ante el Sanedrín (22, 66-71)
3. Jesús ante Pilatos (1ª vez, 23, 2-7)
4. Jesús ante Herodes (23. 8-12)
5. Jesús ante Pilatos (2ª vez, 23,13-25)
6. Crucifixión (23, 26-46)
7. Descenso y sepultura (23, 49-56)

Analizando cada una de estas partes, podemos ver que encierran la posibilidad de una reflexión por sí mismas, además del nexo y función en el relato general. En tal sentido pueden considerarse como actos de un drama, cada uno de los cuales es a su vez un drama, y de este modo pueden ejercitarse.

3.1. Prendimiento

Aquí las figuras indispensables son Jesús, Judas, al menos un discípulo (podría ser Pedro con quien suele ser identificado) y uno o dos personajes que sean las

autoridades que vienen a prenderlo. Si no hay personas suficientes para realizar el acto manual del prendimiento, puede hacerse en gesto, o incluso -y casi es mejor- como un prendimiento simbólico. Como es habitual en estos ejercicios, deben omitirse las palabras, o ser muy escuetas. Es importante en cambio destacar los tres niveles de interpretación: Jesús, sus discípulos y Judas con la turba (dentro de ésta Judas es un personaje especial). Jesús sabe lo que va a acontecer, ni se sorprende ni se defiende, actitud que sí sorprende a sus discípulos, quienes intempestivamente desean una defensa.

Durante todos estos pasos de la pasión, es muy importante visualizar:

- a) la conciencia de Jesús de su misión, que no excluye momentos de dolor, desaliento o amargura, pero que en definitiva se resuelven con su dejarse estar en manos del Padre;
- b) la actitud de los discípulos frente a la “caída” de su maestro; todas las actitudes humanas son válidas y por eso el Evangelio las menciona: la resistencia con ira, el miedo (la negación de Pedro), el dolor (ante la cruz y en el sepulcro), la sensación de desamparo. Son actitudes contrastantes, pues los discípulos creen en Jesús pero su fe es todavía débil, porque aún no han recibido el Espíritu. Este primer momento de todo creyente debe analizarse, respetuosamente. Cada uno puede evaluar sus propias reacciones como creyente, a través de sus actitudes gestuales espontáneas.

3.2. Jesús ante el Sanedrín

Aquí la figura principal es Jesús, y por la otra parte al menos uno (mejor dos o tres) de los miembros del Sanedrín. En este momento Jesús se proclama Hijo de Dios, es la primera vez que lo dice públicamente ante las autoridades religiosas judías. Esta proclamación surge de su íntimo convencimiento y además del momento solemne y formal en que es interrogado. En suma, esta parte de la Pasión nos muestra que hay momentos cruciales o situaciones-límite, en que no se debe y no se puede ser ambiguo. Por tanto, el gestorama no verbalizado deberá incluir la demanda formal de la autoridad sobre su identidad y la proclamación, seguida de la ira de los miembros del tribunal. Una vez que el gestorama está realizado, procurando que todos los participantes hayan expresado a Jesús, se pasará a una interpretación libre sobre diversas situaciones en que debemos proclamar nuestra fe o nuestra convicción, sabiendo que arriesgamos todo en ello. En estos momentos cada uno debe concienciar de qué modo proclamaría lo que cree de sí mismo, del mundo, de Dios, etc., como su convencimiento más profundo; los modos de expresión variarán de acuerdo al temperamento de cada uno: fogoso, dramático,

dulce, resignado, irónico, etc. Todo modo auténtico y claro de proclamación es válido; lo que se excluye es la duplicidad o ambigüedad (comparar expresivamente una y otra situación y meditar a la vez la frase del AT: “porque no eres frío ni caliente [decidido] sino tibio, te vomitaré de mi boca”).

3.3. Jesús ante Pilatos

En esta parte del gestorama hay tres protagonistas: Jesús, Pilatos y “los judíos” (es decir, los Sumos Sacerdotes y los miembros del Sanedrín), que pueden reducirse, simbólicamente, a una sola persona. Se trata de una auténtica forma de juicio, pues la anterior presentación no era tal, porque no sólo el Sanedrín no era autoridad real, sino y sobre todo porque era parte interesada. Ahora, el Sanedrín y lo que representan se constituyen en acusadores y Jesús en acusado, el juez es Pilatos, representante del máximo poder terrenal, el emperador de Roma.

En este contexto debe entenderse y expresarse la parte más profunda de este pasaje: el sometimiento al poder terrenal es exigencia de la *kénosis* del Hijo de Dios, pero también es la condición fáctica de todo creyente en este mundo y de la Iglesia Peregrina. En la versión de Lucas, por ejemplo., el diálogo es muy breve, la cuestión de la reyecía moral no importaba a Pilatos. La figura de Jesús en el gestorama está clara y ya hubo ocasión de indicar cómo abordarla. El acusador, uno o varios (pero que actúan unificadamente) también está claro: no aceptan la proclamación de Jesús y quieren que la autoridad lo condene, lo acusan vigorosa e interesadamente.

La figura de Pilatos, en cambio, es más difícil. Desde el comienzo se discutió acerca de él, de sus calidades humanas, etc. Los mismos evangelios dan pautas un tanto distintas, desde la apreciación “buscaba salvarle”, hasta el ser inducido a ello por un sueño de su mujer. Pero precisamente ese carácter oscuro (como al fin resulta siempre oscuro el interior de cada hombre cuando se erige en juez) es lo que permite diversas interpretaciones. Podemos ensayar algunas, que son válidas no sólo como interpretación bíblica, sino también como expresión de actitudes humanas de quienes han tenido que juzgar cuestiones relativas a la religión cristiana o a cualquier otra.

- El funcionario: Pilatos sería un hombre dedicado a su función, ocupado en cumplir su deber pero no a salirse de él, ni para bien ni para mal; por eso interroga al acusado, responde a los acusadores y ante un posible problema de jurisdicción remite el preso a quien incluso antes era su enemigo personal (Herodes). Por eso

mismo su actitud ante las cosas intenta ser objetiva y en cierto sentido deshumanizada; se trata del “caso”, no de la persona. Quien elija esta interpretación debe buscar expresiones corporales adecuadas, objetivantes, distantes y formales.

- El hombre escéptico: más en consonancia con el relato de Juan, y quizá válido históricamente, sería el prototipo del hombre instruido y culto, interesado en las grandes cuestiones pero sin creer en definitiva en ninguna respuesta; de allí que, con cierto escepticismo (interpretación que parece más válida que la de ser un inquieto futuro discípulo) pregunte “¿qué es la verdad?” en la versión joánica. En este caso la reticencia a condenarlo se asemejaría a la reticencia a condenar a un visionario inofensivo. Piénsese que hay muchas autoridades que así procedieron y proceden con los cristianos y otros hombres religiosos, en los cuales la aparente bondad va unida al menosprecio íntimo por sus creencias. Para expresar esta personalidad debe buscarse el “tipo” intelectual, un poco “a la vuelta de todo”, menos formal que el funcionario, pero con una objetividad incluso más fría, porque es expresión de la propia incredulidad.

- El hombre de fondo bueno, pero temeroso y pusilánime. La interpretación del juez cobarde, que se asusta ante la posibilidad de que los judíos lo acusen ante Roma y condena a quien cree inocente, ha sido bastante aceptada por la tradición interpretativa. Para expresar corporalmente esta personalidad deben buscarse las formas de temor secreto, gestos pequeños y nunca del todo firmes, desconfianza con el entorno marcada en las posiciones nunca francas del cuerpo.

Cada uno puede elegir entre estas propuestas y muchas más y más matizadas que surjan de la discusión y la expresión del personaje en el grupo. Luego cada uno podrá hacer su propio Pilatos, es decir, interpretar a Pilatos desde su propia personalidad, o sea expresarse como se expresaría si le hubiera tocado un caso semejante. Para ello nótese que Pilatos no podía saber ni prever el fin de la historia y para él (y para quien haga sus veces) Jesús no se diferencia aparentemente de otros casos; por tanto, es una conducta humana general lo que se expresa, y además, para el creyente, la oportunidad concedida y perdida de Pilatos para ver más allá de lo aparente.

3.4. Jesús ante Herodes

Es un texto muy breve y con sólo dos personajes importantes: Jesús y Herodes. Este es un personaje diferente a Pilatos y la Biblia nos da elementos para su

caracterización personal: es frívolo, sin profundidad, incapaz de comprender la importancia de los seres o los acontecimientos que lo rodean. Ni siquiera se toma en serio (como el Sanedrín) las “pretensiones reales” de Jesús y por eso, al no obtener de él un milagro, se burla considerándolo un loco. Aunque el texto dice que en la audiencia estaban los escribas y los Sumos Sacerdotes acusándolo, ese evidente que Herodes no se interesó en profundizar estas acusaciones. Herodes puede tomarse como un prototipo de quienes indirectamente causan daño a los creyentes, no tal vez por maldad preconcebida y acción directa, sino por frivolidad y desinterés.

En la expresión gestual Herodes será el rey infatuado, que intenta impresionar con gestos y palabras para lograr un milagro o prodigio, pero con interés anecdótico, como un espectáculo. Jesús, que comprende la liviandad de ese carácter, no le contesta, al contrario de su actitud con los sacerdotes o con Pilatos. Jesús mantendrá un silencio digno, no mezclándose con las chapucerías de los espíritus mediocres. La realización del gestorama puede ser puramente gestual o bien con algún discurso construido por parte de Herodes. Este discurso puede ser, a su vez, relativo al tiempo histórico y situación narrada en la Biblia, o bien puede hacerse en forma de adaptación a una situación histórica o actual y como si se tratase de un interrogatorio a un cristiano por parte de una autoridad incrédula y jactanciosa.

Si se hace en forma exclusivamente gestual debe tratar de evitarse la mímica excesiva, o sea, el reemplazo de la palabra por el remedo gestual de los conceptos. Al contrario, hay que tratar de que el gesto exprese los sentimientos de Herodes: interés vano, pretenciosidad, jactancia. Por eso debe enfrentarse con Jesús, dar vueltas observándolo, intentar (con la vista, con el gesto del rostro y del cuerpo) un diálogo que es rechazado con el silencio y la inmovilidad de Jesús.

3.5. Jesús por segunda vez ante Pilatos

En esta parte, lo más importante de la acción no es, como en la primera entrevista, el diálogo de Jesús con Pilatos, sino entre éste y los representantes de los judíos, incluyendo al pueblo que había sido soliviantado por ellos.

Aquí apreciamos tres actitudes diferentes:

1. Pilatos, con cierta voluntad de salvar a Jesús, pero sin comprometerse demasiado, por lo cual al fin cede;
2. Los enemigos de Jesús, fuertes en su propósito;
3. el pueblo versátil, que antes alababa y ahora pide la cabeza.

Esta dialéctica puede servir de análisis con relación a las auténticas expectativas que puede tener un apóstol convencido. Jesús, el modelo, se vio atacado por enemigos acérrimos y defendido por un débil (casi nadie se juega a favor de alguien, aunque muchos sí se juegan en contra de alguien) y la masa acrítica puede ser hábilmente desviada para servir a intereses mezquinos. Estos tres elementos de un drama humano que se repite permanentemente son el núcleo expresivo del gestorama. Jesús permanecerá como siempre, digno y resignado activamente a la suerte elegida. Pilatos oscilará entre la piedad y el miedo, predominando este último; los enemigos se mostrarán más firmes y el pueblo se mostrará cada vez más enardecido. Para ello se continuará con el modelo expresivo elegido para la presentación al Sanedrín (enemigos) y a Pilatos, mientras que el pueblo, figura que aparece ahora, debe expresar, a empuje de un demagogo, el pasaje no repentino sino gradual de la indiferencia a la contrariedad y luego a la vociferación.

De este modo este gestorama puede hacerse en silencio, o como una pieza teatral, manteniendo lo vívido del diálogo (y en ese caso sólo con el apoyo expresivo natural). Además, y como complemento, podemos imaginar la acción en tiempos actuales. Nótese que el Evangelio de Lucas dice que Pilatos lo entregó los judíos, es decir, como siendo ellos los encargados principales de la ejecución, aunque el aspecto material lo cumplieran los centuriones. Por eso el resto del relato continua en plural, haciendo una vaga referencia a los miembros del Sanedrín.

3.6. La Crucifixión

Tenemos aquí varios momentos: la marcha hacia el calvario, la crucifixión con la repartija de los vestidos y los últimos momentos con varios episodios y personajes que aparecen y desaparecen rápidamente de escena.

La realización de esta parte del gestorama tiene aún mayor unidad que las anteriores, porque se trata del momento culminante de la redención iniciada en la encarnación. Podemos imaginar aquí un camino, que representa toda su vida misma, hasta el fin que es la muerte en la cruz. Entonces la realización será necesariamente itinerante, al menos el grupo permanente que es Jesús, los fieles que lo siguen (su madre y algunos discípulos) y los soldados que lo custodian. Los personajes que va encontrando en el camino son varios: primero el Cireneo, luego las “hijas de Jerusalén”, los otros dos condenados y la guardia que ya estaba allí y que sorteó sus vestidos luego de crucificarlo.

Debe notarse que en esta parte de la narración hay notables diferencias entre los textos bíblicos. Juan pone escenas que no están en los Sinópticos, como la mención de “Rey de los judíos” y el diálogo de Pilatos con ellos justificándolo, las palabras a su madre y la lanzada que traspasó el costado. Mateo, también Marcos y las fuentes de Lucas son más dramáticos: la muchedumbre vocifera en su contra, no está el episodio de las mujeres piadosas y Jesús se lamenta por el aparente abandono del Padre. Por lo tanto, esta parte puede realizarse de acuerdo a cualquiera de estas formas, marcando las diferencias; en Juan, hay sobre todo un hálito sobrenatural y de cumplimiento profético, en Mateo y Marcos sobre todo un gran realismo, destacando la culpabilidad del pueblo y los sacerdotes sus líderes, con gran dramatismo por parte de Jesús, y en Lucas una mayor humanización con indicios de cierto consuelo entre los espectadores y más serenidad en el sufriente.

En la realización del gestorama se elegirá un lugar que permita un desplazamiento recto, por ejemplo en diagonal, pero si no fuera posible puede hacerse en forma circular espiralada, comenzando por los extremos y marchando hacia el centro, de modo que los personajes intervinientes vayan quedando alrededor, formando un círculo. Para esto se requieren los siguientes componentes: Jesús, el Cireneo, las mujeres, el pueblo, los magistrados que se burlaban, los soldados que lo crucifican y los dos ladrones. Las mujeres, el pueblo y los magistrados, actuando como grupo, pueden estar representados por una sola persona; los soldados que se reparten las vestiduras deben ser al menos dos y pueden ser los mismos que acompañan la subida al calvario y uno puede ser el centurión. Como se indicó, en el evangelio de Lucas hay ciertas particularidades que respetar, como la compasión y el arrepentimiento del pueblo. Veremos a continuación la expresión de cada componente.

Jesús debe continuar con la serena y dolorosa tranquilidad interior, él a su vez consolará a las mujeres que se lamentaban y tendrá un gesto de piedad hacia el “buen ladrón”; luego sentirá la proximidad de la muerte y expirará diciendo con un fuerte grito (pero no desesperado) la frase evangélica. El Cireneo no habla y se limita a su papel de cargador de la cruz; el Evangelio no nos dice con qué ánimo lo hizo, si dispuesto o fastidiado y por tanto esto puede quedar librado a la interpretación de cada uno, pensando cómo reaccionaría cada uno si al término de una jornada de trabajo alguien nos pidiera (pero con sentido de obligación, la autoridad) que prestásemos un servicio público semejante (por ejemplo si uno es médico, atender a un delincuente condenado a muerte, etc.) Este es el modo de

reinterpretar el pasaje desde nosotros mismos.

El pueblo, en la versión de Lucas, no parece hostil sino más bien curioso; es más acorde con la gran recepción a la entrada a Jerusalén y podría interpretarse como que ya se había calmado el furor anterior, pasajero y producto de la insidia de los acusadores. En todo caso al menos algunos de entre el pueblo, las mujeres, tenían piedad. Pero éste es un grupo aparte, el pueblo en general se muestra curioso, pero al verlo morir se siente arrepentido. Las mujeres pueden interpretarse como algunas seguidoras suyas anteriores más fieles; Jesús puede consolarlas de modo puramente gestual, de acuerdo a las formas que tiene el consuelo: con gestos de torso y brazos que indiquen contención, apoyo, trasmisión de fuerza, etc.

Los soldados que llevan a Jesús son romanos, indiferentes a lo que acontece, cumplen con un deber de verdugos casi diario; la repartición de vestiduras era común y lo hacen del modo habitual. Por eso chancean y echan suertes, tratando en el fondo de evitar concentrarse en lo que sucede a su alrededor. Los gestos serán propios de la indiferencia de gente no muy culta y más bien ruda. El Centurión al final se mostrará sorprendido pero no arrepentido -como el pueblo- pues él no tiene de qué arrepentirse; su gesto será sobre todo de admiración. Los magistrados judíos son los únicos, en el relato de Lucas, que mantienen la inquina hasta el final: estando Jesús en la cruz se burlan todavía de él. Puede pensarse que al ver los acontecimientos extraños que rodearon su muerte tuvieron cierto temor, o al menos recelo y se retiraron en silencio.

Los dos malhechores han pasado a la tradición como dos prototipos de respuesta frente al Cristo oculto en la figura de un condenado: uno de ellos transfiere su propio odio intentando quizá que si ciertamente tiene poderes especiales, los use a favor de los tres que, siendo tan distintos, comparten la misma suerte. Se trata, por tanto, de una típica mentalidad delictiva, la necesidad de una alianza circunstancial, la rabia desatada contra quien nada le ha hecho, la blasfemia y la renegación del destino. El otro asume sus culpas, en cierto modo pide perdón a quien reconoce justo y se resigna a su suerte. Aunque figuras extremas, son de alguna manera paradigmáticas y podríamos extrapolarlas a situaciones reales actuales. Por eso, cuando se trate de expresar esta parte, cada uno debe pensar cómo reaccionaría en una situación semejante, por ejemplo, si estuviese condenado a muerte junto con un visionario y qué actitud tendría hacia él. Si nos analizamos en nuestras actitudes diarias, seguramente encontraremos un parecido con uno de los dos, en el sentido de que reneguemos, o aceptemos los vaivenes del destino. Quizás habría que considerar esto como dos tipos

de personalidad, la pasiva y resignada y la luchadora, que si se extralimita puede llegar a la blasfemia. Los dos malhechores pueden servir de modelo para dos actitudes, tal vez no tan extremas, pero que se dan y tienen que ser meditadas.

La progresión de la expresión debe dar no sólo la fuerza dramática (efecto un poco teatral) sino y sobre todo el recogimiento y el sentido profundo de los acontecimientos. En el momento de la consumación, hay varias posturas: el pueblo curioso, los soldados indiferentes, los magistrados burlones triunfantes, las mujeres y partidarios de Jesús llorosos y tristes, un malhechor iracundo impotente, el otro esperanzado. Todos estos gestos deben ser simultáneos, para dar lugar inmediatamente a la reacción de asombro y temor frente a los acontecimientos extraños que suceden enseguida. Luego y rápidamente todos se dispersan, dejando solos a los condenados con Jesús muerto.

3.7. Descenso y sepultura

Esta parte es muy breve en el relato lucano, y se desarrolla en dos lugares bien diferenciados: al pie de la cruz y en la cueva que sirve de sepulcro. Además puede hacerse -si se desea, porque no es esencial a esta parte del gestorama- la expresión de la visita de José de Arimatea a Pilatos para pedir el cuerpo.

Para señalar la diferencia de lugares basta con en los vértices opuestos de un cuadrado imaginario. En el caso de incluir la escena de José de Arimatea, debería quedar en otro de los vértices. En este caso debe comenzarse por esta escena, que es cronológicamente la primera de los tres. José es un digno y sensible judío, tiene que presentarse como un particular adinerado y respetuoso de la autoridad del pretor, que viene a solicitar algo razonable. La actitud de Pilato deberá ser acorde con el modelo de personalidad que se haya elegido para sus apariciones anteriores. En el tercer caso (el hombre bueno pero pusilánime) parecería adecuado acentuar un sesgo de culpa o auto-reproche.

La tradición y la imaginería que todos conocemos coloca el descenso con la Virgen y también al discípulo amado y algunas mujeres. En todo caso Jesús y su madre son imprescindibles. En esta parte, Jesús no tiene una actuación expresiva sino que debe representar un cuerpo inerte. María será “la Dolorosa” en cualquiera de las posibilidades que ya han sido plasmadas por artistas plásticos. Podemos decir, en general, que el dolor tiene que ser intenso pero no desesperado. En cuanto a la actitud general, hay dos formas básicas:

- a) el dolor concentrado en su hijo, tomándolo en los brazos como si lo acunara, mirándolo como para retener sus rasgos, alisando sus cabellos, envolviéndolo en una sábana, etc.
- b) el dolor dirigido al cielo, como pidiendo una explicación o un consuelo, o como una plegaria de aceptación del dolor.

La sepultura puede ser un momento independiente o la parte final del momento anterior, en cuyo caso el cuerpo deberá ser trasladado, en este caso por dos o tres personajes (uno de ellos debería ser José de Arimatea). Los gestos serán de limpiar el cuerpo, ungirlo y ponerle la mortaja. Luego colocarlo en la parte más extrema del espacio del gestorama y finalmente representar el sellado de la tumba con la piedra.

Todas estas expresiones pueden actualizarse pensando en diversas sepulturas rápidas y casi subrepticias, como de ajusticiados, soldados muertos en guerras, apesados, etc.

4. La resurrección

Los relatos evangélicos son también diferentes en este punto. En principio hay dos opciones.

1. El hallazgo de la tumba vacía, la presencia del ángel y la posterior aparición de Jesús a los discípulos. En la versión de los Sinópticos, Jesús no se aparece inmediatamente después de su resurrección, sino con posterioridad. La figura del ángel es importante para significar el carácter sobrenatural de la desaparición del cuerpo enterrado. El personaje central, entonces, es el ángel, que debe tener un aspecto imponente, celestial y aparecer como una especie de guardián del lugar. La expresión de los demás que acompañen (en este caso pueden ser varios, todos los que quieran, pues no es esencial un número determinado) deben manifestar admiración y acción de gracias, luego una vuelta a la carrera y jubilosa para contar a los demás la noticia.

2. La visita de María Magdalena y la aparición de Jesús en forma de hortelano. Este relato es mucho más intimista, aparece Jesús en forma humana, pero no reconocible al principio. El momento del reconocimiento es un punto central. Este hecho no sólo significa reconocer a Jesús como una persona antes conocida, sino que abarca también la comprensión de su estado distinto, de resucitado.

Pero Jesús resucitado es intangible. Este elemento del relato debe ser también central en el gestorama: el intento de María Magdalena de abrazarlo y la negativa de Jesús. También puede representarse como la imposibilidad de asir una figura inmaterial. Cualquiera de las dos opciones es válida.

*

Final

Luego de la recreación de cualquiera de estos gestoramas más detallados o de uno que represente en pocos trazos lo esencial de cada uno, es conveniente una reflexión grupal, a modo de oración comunitaria, que puede terminar en un recitado o en un canto común, con las manos unidas, en círculo o con cualquiera de las expresiones habituales en el grupo en la que todos participen al unísono.

**La imagen religiosa.
Evangelización e incultuación. Espacio eclesial y derivación museística**

Zulema Escobar Bonoli

Preliminar

Esta presentación tratará algunos aspectos de la imagen visual religiosa, de su ubicación en el espacio iglesia y las diversas formas de derivación museística. En este contexto el término Iglesia se conceptualiza en los términos del c. 1214 del Código Canónico: “Se entiende por iglesia un edificio sagrado destinado al culto divino, al que los fieles tienen derecho a acudir para la celebración, sobre todo pública, del culto divino”.

El tratamiento de la imagen visual religiosa en esta presentación se orienta a la expresión de la escultura sacra y religiosa, en imagen de bulto, exenta o simulacro (“santos” en el lenguaje de la piedad popular).

La finalidad principal remite a analizar algunas de las características que plantea la imagen religiosa en nuestro país (derivadas de su encuadre hispanoamericano), y con referencia a ejemplos concretos de su desarrollo en el quehacer de las Congregaciones.

Razones de fijación de tiempo impiden una explicación detallada de la evolución en la consideración de distintas clasificaciones referidas a la recepción museística. Tratando de realizar una exposición lo más pragmática posible, sólo habrá referencia a algunos casos tipo vinculados al desarrollo del tema.

La imagen visual religiosa se analizará en su ubicación (y posibles cambios) en el espacio iglesia y derivación museística hacia Museos de Arte, Históricos, Antropológicos y, en el marco eclesiástico a través de su inserción en los Museos Eclesiales. Por último, se señalan algunas características y tipificaciones de la actualidad, surgidas en las últimas décadas como la estructura museística denominada “Iglesia Museo de Sí Misma”, tipología en pleno proceso de elaboración, y con evaluadas tanto en forma positiva como negativa.

Aspectos Generales

Varias fueron las órdenes religiosas que llegaron a la Hispanoamérica colonial: agustinos, dominicos, mercedarios, franciscanos y jesuitas. Las dos últimas Ordenes indias, serán las que marcarán rumbos más definidos -y opuestos- en la configuración de la imagen visual y tipo procesional de la devoción popular en nuestro país.

La Origen Franciscana y la Compañía de Jesús cubrieron un amplio espectro de la evangelización en las comunidades indígenas argentinas. Posteriormente se desempeñaron en las funciones catequística y pastoral en población criolla e inmigrante. La actuación de los Franciscanos en muchas localidades se desarrolló con antelación a la llegada de los Jesuitas, desde mediados del siglo XVI. Por otra parte, se hicieron cargo de muchas de misiones jesuíticas cuando la Compañía fue expulsada a fines del siglo XVIII.

Cada Congregación, bajo un Norte común, orientó su función desde diversas perspectivas. Ello se cumplió tanto en la diversa concepción de la organización misional, como en el tratamiento de las imágenes religiosas sea en funciones litúrgicas como en la labor de evangelización, utilizándolas como apoyatura didáctica de la Palabra.

Con posterioridad, desde el siglo XVIII la catequesis, y las relaciones socio-religiosas con el criollo, en particular con los grupos inmigrantes que fueron llegando al país, estuvieron marcadas para la Congregación Franciscana por las preferencias hacia imágenes de marcado tinte europeo, dejando de lado, paulatinamente orientaciones típicamente hispanoamericanas coloniales.

Los actuales Museos de la Orden Franciscana, así como sus Iglesias, Parroquias y sedes de ex Misiones-Reducciones conservan testimonios de gran valor para el estudio del tema. Sea desde la materialidad de los bienes culturales tangibles, como desde un contexto vinculado a la perspectiva de los bienes intangibles que las imágenes trasuntan. Este aspecto de las imágenes se puede rastrear a través de la memoria registrada en archivos y publicaciones y, en algunos casos, a través de la memoria oral.

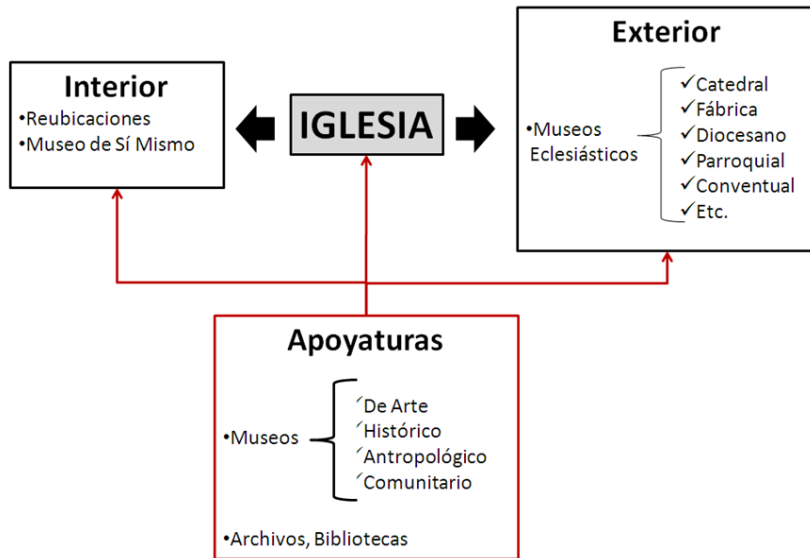
En los lugares donde se desempeñaron dichas órdenes religiosas se conserva gran parte de la riqueza de imágenes “fundadoras” de retablos de Iglesias y Capillas que ya no se encuentran en el lugar de origen. En ciertos casos fueron

reubicadas o trasladadas a otras sedes eclesiásticas de la Orden. A veces se transfirieron (Históricos, de Arte). En el primer caso se trató de una resignificación de la imagen desde perspectivas teológicas y normas eclesiales. En el segundo, la resemantización respondió, como se verá en el desarrollo posterior, a pautas museísticas según las cuales la evaluación de la denominada “Imaginería” pasaba exclusivamente por variables estéticas, por encima de cualquier contenido religioso. A fines del siglo XX dicho esquema de interpretación es replanteado sin llegar, no obstante, a fijarse normas precisas.

Este sintético recorrido culmina entre fines del siglo XIX y nuestros días con la tendencia a la creación de los Museos eclesiásticos, cuya referencia más precisa la constituyen Documentos Vaticanos.

Por otra parte, en los últimos años surge el concepto de “Iglesia Museo de sí Misma”, tipología en pleno proceso de elaboración que cuenta con evaluaciones tanto positivas como negativas. Merece destacarse que estas últimas tendencias se originan en un marco de revisión total del concepto de Museo, resultante de un marco sociocultural en plena evolución desde el punto de vista de la comunicación, fenómeno que deberá ser sintéticamente considerado para hacer un poco más “legible” las variantes contemporáneas en cuanto se refiere al tema específico tratado.

IMÁGENES RELIGIOSAS - MOVILIDAD



Evangelización e inculturación

Notas generales

La evangelización transmite la Palabra de Dios mediante lenguaje humano (oral, escrito, visual e incluso musical). Ello responde a determinadas reglas semánticas vivenciadas en las diferentes lenguas portadoras de determinadas reglas culturales. En el caso tratado debe considerarse que en forma paralela a una semántica verbal puede considerarse una semántica visual, y que esta última funcionará como apoyatura didáctica de la primera en el curso de la evangelización.

La presentación de imágenes vivas acompañando la expresión verbal oral o escrita, ejerce fuerte motivación y refuerza los conceptos. En tal sentido la imagen religiosa visual constituyó un auxiliar valioso que fue difundido desde el Concilio de Trento y reforzado en Hispanomérica a través de los Concilios Limenses. Debe recordarse que cada cultura genera en la comunicación (verbal o visual por caso),

determinados signos y símbolos que le son propios y le facilitan acceder a los significados. Por otra parte, se observan específicas señales que son indicativas para designar (Husserl), y merece destacarse que Cassirer afirma que la conducta humana es eminentemente simbólica, y por tanto útil para el manejo de los signos.

El Cristianismo, heredero de su antecedente judío, superó la perspectiva de un Dios que sólo se expresó mediante la Palabra. Para el hebreo Dios fue audible pero invisible. Los textos del Antiguo Testamento son claros en tal sentido.

En el Cristianismo (con marcadas diferencias), y en particular en el Catolicismo Romano, el Dios hebreo invisible se torna posible configurar en imagen, a partir de la Encarnación de Jesús. La figuración de Dios Hijo es factible de reproducir en su faz humana, aunque no en su magnificencia. En tal sentido el Catecismo de la Iglesia Católica (CC 1159) expresa que la Encarnación del Hijo de Dios generó una nueva “economía de las imágenes”, tomando como fuente a San Juan Damasceno citado en nota: “En otro tiempo, Dios, que no tenía cuerpo ni figura, no podía de ningún modo ser representado en una imagen. Pero ahora que se ha hecho ver en la carne y que ha vivido con los hombres puedo hacer una imagen de lo que he visto de Dios [...] con el rostro descubierto contemplamos la gloria del Señor”.

Para expresar esa imagen de Dios (lo que de él se ha visto a través de la humanidad de la Encarnación), el hombre ha utilizado a través de la historia elementos prototípicos de su cultura. Cuando distintos pueblos, comunidades de diversos troncos culturales, han ingresado al Cristianismo, en algún modo incluyeron elementos demostrativos de la diversidad vivida. Así, se observan diferencias notables en las representaciones figurativas de los primeros cristianos según estos fueran de tradición pagana heleno-romana, o vinculados a la tradición sirio-egipcia (entre otras corrientes).

Del mismo modo, aún perteneciendo a una misma realidad cultural, se plantean diferencias en la imagen visual religiosa de acuerdo a distintas orientaciones teológicas, pedagógicas y estéticas. Así, coincidiendo en un mismo momento histórico, en un mismo espacio-tiempo, la Congregación Franciscana lleva a cabo una comunicación orientada a un definido contacto con la naturaleza, a una tendencia a la incorporación de la música devota de la piedad popular, y a una referencia de sencillez en la imagen muy marcada en los antecedentes españoles, salvo excepciones. Por el contrario, la Compañía de Jesús, que según estudiosos del tema puede considerarse que cumplió para la difusión del barroco lo mismo que la Orden del Cister para el gótico, se orientó hacia una expresión visual relacionada

con la magnificencia teatral del barroco informando al posterior barroco colonial o barroco mestizo.

La situación en Hispanoamérica

La evangelización llevada a cabo en culturas muy diferentes a la del evangelizador, como fue el caso de Hispanoamérica, se vincula a criterios relacionados a la situación hoy denominada Inculteración. Se considera que Pedro Arrupe SJ fue uno de los primeros en utilizar el término en el año 1978, en la “Carta sobre la Inculteración”, incluida en el *Acta Romana Societatis Jesu*: “Inculteración significa encarnación de la vida y del mensaje cristiano en una concreta área cultural, de tal modo que esta experiencia no sólo llega a expresarse con los elementos propios de la cultura en cuestión (cosa que sería sólo una adaptación superficial), sino que se convierte en principio inspirador, normativo y unificante, que transforma y recrea esta cultura, dando ocasión a una nueva creación”.

Respecto a documentos de la Iglesia vinculados al tema merecen citarse el Sínodo de 1977, la Encíclica *Redemptoris Misio* de 1990 de Juan Pablo II.

Más recientemente Mons. Fisichella sostiene: “utilizaremos el término ‘Inculteración’, en su sentido originario como aquel proceso que lleva el anuncio del Evangelio a encontrarse con una cultura. Encuentro que se hace posible justamente sobre la base de algunos trazos que son comunes al Evangelio y a la cultura, primero de todos, la instancia veritativa y el horizonte de apertura universal sobre la cultura en la que conjuntamente se mueven”.

La evangelización transmite la Palabra de Dios mediante el lenguaje humano (oral o escrito) respondiendo a determinadas reglas semánticas vivenciadas en las diversas lenguas portadoras de determinados cánones culturales. Lo mismo sucede con el lenguaje visual, la presentación de imágenes vivas acompañando la función didáctica ejerce una vitalidad muy importante. Hoy nuestra sociedad vive inmersa en un fuerte impacto audiovisual –caso en el cual muchas veces el aspecto visual se impone y condiciona la comprensión del significado vertido en la faz verbal-. Este aspecto también debe haberse presentado en la Inculteración de la difusión del Evangelio en Hispanoamérica.

En situaciones como la estudiada, todas las formas de comunicación simbólica provocan una relación intercultural, tanto a través de la percepción verbal (oral o escrita), como de la imagen visual. Ello no es ajeno a la etapa de inculteración.

En las formas de representación visual el contenido de la palabra debió trasladar el aspecto semántico de la palabra hacia criterios de semántica visual. Esta debía servir de apoyatura en función didáctica a la expresión verbal, oral y escrita y a la captación de los elementos simbólicos que presentaba tanto el desarrollo litúrgico del culto, cuanto la evangelización y posterior catequesis en la Hispanoamérica colonial.

Debieron generarse imágenes vinculantes, posibles de comprender desde la cultura de los pueblos a los que se orientaban. No se evangeliza desde la inserción de una nueva cosmovisión religiosa en una “tabula rasa”, ni desde el plano racional de conocimiento, ni desde una pura sensación afectivo- emocional. Por otra parte tampoco es mente vacía la del misionero que recibía respuesta su labor misional. La comprensión no debió ser fácil desde ninguno de los componentes del circuito: sacerdote europeo evangelizador – indígena a evangelizar.

Referencias a la situación en Argentina

Como en otros lugares de Hispanoamérica, con especial referencia al Virreinato del Perú al cual perteneció el noroeste argentino, la situación se agravaba por las diferencias palpables en las culturas y tipos de organización social derivadas de los muy dispares pueblos indígenas. Por un lado, las Ordenes Franciscana y Jesuita, como efecto del traslado de sus distintas concepciones catequísticas y estéticas en la Europa de procedencia, influenciaron (vía Inculturación), diversos tipos de imágenes religiosas. Paralelamente, una misma Orden, la Compañía de Jesús, generó a través de la función evangelizadora, dos tipos de imagen religiosa totalmente dispar cuando trabajaron con cultura muy diferenciadas: Aymaras y Quechuas en el Virreinato del Perú (en particular Cuzco) al cual pertenecía el noroeste argentino, y Tupí Guaraní en el sur de Bolivia y Brasil, NE de Argentina y oeste de Uruguay.

Durante la evangelización jesuítica, en el Virreinato de referencia, la autoridad religiosa del Hijo de Dios Encarnado en la figura del Niño, así como de la gentilidad adorante de los Reyes magos, se expresó mediante símbolos de una autoridad ancestral: el Incanato (el Niño Jesús Inca y el Rey Mago Inca). Ello sucedía bajo influencia jesuita. En la zona franciscana tuvo mayor difusión la figura del Niño Jesús Alcalde en remisión a una autoridad colonial.

De igual modo se había actuado en los antecedentes históricos con la imagen de Cristo Pantocrator (vestimenta de emperador romano) y del Niño Jesús de Praga (vestido como un monarca europeo).

En el caso de imágenes marianas, podemos citar los casos de la imagen de la Virgen de Copacabana, derivación de nuestra Señora de la Candelaria (orientación Jesuita y Franciscana), La Virgen de la Pomata (orientación dominica). Ambas imágenes reemplazaron a sendos ídolos instalados a ambos márgenes del lago Titicaca. Más adelante se analizará el caso de la resignificación efectuada en relación a la imagen de Copacabana en el período post colonial.

Superado el período colonial, la Congregación Franciscana siguió atendiendo hasta 1958 Misiones-Reducciones en el NE del país. Pero, su accionar se fue intensificando en la población criolla, sobretodo en las zonas urbanas. En estos casos fue dable observar cómo se va afirmando la imagen de estilo europeo (aún en la derivación mestiza criolla). Las publicaciones sobre el Patrimonio Artístico Nacional llevadas a cabo por la Academia Nacional de Bellas Artes son claramente mostrativas de lo aquí expresado.

Se produjeron otros tipos de cambio. Por ejemplo, desde la tipificación religiosa, se plantearon casos de resignificación de la advocación como se verá en el caso Virgen de la Candelaria-Inmaculada Concepción, que será analizado como caso tipo.

Otras veces se reformó la vestimenta, situación que pudo afectar en algún caso la percepción del tipo de espiritualidad que caracterizó al personaje.

A partir del siglo XVIII surgió la tendencia de vestir la imagen de María con ropaje “triangular”. Esta moda impide conocer la imagen original, y la forma de evaluación clasificatoria puede tornarse confusa en el caso de su derivación a Museos Históricos o de Arte.

Durante el siglo XX se produjeron casos de remisión de imágenes religiosas desde las iglesias, Conventos y Colegios católicos a museos de Arte o Museos Históricos. En ambas circunstancias muchas veces se desconocían las modificaciones indicadas en el párrafo anterior, y por tanto el registro no dejaba constancia de los mismos. Sólo una detallada investigación de Archivos puede denotar pistas en tal sentido.

En ambos casos -especialmente en los primeros- en la tipificación clasificatoria privaron las variables estéticas. La calificación museística de época, (“imagería”) no llegó a conceptualizar con precisión las variables devocionales religiosas. Recién en la última década del siglo XX comienza a ser revertida la situación., Merecen destacarse en tal sentido las posiciones de Gori y Burucúa.

En las últimas décadas del siglo pasado comienza a afirmarse la posición de organizar Museos Eclesiásticos. Desde los mismos muchas de las fallas señaladas comienzan a ser solucionadas.

Como última orientación citaremos el caso de las denominadas Iglesias como Museos d si mismas. En nuestro país no se ha observado tendencia a la organización de este tipo de organización museística. Esta nueva organización, será sintéticamente analizado en un apéndice por entender que se trata de una novedosa visión museística que fluye (con sus pros y sus contras) en un momento de replanteo fundamental sobre los circuitos de comunicación social e información en general. En la circunstancia actual, también la versión museística se renueva. En tal sentido, tampoco es ajena la consideración acerca de qué espera el receptor del material que los museos le pueden brindar. Si se trata de museos relacionados a imágenes y otros objetos litúrgicos o religiosos, habrá que tomar en cuenta el interés que la sociedad actual orienta hacia el conocimiento de los aspectos religiosos en el devenir histórico y en el presente, aún cuando dicho interés pueda estar desvinculado de un planteo de fe.

Análisis de casos tipo

a. Imagen de la Virgen de Copacabana. Cambio de emplazamiento físico y resignificación de advocación

La imagen denominada nuestra Señora de Copacabana en realidad responde a la Advocación de la Candelaria. El festejo Patronal corresponde al día 2 de febrero, fecha en que María, a los cuarenta días del parto, cumple el rito de purificación establecido en la religión judía.

Los misioneros sustituyeron al ídolo Copacabana ubicado en una de las márgenes del lago Titicaca, con una imagen de la Virgen de la Candelaria. Dicha imagen se difundió bajo el nombre de Virgen de Copacabana, con la vestimenta y atributos de Candelaria (palomas en canastillo o vela sostenida en una mano). Esta advocación fue venerada con una devoción que aún perdura en Bolivia y en Argentina principalmente entre la población de origen quechua. Actualmente, la festividad de Copacabana o Candelaria, se realiza el 1 de agosto (Día de la Pachamama). El hecho se registra incluso entre sus devotos del Gran Buenos Aires, en su mayoría proveniente del noroeste, quienes todos los años procesionan con sus misachicos hasta Luján. El cambio producido en el significado de la advocación no

aparece en los registros, no suele citarse en estudios de historia de la piedad popular. Sin embargo los descendientes quechuas lo vivencian cada año.

En algunos casos se observa tez morena en María, y porta corona con plumas. Por otra parte, suele ubicarse bajo palio típico (en el altar o, más frecuentemente durante las procesiones). Ambas características (plumas y palio), derivan de usos tradicionales por parte de las ñustas (princesas incas).

En la Iglesia de San Francisco de la ciudad de Córdoba, una imagen de la advocación de Copacabana ocupó un retablo. Había sido traída de Potosí por San Francisco Solano.

Sin haberse podido rastrear la fecha, dicha imagen fue trasladada al altar de la Capilla del Convento de San Francisco de Córdoba, bajo la advocación de Inmaculada Concepción. La fuente consultada (*Patrimonio Artístico Nacional de la Iglesia y Convento de San Francisco de Córdoba*, de la Academia Nacional de Bellas Artes) remite a citas textuales del Archivo de la Iglesia y Convento Franciscano de la ciudad de Córdoba.

El cambio de nombre a la advocación no puede dejar de mostrar la incongruencia, pues la Imagen de Inmaculada nunca lleva al Niño en brazos. Por otro lado, por el gesto del brazo libre, y en particular de la mano se entiende la imagen sostiene algún objeto (palomas o vela).

En consecuencia la Virgen de Copacabana resultado de la vivencia inculurada en la Candelaria, desaparece en el estudio de la evolución histórica. Tampoco recupera la advocación española de origen (Candelaria). Cambia de advocación por la tradicional devoción franciscana de origen europeo y más acorde al tipo cultural-religioso de población de la Ciudad de Córdoba.

Este es un ejemplo claro acerca de cómo las imágenes fueron perdiendo la referencia indígena generada en el proceso de inculturación derivado de la primera evangelización, y proyectando una mayor distancia entre el “ver” y el “percibir”. No sólo se produce el fenómeno, sino que no queda constancia del mismo en ningún registro.

Por otra parte, el hecho comentado demuestra la importancia que reviste una investigación basada en análisis de Archivos para el estudio de la imagen religiosa,

sea desde el punto de vista histórico, estético o religioso. La Congregación Franciscana en Argentina cuenta para ello con un valioso Patrimonio.

b. Cambio de vestimenta. Resignificación de características del santo portador. “Pérdida” de la imagen original

Con el surgimiento de las denominadas imágenes de vestir desde fines del siglo XVII, y su auge a partir del siglo XVIII, se producían en las imágenes de iglesia cambios de vestimenta en la estatuaria, sea de candelabro como en las de talla completa, algunas de gran valor artístico además del devocional.

Leyendo los Archivos podría decirse que se cumplía el dicho popular “desvestir un santo para vestir a otro”. Ello no generó inconvenientes, ni confusiones.

Si resulta tema de análisis, observar una misma advocación vistiendo atuendos disímiles que generan en el espectador -desde el punto de vista psicológico-, diversas interpretaciones respecto a las características espirituales del personaje santo de quien se trate. Un ejemplo sobre el particular, lo ofrece una de las imágenes de San Francisco ubicada en un retablo de la Iglesia de San Francisco de la Ciudad de Córdoba (registro 75 en la publicación sobre el Patrimonio Artístico Nacional, Córdoba). En efecto, en esta imagen el santo viste hábito y capa de terciopelo marrón bordado con hilos de oro y plata. Porta un banderín de plata repujada con el símbolo de la Orden. La imagen luce majestuosa. El texto del registro citada, para su interpretación ofrece una opinión tomada de cita textual de Santiago López en su trabajo *Contrarreforma y Barroco*: “en el período informado, por mandato del Concilio de Trento (1545-63), la figura del Poverello, perderá la imagen bucólica del autor de las *Floreccillas* y pasará a la dramática figura del personaje de Hamlet de Shakespeare”. La interpretación parece exagerada, si se tiene en cuenta que la figura de Francisco no siempre tiene representación bucólica, sobretodo en el barroco mestizo, la muy difundida imagen del sufrimiento del Estigmatizado es suficientemente ejemplificadora. Cualquiera que sea la interpretación la situación del cambio plantea, como en casos anteriores una resignificación de la imagen en el sentido de provocar un cambio en el tipo de espiritualidad que la misma trasmite.

Desde otro punto de vista es de considerar la importancia de los Archivos en relación al estudio de las llamadas Imágenes Trianguladas de larga tradición europea. Citaremos el caso de tres devociones muy difundidas y espaciales de elaboración artística y artesanal. Pueden citarse las imágenes de Nuestra Señora de

Luján (Luján, Bs. As.), del Milagro (Salta), del Valle (Catamarca) e Itatí (Corrientes).

Las cuatro imágenes, con mínimas diferencias visten un manto triangular en el que predominan los colores de la bandera nacional. Dichos mantos cubren (con excepción de cara y manos) la totalidad del cuerpo y de las figuras que se ubican en la parte de apoyatura (nube, ángeles y sierpe o demonio). Las imágenes responden a la advección de la Inmaculada Concepción. Están realizadas en los más diversos materiales y estilos escultóricos. Aquí trataremos sobre las dos primeras, en particular por su relación con los Museos Eclesiales.

La imagen de la Virgen del Milagro (Catedral de Salta), datada c. siglos XVII-XVIII (?), es una talla de madera con articulaciones en codos y manos, lo que indica que fue hecha para ser vestir. La túnica con cinturón anudado al frente, llega hasta sus pies en pliegues geométricos de acuerdo a la ficha 226 de la publicación Patrimonio Artístico Nacional (Tomo Salta).

Se trata de una escultura sumamente elaborada que difiere totalmente de las restantes triangulares citadas (dos de arcilla, advocaciones de Luján e Itatí; y otra en piedra, advocación del Valle), cuya factura escultórica es menos elaborada.

En pocos casos el creyente o visitante no devoto que visitaba la catedral de Salta tenía noticia de la imagen original. Recién en la década del 80 del siglo pasado la creación del Museo Eclesiástico de la Catedral de Salta, creado a instancias de Mons. Pérez, difundió su conocimiento. En el citado Museo se presenta una copia de la talla de madera con ficha sobre su historia. Paralelamente, en la catedral se puede observar una fotografía del original con los datos de referencia y una remisión al Museo de la catedral para ampliar información. Como puede observarse, en este caso el Museo Eclesiástico ofrece rica información sobre las imágenes de valor devocional artístico e histórico que residen en el espacio catedralicio. Así no se interfiere con la función de culto esencial al espacio Iglesia. Y quien a ella visita, obtiene la referencia necesaria para recurrir al Museo Eclesiástico.

En el caso de la imagen de Luján, modelada en arcilla en Brasil (c. siglo XVII), no es posible obtener en el Museo o Santerías de la basílica fotografías de la imagen original. En contados comercios de la ciudad se vende una “estampita” que si bien reproduce la vestimenta original, los tonos carmín (túnica) y manto (azul ultramar estrellado), se presentan suavizados (rosa y azul pastel en estrellas). Se desmarca totalmente la memoria histórica registrada, por ejemplo en los trabajos de en la

bibliografía, en particular en el libro de Juan Antonio Presas. Desde hace unos años en la Cripta y Museo de la Capilla se puede observar una reproducción de la imagen presentada con el manto triangular abierto que deja ver parte de la reproducción del original, pero repitiendo los cambios antes citados, teniendo en cuenta la importancia simbólica de los colores y las imágenes de estrellas, tal como surgen en los estudios realizados, vaya por caso por las investigaciones de González y Siracusano.

El tratamiento de la imagen original de la Virgen de Luján merece que la investigación de Museo que repare esas distorsiones. En esa labor, resaltamos nuevamente la importancia de la relación con los archivos, en este caso de la Basílica y de los Museos de Luján. Por otra parte, la creación de un Museo Eclesiástico que respondan a las normas vaticanas establecidas para los mimos. De este modo el Museo Eclesiástico puede ir brindando al fiel católico o al espectador no creyente, nociones sobre la evolución iconográfica, que a través del devenir histórico fueron modificando la imagen original. En tal sentido merece destacarse que muchas de las imágenes marianas extranjeras donadas a la Cripta de la Basílica presentan la imagen vestida y fotografía del original.

Orientaciones contemporáneas.

Diversificación de los Museos eclesiales.

Iglesia Museo de sí misma

a. Museos Eclesiales

A partir del Concilio Vaticano II se incentivó la creación de Museos Eclesiales. Dos Documentos pueden considerarse básicos en esta instancia: la *Carta Circular sobre la Función Pastoral de los Museos Eclesiásticos* (Ciudad del Vaticano 15/08/01) y lo expuesto en el “Congreso Internacional Europae Thesauri (Beja, 23/11/06).

En ellos se ofrecen pautas sobre su base teológica (el interés artístico e histórico de los objetos incorporados nunca deben desligarse de su función pastoral), y se brindan normativas sobre organización y administración. Resulta interesante observar la remisión que efectúa Benedicto XVI al texto del frontispicio de Museos Vaticanos en ocasión de cumplirse el V Centenario de su fundación (2006): “Para aumentar el esplendor de Roma y afirmar la verdad de la Religión Católica”. Esta oración resume una orientación que permanece inalterable.

La *Carta Circular* de referencia describe a los Museos Eclesiales como “el lugar que documenta visiblemente el camino recorrido por la Iglesia lo largo de los siglos en el culto, en la catequesis, en la cultura y en la caridad”. En la clasificación se ubican los Museos Diocesanos, Parroquiales, Conventuales, Parroquiales, de Instituciones religiosas. El Congreso citado considera a los Museos de catedral como un valioso antecedente. En relación al contexto se sostiene el carácter “*in loco*” de este tipo de Museos que testifica, a través de los objetos expuestos, la memoria de la vivencia religiosa en una a jurisdicción determinada, su carácter zonal que determina en la resolución del culto y el desarrollo vivificante del arte sacro y religioso un lenguaje vivo en la búsqueda de la trascendencia.

Como perspectiva vinculada a la investigación, se pone de manifiesto la importancia que revisten los archivos y bibliotecas eclesiásticas en la investigación museística. Queremos dejar sentada la opinión sobre el enriquecimiento que puede resultar de un intercambio de información con otras sedes: museos de arte, históricos, de antropología.

Por último remarcamos que un Museo Eclesiástico no es, ni podrá ser, una propuesta exclusivamente turística o cultural despojada del contenido pastoral en relación a la memoria religiosa. Así servirá al creyente como ampliación del conocimiento de los objetos sacros y religiosos que se utilizan en el culto a que asiste. Para el no creyente, o profesante de otra fe, le ampliará la comprensión de un aspecto religioso del contexto social en que se desenvuelve, o que desea conocer.

b. Iglesia Museo de sí misma

Como se explicó en las jornadas desarrolladas en el 2008, uno de los nuevos enfoques vinculados a los Museos religiosos lo constituye la tipificación de la “Iglesia Museo de sí Mismo”. La definición de Cippollotti es descriptiva: “Lugar en el cual es reconocida la dignidad de bienes culturales complejos conjuntamente a signos interpelados al interno del espacio, por los cuales aumenta la importancia del lugar físico, de los objetos en él contenidos, y los múltiples nexos que coligan uno al otro”.

Como puede apreciarse, se hace referencia “bienes culturales complejos”, así como a indicación de bienes “coligados”, exigiría una interpretación que actuales doctrinas sobre complejidad. Las mismas podrían brindar base de interpretación de un fenómeno aún falto de precisiones, sobretodo si se lo analiza desde concepciones

anteriores a las reformulaciones que la sociedad se plantea hoy día desde el punto de vista de la comunicación y de la forma de adquirir y brindar información.

Se hace necesario destacar que esta nueva concepción museística -que se plantea básicamente en Italia-, no se desarrolla como caso aislado en relación a los espacios religiosos católicos. Se extiende a todo el plexo de comunicación cultural. Así, se proyectan “Museos de sí Mismos”, y hasta se llega a la consideración de proyectar a Roma como “Ciudad museo de sí misma” Un mínimo repaso de la información digital en Internet sobre voces vinculadas al tema, demostrará lo difundido de la orientación, y las diferencias en cuanto a criterios de encuadre. Movilizan posiciones a favor y en contra. Desde la revitalización de bienes culturales que “hablarán” en un espacio tradicional (sagrado o profano) desde su propia memoria histórica (arquitectónica, artística, *folk*, de culto, etc.), hasta la consideración de desvirtuar un espacio religioso y tender a la configuración primaria de resaltar una difusión tipo “espectáculo” desvirtuando el sentido religioso, o histórico *in loco*, según el caso.

Se trata de una experiencia con evaluación abierta en la que surge como crítica muy difundida el temor a un avasallamiento turístico que desvirtúe las finalidades propuestas.

Tal vez, esta novedosa propuesta no pueda ser comprendida en su profundidad (para aceptarla o para negarla), si no somos concientes de las reformulaciones que nos plantea la sociedad actual. La situación se vuelve crítica -como en el caso presente-, y debemos afrontar un tema desde el punto de vista de la comunicación y la organización de la información en todos los niveles: un encuadre cultural amplio, desde el cual se podrá abordar los aspectos nuevos en el tratamiento del museo. No es este objetivo de esta presentación. Como aspecto crítico se puede señalar que los cambios generados en las últimas décadas en el ámbito de la comunicación han provocado desajustes notables en nuestro presente “aquí-y-ahora”. Las distancias, tanto en el presente-espacio, como en el presente-tiempo, se han acortado de manera notable. La incertidumbre, el desconcierto, la “premura”, llevan a estudiosos como Huyssen (y éste remite a Lübbe) a considerar un nuevo fenómeno social definido como musealización. No ya referido al concepto tradicional de museo, sino como un aspecto infiltrado en todas las facetas de la conducta social generado por la necesidad de afirmarse en un presente m desde una carga de pasado identitario que esté, de todos modos se inserta en ese presente que “se escapa” y se achica cada día. ¿Las reformas museísticas actuales, la parición de nuevas estructuras indefinidas, los diálogos -supuestos— entre distintas áreas del pasado en un mismo espacio

explicándose “a sí mismos” ¿podrán ayudar? La realidad que fluye ante nuestros ojos, y los enfoques de los especialistas irán ofreciendo pautas de orientación en este sugestivo mundo siglo XX.

Bibliografía

- Academia Nacional de Bellas Artes, *Patrimonio Artístico Nacional-Inventario de Bienes muebles*
 - Provincia de Córdoba, 2000
 - Provincia de Salta, 1998

- Bueno, Francisco, “Estética de la imagen y experiencia religiosa en Actualizar el lenguaje religioso”, *IV Jornadas Agustonianas*, Madrid, Centro Teológico San Agustín, 2001: 238-252.

- Burucúa, J. E., N. Barrio, F. Marte, “Ciencia, Arte y Patrimonio Cultural”, *Revista Ciencia Hoy*, Bs. As., V.18 N. 106, 2008.

- Carey, John, *¿Para que sirven las artes?*, Bs. As., Debate, licencia Sudamericana, 2006.

- Castro, Luis Miguel, “El Dogma al encuentro de las culturas, dificultades y estrategias”, en *Actualizar el Lenguaje Religioso, IV Jornadas Agustonianas*, pp. Madrid, Centro Teológico San Agustín, 2001: 197-207.

- Fisichella, Rino, “Metodo teologico e inculturaciones della Fede”, en *Il Metodo Teologico*, Città del Vaticano, Librería Editrice Vaticana, 2008: 261-291.

- González, Ricardo, *Imágenes de dos mundos – La imaginería cristiana en la puna de Jujuy*, Bs. As., Fundación Espigas, 2003.

- Gori, Iris, Sergio Barbieri, Sergio, “Informe sobre el relevamiento de la Iglesia y convento de San Francisco de Córdoba”, *Patrimonio Artístico Nacional de Bellas Artes, Provincia de Córdoba*, Córdoba, 2000.

- Gori, Iris, “Imaginería” en *Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco - Guía Patrimonial del Museo*, Bs. As., 1998.

- Huysen, Andreas, *En busca del futuro perdido*, México, Fondo de Cultura Económico, 2002.

-Lopez Mendez, Esther C., *La imagen del Señor y Nuestra Señora del Milagro*, Bs. As. Ed. San Pablo, 2005.

-Presas, Juan A., *Nuestra señora de Luján y Sumampa*, Bs. As., Talleres del Instituto Salesiano, 1974.

-Quiroga Villagra, Flavio, “Interculturalidad como expresión de catolicidad”, en *Cristianismo e Inculturación*, pp Bs. As., Ediciones Religión y Cultura, 2008: 179-182.

- Salvi, Mario, Paul Ricoeur: prospettive di ontologia ermeneutica”, en *Teologia e Filosofia*, Milan, Glos, 2008: 79-98.

- Siracusano, Gabriela, *El poder los colores*, Bs. As., Fondo de Cultura Económico de Argentina, 2005.

- Sodi, Manlio, “Metodo teologico e lex orando”, en *Il metodo teologico*, Città del Vaticano, Librería Editrice Vaticana, 2008: 201-227.

- Wagensberg, Jorg, *Ideas sobre la complejidad del mundo*, Barcelona, Tutquest, 1994.

- ----, *El gozo intelectual. Teoría y práctica sobre la inteligibilidad y la belleza*, Barcelona, Tutquest, Metatemas, 2007.

* Este trabajo fue presentado en el V Simposio sobre Archivos, Bibliotecas y Museos del Área Franciscana en América, “Los franciscanos y la independencia americana”, realizado en Buenos Aires, los días 20-22 de julio de 2010, en el marco del III Congreso Internacional Europa-América “Museos, archivos y bibliotecas para la historia de la ciencia”, y publicado en las *Actas* del mismo. Lo reproducimos ahora por su interés para esta revista y como un aporte a la próxima celebración del bicentenario de la declaración de la independencia argentina.