

The Body and androgyny in Nelson Garrido's *Santa Liberata*

Corps et Androgynie dans la *Santa Liberata* de Nelson Garrido

Corp și androginie la Nelson Garrido : *Santa Liberata*

Fabiola VELASCO GARIPOLI

Aix Marseille Université. CAER EA 854,
E-mail: fabiola.velasco@paris.sorbonne.fr

Abstract

The image of Santa Liberata brings together in its iconography the archetypes of the crucifixion and androgyny. In the Venezuela, photographer Nelson Garrido (1952) has reclaimed the bearded martyr in order to propose a photographic reflection over sacred eroticism, the sanctified body, and primordial androgyny. To understand the re-signification process of this image we will study the iconographic transformations of Santa Liberata, using two processes: the physical and spiritual masculinisation of christian martyrs and its relation with tricolour aspects and its capacity to generate meanings, and the updating of primordial androgyny. Finally, we will study the visual and symbolic procedures used by Nelson Garrido in his Santa Liberata (1989) to build a body that is both, erotic and sacred ascribed to the coincidentia oppositorum.

Résumé

La représentation de Santa Liberata véhicule à travers son iconographie les archétypes de la crucifixion et de l'androgynie. Au Venezuela, le photographe Nelson Garrido (1952) récupère le/la martyr(e) barbu(e) afin de proposer une réflexion photographique sur l'érotisme sacré, le corps sanctifié et l'androgynie primordiale. Pour expliquer le processus de re-sémantisation de cette image, nous allons étudier les transformations iconographiques de Santa Liberata qui utilisent deux procédés : la « masculinisation » physique et spirituel des martyr(e)s chrétien(ne)s et sa relation avec la pilosité et sa capacité à engendrer des significations, et la modernité de l'androgynie primordiale. Enfin, nous examinerons les procédés visuels et symboliques utilisés par Nelson Garrido dans sa Santa Liberata (1989) pour construire un corps qui est à la fois érotique et sacré inscrit dans la coincidentia oppositorum

Rezumat

Imaginea Santa Liberata reunește în iconografia sa, arhetipul crucificării androgenului. În Venezuela, fotograficul Nelson Garrido (1952) se reapropie de martirul bărbos spre a propune o reflectare fotografică referitoare la erotism sacru, corp sanctificat și androgen. Spre a înțelege procesul de resemnificare a acestor imagini, vom studia transformarea iconografică ce pornește de la Santa Liberata și vom viza două procese : masculinizarea fizică și spirituală a martirilor creștini și relația cu androgenitatea primară. În cele din urmă, vom studia procedura vizuală și simbolică la care face apel Nelson Garrido în opera sa Santa Liberata (1989) pentru a construi un corp erotic și sacru în același timp, supus așadar coincidenței opozitorii.

Keywords: Garrido, Santa Liberata, androgyny, body

Mots clefs en français: Garrido, Santa Liberata, androgynie, corps.

Palabras clave: Garrido, Santa Liberata, androginia, pilosidad, cuerpo

Cuvinte cheie : Garrido, Santa Liberata, androgin, corp.

Cuerpo y androginia en la *Santa Liberata* de Nelson Garrido

Desnuda y clavada en la cruz, una mujer barbuda fija su mirada en el infinito y nos recuerda los arquetipos de la crucifixión y de la androginia. El carácter provocador de esta puesta en escena se desprende de la transgresión del mito solar de Cristo y la aparente contradicción de la exhibición de un cuerpo santo y erótico al mismo tiempo. Hablamos de la *Santa Liberata* (1990)¹ del fotógrafo venezolano Nelson Garrido. En 1993, esta imagen fue enviada a la Bienal del Salón Dior, y tan pronto como fue mostrada fue censurada². Un año más tarde, en una ciudad de la provincia venezolana, el santoral garridiano –incluyendo a *Santa Liberata*– fue calificado de “basura, pornografía y muerte”³ y la exposición tuvo que desmontarse, levantando un tsunami de insultos y críticas en la prensa nacional. Evidentemente, la inquietante iconografía de la santa fue percibida como una disrupción transgresora del régimen escópico nacional, en un escenario político y cultural conservador.

En la *Santa Liberata*, Nelson Garrido convierte la anulación corporal del martirio en la afirmación del cuerpo erótico y andrógino como espacio de comunión con lo sagrado. La transgresión implícita en este proceso encuentra sus claves de lectura en la ruptura con la tradición de la masculinización de las santas cristianas y su inextricable relación con los aspectos tricológicos. Ambos elementos aportan un eje de significaciones y antagonismos que serán fracturados en la visión garridiana. De este modo, Nelson Garrido propone como espacio de reflexión el cuerpo heteróclito y bestializado de Santa Liberata inscrito en el arquetipo de *la coincidentia oppositorum*⁴ y presentado como superficie donde se concreta lo erótico y lo sagrado.

Santa Liberta y su demiurgo

Nacido en Caracas en 1952, Nelson Garrido fue el primer fotógrafo en obtener el Premio Nacional de Artes Plásticas (en 1991). Desde entonces ha participado en numerosas exposiciones en todo el mundo. Desde sus comienzos en los años 80, Garrido desarrolló dos trabajos en paralelo: la fotografía documental y la fotografía artística⁵. El trabajo documental desarrollado le permitió tener un acercamiento a la cultura popular venezolana que será un punto de partida iconográfico para la construcción de su obra artística. La obra fotográfica de Garrido se nutre de una triple vertiente: el vocabulario visual cristiano, la devoción popular y la iconografía de la cultura de masas. Enredado

¹ Vid. Garrido, Nelson. *Santa Liberata*. 1990. Serie *Todos los santos son muertos*. Fotografía. Flickr Nelson Garrido. Web. 16 de junio de 2002. En línea in: <https://www.flickr.com/photos/nelsongarrido/320758382/in/set-72157594417382757>.

² Vid. Wisotzki, Rubén. “El arte convive con la censura (2). Garrido: ‘En el país está planteada una profunda pacatería’.” *El Diario de Caracas* 28 de abril de 1994: 35. Impreso.

³ Archivo personal Nelson Garrido/ONG. Ragam. “Basura, pornografía y muerte se expone en el Centro de las Artes”. Hoja Suelta, 1994: s/p. Impreso.

⁴ Esta categoría de análisis fue utilizada por Nicolas de Cusa para referirse a la unión de los contrarios como misterio divino. La *coincidentia oppositorum* encierra la paradoja de la estructura profunda de la divinidad que es lo uno y su contrario, tal y como lo evocó Heráclito en el fragmento 64. Posteriormente, Mircea Eliade reinsertó esta categoría en su estudio sobre la androginia. Vid. Eliade, Mircea. *Méphistophélès et l'androgynie*. Paris: Gallimard, 1962. pp.111-121. Impreso.

⁵ Vid. Centro de Documentación del Museo de Bellas Artes. *Nelson Garrido Sánchez. Curriculum* [1966-1989. Ficha Biográfica de Nelson Garrido] Caracas, Centro de Documentación del Museo de Bellas Artes, 5 p. Mecanografiado.

en esta tríada, el cuerpo funciona como un arcano que codifica la relación del hombre con el mundo. Se trata de un cuerpo que lleva el estigma del *pathos irrisorio*⁶.

De toda la variedad de obras que Garrido ha realizado, debemos hacer un zoom a la serie titulada *Todos los santos son muertos* (1989-1993), donde se incluyen *Santa Liberata* (1990) y *La sonrisa de Santa Liberata* (1989)⁷. *Todos los santos son muertos* está compuesta por 20 puestas en escena, copiadas en cibachrome, circunscritas a un espacio teatral que busca reproducir los códigos paródicos de la *fotografía Bufa*⁸. La serie hace alusión, la mayoría de las veces, al imaginario nacional religioso. En líneas generales, este conjunto de fotografías se estructura en dos categorías: las puestas en escena derivadas de la tradición judeo cristiana⁹ y las puestas en escena de los santos del imaginario popular, local o que son producto de la invención del fotógrafo¹⁰.

La transmigración iconográfica de *Santa Liberata*

La iconografía de Santa Liberata era completamente desconocida en Venezuela. Nelson Garrido se apropió de esta imagen al descubrirla en uno de sus viajes a Bogotá. De hecho, en este país, según Jaime de Almeida¹¹, la santa tuvo una importancia notable en el siglo XIX porque fue rehabilitada simbólicamente por los patriotas con el fin de movilizar adeptos a la causa. Aquí Santa Liberata pasó a ser una suerte de *Marianne* colombiana, una alegoría de la libertad, resemantizada gracias a la feliz coincidencia del día de la Santa con el día de festejo de la Independencia. La imagen que nos presenta Garrido se inspira en esta versión y, a su vez, reactualiza las confusiones hagiográficas que se tejieron alrededor de Santa Liberata, de ahí que ésta ostente una barba que recuerda a Santa Wilgeforte.

Ahora bien, ¿de dónde procede esta mártir barbuda y crucificada?¹² Simplificando dilatados procesos de asimilaciones y superposiciones, la actual iconografía de Santa Liberata es producto de

⁶ Según Catherine Grenier el *pathos irrisorio* es un fenómeno del arte contemporáneo que consiste en asimilar el arquetipo del Cristo sufriente a la Humanidad. Sin embargo, esta asimilación se hace en un lenguaje visual irónico que se desplaza de la noción del artista-Cristo a la del artista-Payaso. Según esta concepción, el payaso y sus formas asociadas representan a la humanidad caída. Por consiguiente, el *pathos irrisorio* supone una humanización del cuerpo, presentándolo en su faceta de debilidad, estupidez y fragilidad. Cf. Grenier, Catherine. “Vanités Contemporaines, du pathétique au comique.” *La revanche des émotions. Essai sur l’art contemporain*. Paris: Seuil, 2008. 143-166. Impreso.

⁷ Vid. Garrido, Nelson. *La sonrisa de Santa Liberata*. 1989. Serie *Todos los santos son muertos*. Fotografía. Flickr Nelson Garrido. Web. 16 de junio de 2002. En línea in: <https://www.flickr.com/photos/nelsongarrido/320903412/in/set-72157594417382757/>.

⁸ Garrido al hablar de sus puestas en escena remite a la fotografía bufa holandesa porque retoma los códigos de la ópera o de la opereta. Cf. Valecillos, Carolina. “Conversaciones con Nelson Garrido.” *Ni tan santos ni tan castos: cuerpo y espacio en la fotografía de Nelson Garrido*. Memoria de grado. Universidad de los Andes (Venezuela), 2001, s/p. Impreso.

⁹ Vid. Garrido, Nelson. *Santa Lucía*. 1989. Serie *Todos los santos son muertos*. Fotografía. Flickr Nelson Garrido. Web. 16 de junio de 2002. En línea in: <https://www.flickr.com/photos/nelsongarrido/320761435/in/set-72157594417382757/>.

¹⁰ Vid. Garrido, Nelson. *Santa Jazmín*. 1990. Serie *Todos los santos son muertos*. Fotografía. Flickr Nelson Garrido. Web. 16 de junio de 2002. En línea in: <https://www.flickr.com/photos/nelsongarrido/320752185/in/set-72157594417382757/>.

¹¹ Almeida de, Jaime. “Santa Liberada en las vísperas del Bicentenario.” *Historia y Espacio*, №33 (2009): 24 p. Web. 27 de abril 2014.

¹² En cuanto a la hagiografía de Santa Liberata, la versión más antigua se encuentra en *Leccionario Seguntino* del siglo XII, perteneciente a la ciudad de Sigüenza, lugar donde la santa fue patrona durante varios siglos. La autoría de este documento se le atribuye a Bernardo de Agén, clérigo proveniente de Aquitania y primer obispo de Sigüenza. Según esta fuente española, la historia de Santa Librada tiene sus inicios en el siglo III. Nacida en un parto múltiple de 9 hermanas e hijas de un noble pagano, su madre dio a luz la numerosa prole cuando su marido estaba ausente de la ciudad. Por miedo a ser castigada, la madre mandó a ahogar a las recién nacidas. Sin embargo, la comadrona decidió salvar a las nueve niñas y ubicarlas en casas de cristianos. Más adelante, cuando se desataron las persecuciones contra los cristianos, las hermanas se reunieron para agradecer a Cristo su origen y decidieron revelar su identidad al padre. Este les prometió matrimonios y riquezas si abandonaban el cristianismo, de lo contrario les prometía una muerte dolorosa. A fin de evitar que su padre cometiera tamaño crimen, las hermanas se marcharon de la ciudad. Días más tarde, las hermanas fueron alcanzadas por la mano vengativa del padre y fueron decapitadas. Cf. Díaz Tena, María

confusiones hagiográficas y fusiones que se dieron a lo largo de los siglos con otras vírgenes mártires y con el *Volto Santo* de Lucca¹³. De estas hibridaciones, la más importante es la asimilación de Santa Liberata a la imagen de Santa Wilgeforte en el siglo XVII¹⁴. De esta santa, Liberata tomó sus rasgos iconográficos más emblemáticos: el martirio por crucifixión y, en ocasiones, el rostro barbado¹⁵. Estas superposiciones explican la multiplicación de avatares y advocaciones de la mártir cristiana en toda Europa¹⁶. Lo que tienen en común la hagiografía de Santa Wilgeforte y Santa Liberata es que ambas son santas vírgenes y mártires.

La transmigración recurrente de Santa Liberata trae consigo reverberaciones de la masculinización del ideal de santidad femenina en la religión cristiana. Como virgen virilizada, Santa Liberata pareciera reactualizar el modelo ontológico platónico-cristiano, estructurado en un antagonismo entre cuerpo y el alma, el primero asociado a lo femenino y la segunda a lo masculino. En lo que concierne a la filosofía platónica, Sylvianne Agacisky¹⁷ precisa que las connotaciones peyorativas o positivas de ambos aspectos residen en la idea de que lo corporal es mortal, corruptible y sexualizado, mientras que el alma es eterna y pura¹⁸. Así mismo, existen dos tipos de fecundidad: la fecundidad del cuerpo (destinada a las mujeres) y la fecundidad de las almas (acto sublime que se concreta por medio de la educación y que está reservado a los hombres)¹⁹.

En el cristianismo estas ideas fueron integradas y permitieron una clara jerarquización institucionalizada de los sexos, donde la mujer, creada *de* y *para* el hombre, está sometida a los imperativos masculinos [*Génesis*, II: 21-25]. Además, el episodio de la caída y el pecado original [*Génesis*, III: 1-17] opera como un símbolo de la corruptible naturaleza femenina. Es por esta razón que Jesús resume en su doble condición las diadas de lo masculino y lo femenino, de lo carnal-mortal y lo espiritual-inmortal. De acuerdo con esta interpretación, Jesús es hijo carnal de una mujer y es hijo espiritual –y por ende inmortal- de Dios. En consecuencia, la espiritualidad está masculinizada y la corporeidad es el resultado de una fecundidad carnal y, por lo tanto, femenina²⁰.

Eugenia. “La vida de Santa Librada y su fuente medieval.” *Culturas Populares. Revista Electrónica*, Universidad de Alcalá, Nº 8 (enero-junio 2009): 22 p. Web. 27 de abril 2014. Esta autora en su nota al pie de página Nº 16 también incluye en su corpus bibliográfico la documentación seguntina que establece la diferenciación entre Santa Liberata y Wilgeforte. Con respecto a la antigüedad de Santa Liberata –o Santa Librada en español- en Sigüenza, Don Eugenio Chantos y Ullauri consiguió unas bulas papales de Inocencio IV donde consta que para el año de 1251 el cuerpo de la santa ya se encontraba en la Iglesia e incluso se promovió el culto a la santa a través de indulgencias a la feligresía. *Vid. Chantos Y Ullauri, Diego Eugenio. Santa Librada Virgen y mártir: Patrona de la Iglesia ciudad y obispado de Sigüenza*. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio, 1806, pp. 4-5. Impreso.

¹³ *Vid. Gessler, Jean.* “Schnürer (G.) und Ritz (J. M.). Sankt Kummernis und Volto Santo. Studien und Bilder [compte rendu].” *Revue belge de philologie et d'histoire*, Bruxelles, Vol. 14. Nº2 (1935):505-510. Impreso.

¹⁴ La prueba más evidente de esta asimilación es el famoso crucifijo de Neufarnh, ciudad donde se desarrolló un importante culto a Santa Wilgeforte. Se cree que originalmente este crucifijo del siglo XII era una imitación del *Volto Santo* de Lucca. Posteriormente, a finales del siglo XVI, el crucifijo fue restaurado y su identidad se transfiguró en la virgen mártir Santa Wilgeforte. Ya para 1661, abajo del crucifijo restaurado se podía leer la siguiente inscripción: “S. Wilgefortis. Sive Liberata, V.M 1661. H. Jungfrau und Martyrerim Onhe Xhümmernus Bitt für Uns”. Esto significa que ya para este momento Santa Liberata y Santa Wilgeforte se habían unido en una sola iconografía, haciendo prevalecer los rasgos del martirio de Wilgeforte. *Cf. Friesen, Ilse E. The female crucifix: images of St. Wilgefortis since the Middle Ages*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2001, pp.63-64. Impreso.

¹⁵ En América, España e Italia conseguiremos una amplia muestra de esculturas de Santa Liberata crucificada e imberbe. Ejemplos importantes de esta iconografía podemos observarlos en la escultura de Luis Salvador Carmona, conservada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid y que data del siglo XVIII o en la Iglesia San Nicolás de Bari en Sevilla, en la Iglesia de Santa Librada en Las Tablas, provincia de Los Santos en Panamá o la Santa Librada de la provincia argentina de Riachuelo.

¹⁶ En Francia se le conoce como Sainte Débarras o Sainte Livrade, en Cataluña como Santa Múnia, en Alemania como Kummernis, en los Países Bajos como Oncommer o Wilgefortis, en Italia como Liberata, en España como Librada y en Inglaterra como Uncumber.

¹⁷ *Cf. Agacinsky, Sylviane. Métaphysique des sexes: masculin/féminin aux sources du christianisme*. Paris: Éditions du Seuil, 2005. Impreso.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 16-20.

¹⁹ Aquí la autora se apoya en el discurso de Pausanías en *El Banquete* [206a] que para ilustrar los dos tipos de fecundidad y amor se remite a la Afrodita Popular y a la Afrodita Celeste, *Ibid.*, pp.23-24.

²⁰ Agacinsky, Sylviane. *Métaphysique des sexes: masculin/féminin aux sources du christianisme, op.cit.*, pp.110-111.

No obstante, la Virgen para alcanzar su rango de pureza espiritual fue desexualizada a través de su virginidad. Para Agacinsky, la Virgen representa entonces “ [...] *Moins la femme que le symbole de la chair soustraite au désir et à la sexualité*”²¹. Este mecanismo de desexualización se observa claramente con la masculinización espiritual y corporal de las santas cristianas.

En el imaginario cristiano algunas santas mártires son llamadas a trascender su condición femenina – débil y corrupta- a través de la virginidad, negando así su naturaleza fértil y carnal. Al mismo tiempo, la hagiografía muestra una virilización en la conducta de las santas, acentuando los rasgos carnales de su feminidad como contrapartida de su virtud moral, inherentemente masculina²². De esta manera, una forma esencial de cumplir con la *Imitatio Christi* pasa por la negación de la feminidad a través de la castidad y, por ende, la renuncia a la maternidad. Por otro lado, la santa martirizada se viriliza cuando su valentía y arrojo son puestos en evidencia, al desafiar las autoridades masculinas que la rodean (el padre, el verdugo o cualquier representante del aparato represivo y punitivo del Estado). El fin último de la santa es lograr una anulación del cuerpo terrestre (como indicador femenino) para renacer en un cuerpo glorioso, eterno y asexuado, tal y como reza la promesa paulina en las *Epístola a los Gálatas* [III: 26-28]. La anulación del cuerpo se opera por varios mecanismos: el primero es el martirio y el segundo es la castidad. Además de esto, la santa debe demostrar cualidades espirituales masculinas que la acerquen a la perfección de Cristo.

En los relatos hagiográficos, la virilización de las santas llega a su paroxismo con el fenómeno del travestismo. Aquí, la transformación de la apariencia femenina en masculina se presenta como una metáfora de la masculinización espiritual de las santas. Al respecto, Frédérique Villemur utiliza como ejemplo la vida de Santa Tecla y señala: “*De la féminité occultée au corps invisible, toute une métamorphose des apparences du corps garantit le parcours chrétien de Thècle, pour exalter sa virginité autour d’une virilité spirituelle*”²³. Otros autores ven en el travestismo una huella de las ambivalencias de género a la hora de presentar la figura de Cristo en la Edad Media. Así, por ejemplo, Jean-Claude Schmitt²⁴ explica que muchas veces las identidades sexuales se ven confundidas cuando se presenta a Jesús como “la Madre” de la Iglesia o cuando se utilizan adjetivos femeninos para definir la naturaleza de Cristo. En resumen, nos encontramos en presencia de una ambivalencia de interpretación del travestismo en la hagiografía femenina: las santas se virilizan o se androginizan.

En consecuencia, la *Imitatio Christi* de las vírgenes mártires se concreta a través de la anulación de la feminidad. En el caso de Santa Liberata y Wilgeforte, este proceso opera a través de la transgresión y violencia masculina inscrita en su propio cuerpo. No obstante, como veremos más adelante, el cuerpo martirizado y desnudo de la *Santa Liberata* de Nelson Garrido pulveriza estos antagonismos, a través de la integración de los principios femenino y masculino, afirmando el cuerpo carnal y erótico como lugar de enunciación de lo sagrado. La *Santa Liberata* de Garrido cristaliza así la metáfora corporal de la *coincidentia oppositorum*.

***Santa Liberata* y la androginia primordial**

En el espacio teatral garridiano emerge *Santa Liberata*²⁵ despojada de sus vestiduras. A primera vista, la santa guarda todos los atributos iconográficos propios de Wilgeforte y algunos

²¹ *Ibid.*, p.111.

²² *Ibid.*, pp. 141-146.

²³ Villemur, Frédérique. “Saintes et travesties du Moyen Âge.” *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, Nº10 (1999): s/p. Web. 27 de abril 2014.

²⁴ Schmitt, Jean-Claude. “Cendrillon crucifiée. A propos du « Volto santo » de Lucques.” *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l’enseignement supérieur public* 25. Nº2 (1994): 268. Web. Abril de 2014.

²⁵ Aquí es preciso aclarar que nuestro análisis sobre el cuerpo y la androginia se realizará exclusivamente a la obra titulada *Santa Liberata* de 1990. Vid. Garrido, Nelson. *Santa Liberata*.1990. Serie *Todos los santos son muertos*. Fotografía. Flickr Nelson Garrido. Web. 16 de junio de 2002. En ligne in: <https://www.flickr.com/photos/nelsongarrido/320758382/in/set-72157594417382757> .

pocos de Santa Liberata. La escena muestra a una mujer crucificada y barbada, con una cabellera que más que el *velo de Dios*²⁶, recuerda la imagen de los eremitas cristianos. La santa de Garrido está investida por una corona de flores que remite a su origen noble y a un cuerpo glorioso que renació en Cristo. La aureola de neón es otro signo de santidad que fosforece para iluminar el rostro andrógino de la santa. Este detalle le da un tono nocturno y casi licencioso a la obra. La virginidad – tal y como se observa en la tradición iconográfica de Wilgeforte y otras santas vírgenes- está representada por las flores de lis a los pies de la crucificada. Apropiándose de los atributos de Wilgeforte, Garrido incluye al violinista incrustando en la parte inferior de la fotografía un brazo que simula tocar el arpa²⁷.

Como la iconografía de Wilgeforte es, esencialmente, una reactualización de la crucifixión de Cristo, la *Santa Liberata* de Garrido está clavada a la cruz. La presencia de cráneos remite a la idea de Adán a los pies del Jesús crucificado²⁸. Por último, la crucifixión como acto –ejecución-pública está representado por los mirones, esos personajes acartonados que se encuentran en el último plano de la imagen fotográfica. En esta iconografía, la imitación de Cristo es flagrante gracias al suplicio por crucifixión (excepcional en la hagiografía femenina) y a la pilosidad facial. Tan es así, que a Wilgeforte también se le conoce en la historiografía como el Cristo Feminizado²⁹. Frédérique Villemur³⁰ apunta que la androginia de Wilgeforte y sus avatares representa no la virilización de la santa, sino la disolución de los antagonismos de género. En palabras de la autora: “[...] la Wilgeforte légendaire, barbue et chevelue, est l’incarnation bien plus ambivalente qu’ambiguë de la divinité, conçue comme une totalité bisexuelle. Pilosité et vêtement féminin sont des attributs contradictoires, certes, mais nécessaires au mystère, à la fascination, au sacré³¹”. En esta perspectiva, la iconografía andrógina de Liberata y Wilgeforte permite develar la *coincidentia oppositorum* como cristalización de la verdadera naturaleza de Dios: la Unidad de todo lo creado³².

Estas consideraciones anclan la iconografía de Santa Liberata a un universo andrógino que supone el regreso a la indiferenciación primordial y la actualización de la doble naturaleza del hombre: carnal-mortal y espiritual-inmortal, cristalizando así el modelo arquetípico de Cristo. Al mismo tiempo, esta vía interpretativa exige una breve explicación complementaria sobre la androginia y la *coincidentia oppositorum* como marcos conceptuales para estudiar la iconografía religiosa que nos ocupa. El arquetipo de la humanidad andrógina primordial se encuentra presente en antiguas tradiciones Orientales y Occidentales³³. Los mitos que encriptan la reintegración de los opuestos lograron permeabilizar una parte de la literatura rabínica y del gnosticismo de los

²⁶ La asociación cristiana de la cabellera femenina con el velo está presente incluso en la Biblia. Al respecto, Bromberger recoge las palabras de Pablo en el siguiente pasaje: “*La nature elle-même ne vous enseigne-t-elle pas qu’il est déshonorant pour l’homme de porter les cheveux longs ? Tandis que c’est une gloire pour la femme, car la chevelure lui a été donnée en guise de voile*” (Corintios, XI: 14-15). San Pablo in Bromberger, Christian. *Trichologiques : une anthropologie des cheveux et des poils*. Montrouge (Haute-de-Seine): Bayard, 2010, p.90. Impreso.

²⁷ En la iconografía de Santa Wilgeforte y en la iconografía tardía de Santa Liberata, aparece un juglar tocando un violín a los pies de la santa que, en algunas ocasiones, aparece calzada con una sola zapatilla. En realidad, este es otro préstamo que la iconografía de Wilgeforte hizo al *Volto Santo* y, según algunos autores, a la mismísima Virgen María. Cf. Schmitt, Jean-Claude. “Cendrillon crucifiée. A propos du « Volto santo » de Lucques.” *art.cit.*, 245-246. Cf. también Gessler, Jean. “Schnürer (G.) und Ritz (J. M.). Sankt Kümmernis und...”. *Art.cit.*, p. 508. Impreso.

²⁸ Vid. De Landsberg, Jacques. *L’art en croix : le thème de la crucifixion dans l’histoire de l’art*. Tournai (Belgique): La Renaissance du Livre, 2001, pp. 19-20. Impreso.

²⁹ Es interesante constatar que no pocas veces imágenes de Wilgeforte han identificadas con el nombre de Cristo andrógino. Uno de estos ejemplos nos lo ofrece Aglaüs Bouvenne cuando señala que en la Exposición de las Artes Industriales se estaba vendiendo una escultura de Wilgeforte con el “*nom ridicule de Christ Androgyne*”. Bouvenne, Aglaüs. *Légende de Sainte Wilgeforte*. Sin Editorial, Rousseau-Leroy Google Books, 1866, p.7. Web. 27 abril 2014.

³⁰ Villemur, Frédérique. “Saintes et travesties du Moyen Âge.”, *art.cit.*, s/p.

³¹ *Ibid.*

³² Dentro de la misma lógica podríamos insertar la iconografía de la Verónica, que en su duplicidad muestra el principio femenino que “fija” la alteridad masculina en el lienzo con la imagen del sagrado rostro de Cristo. *Ibid.*, p.10.

³³ El trabajo de Mircea Eliade consagrado a este tema es una referencia ineluctable en el área de la Historia de las Religiones. Vid. Eliade, Mircea. *Méphistophélès et l’androgyne*, *op.cit.*, pp.111-179.

cristianos primitivos. Según Mircea Eliade³⁴, los mitos y símbolos del andrógino y los ritos de androgenación sirven para cristalizar en la psiquis colectiva la *coincidencia oppositorum*³⁵. Esta unión de los contrarios permite superar el dualismo que es incompatible con la naturaleza de Dios que es Uno y Todo al mismo tiempo. Por esta razón, Eliade³⁶ formula una hipótesis según la cual los mitos de una humanidad andrógina se derivan de una concepción de divinidad también andrógina. A manera de ilustración, Eliade³⁷ nos remite al culto de Afrodita barbuda en Chipre³⁸ o al culto de la Venus calva en Italia. En estos ejemplos, el pelo, por exceso o por defecto, indica una masculinización de la divinidad. En cuanto a los ritos de androgenación, Eliade³⁹ comenta una serie de ceremonias en Australia y en la Antigua Grecia que implican el travestismo como mecanismo de integración de lo masculino y lo femenino.

En la cultura judeo-cristiana⁴⁰, el *Bereshit Rabba*⁴¹ - ofrece una versión distinta del Génesis. Según este texto, Adán y Eva fueron creados como un ser andrógino. El castigo de Dios por la desobediencia humana residiría entonces en la separación de las dos mitades sexuadas, dando origen al hombre y a la mujer, separadamente. Como complemento de esta explicación, Gregorio de Nisa en el siglo IV⁴² reflexiona sobre la humanidad primordial, anterior a la caída, y se aventura a decir que esta humanidad primigenia era un prototipo angelical y asexual. La posterior sexualización de Adán y Eva significaría entonces el descenso de la humanidad hacia lo terrenal, anclándola en la animalidad⁴³. Al respecto, la *Biblia de Moustier-Grazndval* del siglo IX aporta un ejemplo esclarecedor. Antes de la caída, Adán y Eva son representados como seres andróginos y la sexualización de ambos sólo es visible después de la expulsión del Paraíso. En la literatura gnóstica del cristianismo primitivo también hay indicios de una androgenia divina que creó a la humanidad a su imagen y semejanza. Por ejemplo, según el maestro gnóstico Valentín⁴⁴, lo divino es la unión de principios dualistas: el Padre Primordial y La Madre de Todo, es decir, Dios es masculino y femenino simultáneamente. Otros textos de la misma tradición sugieren que Dios no es femenino ni masculino, porque es la Totalidad indivisible⁴⁵. En todo caso, estas antiguas tradiciones que se

³⁴ *Ibid.*, pp.116-117.

³⁵ El antropólogo Edmund Leach, por ejemplo, considera que las oposiciones binarias son inherentes a nuestra forma de comprender el mundo. Al respecto, Leach escribió: "*In every myth system we will find a persistent sequence of binary discriminations as between human/superhuman, mortal/immortal, male/female, legitimate/ illegitimate, good/bad... followed by a 'mediation' of the paired categories thus distinguished.*" Por esta razón, la disolución de los sistemas binarios de comprensión del mundo supone el acceso a la realidad última: la naturaleza de lo sagrado. LEACH Edmund cit in Meeks, Wayne A. "The Image of the Androgyne: Some Uses of a Symbol in Earliest Christianity". *History of Religions*. Vol. 13, № 3 (Feb., 1974): 166. Web. 12 enero 2014.

³⁶ ELIADE Mircea, *Méphistophélès et l'androgyne*, op.cit., pp. 155-156.

³⁷ *Ibid.*, p.157.

³⁸ Una de las referencias del andrógino más citadas en la cultura griega es *El banquete* de Platón. En boca de Aristófanes [189d-191a] Platón narra una génesis de la humanidad primordial según tres categorías de ser humano. Todos eran seres esféricos y dobles, con doble sexo: hombre-hombre [vástago del sol], mujer-mujer [vástago de la tierra] y el andrógino hombre-mujer [vástago de la luna]. En este caso no había una jerarquización de los seres. Este aspecto ha sido frecuentemente desdeñado, con el fin de afirmar que el andrógino poseía una categoría superior a los otros dos tipos de humanidad. Vid. Platon. *Le Banquet* [Traduction inédite, introduction et notes par Luc Brisson]. , 3 ed. corrigée. Paris : Flammarion, 2004, pp. 115-117. Impreso.

³⁹ ELIADE Mircea, *Méphistophélès et l'androgyne*, op.cit., pp.161-162.

⁴⁰ *Ibid.*, pp.150-151 y Eliade, Mircea. *Traité d'histoire des religions*. Paris: Editions Payot et Rivages, 2004, p.417. Impreso.

⁴¹ Este texto forma parte de la literatura rabínica contenida en el *Midrash Rabba* y contiene comentarios sobre el Génesis.

⁴² Gregorio de Nisa in Colin-Goguel, Florence. *L'image de l'amour au Moye Age* [préface de Michel Pastoureau]. Paris : Seuil, 2008, p.25 Impreso.

⁴³ Las palabras exactas de Gregorio de Nisa fueron las siguientes : « *Afin de ne pas mutiler le total des âmes humaines qui ont perdu le mode d'accroissement angélique [...] Dieu établit pour notre nature un moyen plus adapté à notre glissement dans le péché : au lieu de la noblesse des anges, il nous donne de nous transmettre la vie les uns aux autres comme des brutes et des êtres sans intelligence* », *Ibid.*

⁴⁴ Valentín in Pagels, Elaine. *Les évangiles secrets*. Paris: Gallimard, 1982, p.93. Impreso.

⁴⁵ *Ibid.*, p.94.

consideran heterodoxas demuestran la presencia reiterada del arquetipo del andrógino en la psiquis del *homo religiosus*⁴⁶. Esta digresión sobre la androginia en las tradiciones religiosas nos sirve de marco explicativo para comprender las metáforas que moviliza la ambivalente iconografía de Santa Liberata.

Santa Liberata: la pilosidad como significante.

En el espacio sagrado del martirio de Santa Liberata, Garrido impone una disrupción semántica con la presencia del cuerpo desnudo y el rostro hirsuto. La desnudez de la Santa añade un factor perturbador que contrasta con la masculinidad del rostro piloso. Aquí la barba funciona como un estigma público que separa a Santa Liberata del mundo profano. Con su *anormalidad* se instaura el carácter sagrado de su experiencia religiosa. La barba de la Santa también nos remite a la memoria bestial que desencadena la pilosidad en el género incorrecto. La marca de la cultura parece imponer la domesticación pilosa, como alegoría del sometimiento de la condición animal del ser humano. Por estas razones, Santa Liberata representa una trasgresión frontal del mundo racionalizado, desdibujando las fronteras entre lo animal y lo cultural, lo femenino y lo masculino.

Santa Liberata, de brazos abiertos al martirio, abre así mismo su cuerpo al éxtasis místico, afirmando su condición carnal, sexual y pulsional, con un sexo parpadeante y bestializado por la presencia del pelo. A su vez, el rostro barbado nos confronta con la inquietante extrañeza freudiana, porque detrás del exceso piloso la mirada insiste en desenmascarar la identidad sexual. Esta ambigüedad implícita en el hirsutismo resucita los fantasmas de las mujeres barbudas decimonónicas, llevando al espectador a situarse en un movimiento pendular que va de la atracción a la repulsión⁴⁷. El rostro barbado de Santa Liberata, tal y como lo señala Marina Werner⁴⁸, moviliza también una metonimia visual al afirmar su sensualidad femenina a través de la asociación inmemorial existente entre la boca y la vulva⁴⁹. De esta manera, Santa Liberata nos hace pensar en la griega Baubo, sexo disfrazado de rostro. Para la autora, la virgen barbuda desvela lo que en teoría debería ocultar: las pulsiones sexuales de la mujer. En vez de anular la naturaleza corporal, la virgen andrógina le muestra al mundo *la face inacceptable de la sensualité féminine*⁵⁰. Así, en la puesta en escena garridiana, el binomio barba y vellos pubianos son un conjuro para invocar la naturaleza salvaje del deseo sexual que se cristaliza en el exceso piloso.

El tupido monte de Venus que exhibe Santa Liberata multiplica las referencias al lugar que ocupa la desnudez y el desenmascaramiento del sexo femenino en la cultura contemporánea. Por un lado, el cuerpo sigue siendo para la cultura occidental un tabú que encierra la noción platónico-

⁴⁶ La categoría de *Homo Religiosus* la hemos tomado del historiador de las religiones Mircea Eliade. Para él, el hombre moderno arreligioso es un descendiente del hombre religioso y su concepción del mundo corresponde una desacralización del mismo. En el mundo contemporáneo, el hombre es sujeto de su propia historia, las verdades son relativas y no se reconoce ningún tipo de trascendencia. Sin embargo, Eliade explica que aún el hombre verdaderamente arreligioso presenta comportamientos heredados de ese pasado del hombre religioso. Esta filiación se concreta en un cúmulo de creencias, tabúes y supersticiones que tiene un fondo mágico-religioso. Se siguen practicando los mismos rituales del hombre primitivo, pero bajo una forma secularizada. Se trata, en el fondo, de una mitología moderna camuflada. Partiendo de estas reflexiones, Eliade explica que el sentimiento profundo de lo religioso persiste, aún en las sociedades que se pretenden más laicas y modernizadas. El comportamiento humano que tiende al ritual persiste y persistirá porque es una necesidad intrínseca a la condición del hombre. Cf. Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama/Punto Omega, 1981, pp.123-130. Impreso.

⁴⁷ Gelis, Jacques. "Le poil monstrueux: femmes à barbe et hommes-chiens" *Histoire du poil*. Auzepy, Marie-France et Joël Cornette (direct.). Paris: Belin, 2011, pp. 116-120. Impreso.

⁴⁸ Werner, Marina. "Le vil et le vigoureux, la toison et le poil : des cheveux et de leur langage." *Fémininmasculin : le sexe de l'art*. [Exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Grande galerie, 24 octobre 1995-12 février 1996]. Bernadac, Marie-Laure y Bernard Marcade (ed.). Paris: Centre George Pompidou/Gallimard/Electra, 1995, pp.308-309. Impreso.

⁴⁹ Florence Colin-Goguel recoge en la *Glosa Ordinaria* de la Escuela de Laon (siglo XII) fragmentos donde se asocian las fauces del infierno con el sexo femenino. Además, en este texto se insiste en la naturaleza puramente carnal y malévolamente de la mujer. Colin-Goguel, Florence. *L'image de l'amour au Moyen Age*, op.cit., p.32.

⁵⁰ Werner, Marina. "Le vil et le vigoureux, la toison et le poil...", *art.cit.*, p.309.

cristiana de cárcel del alma y fuente de perversión. Por otro lado, estas ideas coexisten con la banalización de la desnudez por los medios de comunicación. En este contexto, la visibilización del cuerpo y su desnudez en la sociedad se ha hecho a partir de la neutralización de todo vestigio arcaico y animal, recreando así una suerte de *cuerpo simulacro*⁵¹ fabricado por la Industria Cultural de masas.

La focalización en la dimensión sexuada del cuerpo también recreó imaginarios contradictorios. Por una parte, en las últimas décadas, la pornografía se encargó de mostrar un pubis liso y profiláctico. Para algunos autores⁵², la higienización de la imagen pública remite simultáneamente a una infatilización de la mujer y, al mismo tiempo, a un proceso de “desanimalización” del cuerpo, puesto que el pelo sigue considerándose un *memento* del origen biológico y bestial del ser humano. Esta tendencia se difundió en los Cómics, en la industria cinematográfica, en el estereotipo de las heroínas virtuales de los juegos de video e, inclusive, es una tendencia que se observa en ciertas prácticas fotográficas dedicadas a la estetización del desnudo femenino. En este sentido, Marie-France Auzépy señala que en la mirada proyectiva masculina, el sexo femenino lampiño se despoja de su obscenidad porque “*dénouée de son sexe et de ses pulsions sexuelles, physiquement revenue à l’enfance, elle est soumise au désir de l’homme qui peut la considérer comme un simple réceptacle*”⁵³. En consecuencia, el cuerpo femenino desprovisto de pelos supone, en una sociedad heteronormativa y androcéntrica, su neutralización y asexualización.

Por último, el tratamiento del cuerpo hecho por el arte desde los años 60 se despliega en la destrucción sistemática de los estereotipos. El cuerpo en su dimensión carnal, por siglos desterrado a un espacio fantasmático y reprimido, sale a la superficie y se visibiliza tal cual y como es. Esta liberación del cuerpo supuso la puesta en escena de la *celebración de la carne* y de su degeneración biológica. La rehabilitación de la materia corporal como epicentro de la reflexión artística conllevó un retorno simbólico al carácter orgiástico del imaginario dionisiaco⁵⁴. Este proceso sintetiza lo que Michel Maffesoli⁵⁵ calificó como la *mutación postmoderna*, que acepta los pliegues y desniveles de los arcaísmos premodernos. Para Maffesoli, el retorno de la concepción social dionisiaca implica la necesidad de incluir las pulsiones y de enraizarse en el *humus* de lo humano. Aquí, el cuerpo en su dimensión material se vuelca hacia una *epifanización*⁵⁶ de sus facetas oscuras y tectónicas. En pocas palabras, el arte descendió a los infiernos corporales, se rebeló contra la imagen de la mujer-objeto y de los cuerpos idealizados de la publicidad y el cine. La liberación del cuerpo significó, en consecuencia, una puesta en evidencia de la vejez (John Coplans), la enfermedad (David Nebreda), la mutilación ritual (Gina Pane, Marina Abramović), la pilosidad (Nahum Zenil, Elke Kristufek), las deyecciones (Andrés Serrano), el sexo desenmascarado. Por último, la afirmación del cuerpo en su dimensión carnal supuso la ruptura definitiva con la oposición binaria del cuerpo y el alma, deconstruyendo por esta vía una parte esencial de la antropología judeo-cristiana.

La *Santa Liberata* de Nelson Garrido se inscribe en esta tendencia del arte contemporáneo. Garrido opone así el cuerpo real al *cuerpo simulacro*. La presencia de un pubis enmarañado además de afirmar el cuerpo en su dimensión real, es también un guiño a la pornografía venezolana de los años 40, inscrita en lo que el propio Garrido⁵⁷ denominó un *erotismo de la marginalidad*. Las

⁵¹ Jones Amelia in Warr, Tracy. *Le corps de l’artiste* [essai d’Amelia Jones] Paris: Phaidon, 2005, p. 36. Impreso.

⁵² Bromberger, Christian. *Trichologiques : une anthropologie des cheveux et des poils*, op.cit., pp.110-111.

⁵³ Auzépy, Marie-France. “Ceci n’est pas un livre barbant.” *Histoire du poil*. Auzépy, Marie-France et Joël Cornette (direct.). Paris: Belin, 2011. p. 23. Impreso.

⁵⁴ Un ejemplo clásico de esta tendencia es la obra de Andy Warhol titulada *The Performance Groupe Dionysos in ‘69*. Vid. Pultz, John y Anne de Mondenard. *Le corps photographié*. Paris : Flammarion, 2009, pp.152-153. Impreso.

⁵⁵ Maffesoli, Michel. *La part du Diable: précés de subversion postmoderne*. Paris: Flammarion, 2004, p.15.

⁵⁶ *Ibid*, p.50. Impreso.

⁵⁷ Sobre este tema, es pertinente que transcribamos aquí un comentario hecho por Nelson Garrido en una entrevista con Alvaro Martín Navarro: “*Hay que descontextualizar su cultura, sus seguridades. Pienso que un trabajo que me ayudó a maleducar mis ojos, a crear, más que una personalidad múltiple, un ojo múltiple, fue el estudio de mi colección de fotos pornográficas venezolana de los años 30,40 y 50, donde el amarillo del papel, lo grotesco algunas posiciones, cierta*

imágenes pornográficas de esta época muestran el cuerpo en su estado más tosco y en posiciones que devuelven la sexualidad a un estadio primario. Ahora bien, la desnudez de *Santa Liberata* funciona además como medio de ruptura con los cánones de la belleza mediatizada, como estandarte contra la dictadura de los cuerpos cinematográficos⁵⁸. Por esta razón, Garrido parodia los cuerpos irreales de la cultura de masas, donde la imagen degradada de la *Barbie* lleva la batuta como metáfora. En consecuencia, los cuerpos de los santos garridianos – a excepción de *Santa Erótica*- son cuerpos reales y sin artificios.

Cuerpo andrógino, cuerpo sagrado, cuerpo grotesco.

El cuerpo de *Santa Liberata* es también el espacio de celebración del erotismo en su dimensión sagrada. Para Garrido *todos somos Cristo, todos somos santos o todos somos cuerpo*⁵⁹. En el mismo texto, el fotógrafo afirma que «yo los pongo desnudos [los santos] porque es justamente ese enfrentamiento del cuerpo como hecho santo [lo que me interesa]»⁶⁰. Por esta razón, Garrido se opone a la noción cristiana del cuerpo como emplazamiento del pecado⁶¹. Al contrario, el cuerpo es para el fotógrafo el *Axis Mundi*⁶² que –como la cruz y el Cristo- conecta lo infernal con lo celeste.

Santa Liberata evoca el erotismo sagrado de Georges Bataille⁶³ con la exhibición de una desnudez impúdica, ritualizada en el martirio de la crucifixión. En el erotismo sagrado, la necesidad de reintegración a la Totalidad y al caos informal se hace patente, es la incesante búsqueda de la disolución de las formas constituidas. En consecuencia, por medio de un acto violento, el erotismo sagrado busca fracturar la discontinuidad de los cuerpos para comulgar con la continuidad primordial perdida. En este contexto, el sacrificio de la mártir comporta la transgresión del cuerpo y de la consciencia que permite el acceso a un estado de continuidad primera y, con la muerte, la santa regresa a un estado preformal de la materia y el ser. Simbólicamente, el cuerpo ofrecido al martirio se sacraliza en la experiencia de disolución de la individualidad. La desnudez convierte su cuerpo cerrado y discontinuo en un cuerpo abierto –hecho de cavidades, orificios-, listo para comunicar, comulgar y para fundirse en el éxtasis místico⁶⁴. Por estas razones, la *Santa Liberata* de Garrido afirma el hambre de Totalidad mediante la exhibición de una desnudez torturada y la

repetición de esquemas estéticos, me perturbó, creó otro ojo dentro del mismo ojo, y eso me ayudó a romper con mis esquemas, a crear una dinámica entre mi ojo paranoico documentalista y mi ojo esquizofrénico estético para lograr ver otras posibilidades, como la serie de los santos”. Nelson Garrido in Martín Navarro, Alvaro. *Artes Plásticas: Nelson Garrido 1991*. Caracas: El Perro y la Rana, 2008, p. 29 (col. Premios Nacionales de Cultura). Impreso. Para ver las fotografías de Vulcano Cf. Vulcano, *Erotismo de la marginalidad* [título propuesto por Nelson Garrido para definir la obra pornográfica no titulada de Vulcano]. 1940-1950. Fotografías. Nelson Garrido.com. Web. Sin fecha.

⁵⁸ Al respecto, Garrido se ha expresado de la siguiente manera: “Lo que nos están imponiendo es una estética que genera una profunda infelicidad. Nos están enseñando a rechazar nuestro propio cuerpo, a no aceptarnos como seres integrales, como gorditos que tenemos barritos. Hay que empezar a defender la estética de las mayorías”. Garrido, Nelson. “Bio-lencia. Estética de lo Feo.” *Blog Nelson Garrido [Blogspot]*, 1996. Web. 27 de abril 2014.

⁵⁹ Nelson Garrido in Valecillos Carolina, “Conversación con Nelson Garrido (Carolina Valecillos entrevista a Nelson Garrido).” *Ni tan santos ni tan castos: cuerpo y espacio en la fotografía de Nelson Garrido, op.cit., s/p.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Maurice Cognac observa que en algunos pasajes de la Biblia, la desnudez es una forma de descubrir simbólicamente la totalidad del ser frente a Dios (I Samuel, XIX: 23-24) y en otros, el término hebreo *éreyah* –desnudez- adquiere un sentido de vergüenza. Esta última interpretación del cuerpo –carne- como emplazamiento del pecado y objeto de vergüenza es producto del contacto de las doctrinas paulinas con el pensamiento griego pitagórico. En este sentido, podemos leer esta frase bastante esclarecedora: «*Nous avons en effet, que la loi est spirituelle; mais moi, je suis charnelle, vendu au péché*» (Romanos, VII: 14-15). Cf. Cognac, Maurice. *Les symboles bibliques: lexique théologique*, Paris: Éditions du Cerf, 2006, pp. 257-259. Impreso.

⁶² Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano, op.cit., pp.21-22*. Impreso.

⁶³ Sobre el tema del erotismo sagrado y su relación con el sacrificio, Georges Baraille le dedica el capítulo VII, titulado «Le Meurtre et le Sacrifice» y el capítulo VIII «Du sacrifice religieux à l'érotisme», además de una breve iniciación al tema en su introducción. Cf. Bataille, Georges. *L'érotisme*. Paris: Éditions de Minuit, 2011, pp.13-29. (Collection «Reprise», № 20). Impreso.

⁶⁴ *Ibid.*, p.19.

integración de la androginia como estado primordial del ser. Aquí, la *coincidentia oppositorum* se transparenta en el marcado contraste entre el cuerpo erótico femenino y el rostro barbado – masculinizado- de la santa.

Como buena mártir virgen, *Santa Liberata* parece indiferente a su martirio. Un ejemplo claro de esta tendencia se observa en la literatura edificante eclesiástica⁶⁵, donde el martirio es descrito con mórbidos detalles⁶⁶. Para el caso específico del martirio femenino, la literatura eclesiástica hace especial hincapié en los sufrimientos corporales de las santas, en sus carnes abiertas y sanguinolentas, en la mortificación sádica del cuerpo y demás modalidades de tortura. A pesar de estos tormentos, la hagiografía procuró presentar a las santas en una actitud gozosa frente a la redención por el martirio. Dicho de otra manera, las santas dejaban de sentir dolor para abrirse a la alegría de derramar su sangre por Cristo⁶⁷. Esta dinámica era la que permitía la anulación del cuerpo carnal para así transmigrar en el cuerpo glorioso. En la iconografía, tal y como explica Umberto Eco⁶⁸, raras veces los santos mártires son representado bajo el signo de la estética de la fealdad –salvo en el caso de los eremitas y del propio Cristo-. Esto se explica por la necesidad que tenía la Iglesia de exhortar a la feligresía a la imitación de los santos en sus sacrificios. Aunque *Santa Liberata* comparte el gesto estoico de la iconografía de las santas, al mismo tiempo se distancia de éstas a través de la fealdad que sugiere el hirsutismo de su rostro. La exageración pilosa nos lleva a identificar en el cuerpo de la santa la huella embrionaria de lo grotesco. Hablamos de *huella embrionaria* porque el cuerpo martirizado de la santa no obedece a todas las modalidades propias del cuerpo grotesco que Bajtin analiza en su ensayo *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*⁶⁹.

No obstante, la imagen de *Santa Liberata* ofrece puntos de coincidencias formales con esta manera de presentar la materialidad corporal. De acuerdo con la teoría del realismo grotesco, una de las formas de expresión de lo grotesco se da por la *exageración*⁷⁰. En la obra que estudiamos, la exageración surge de un rostro con una tricosis hiperbólica que se parece más al aspecto de un hombre-lobo que a la virginal Wilgeforte. Un segundo punto de unión, viene representado por la *degradación* de lo sublime –el martirio y la redención- a las regiones materiales de la existencia –el sexo-. Esto se traduce, según Bajtin⁷¹, en descender a la tierra lo celestial; su indicador topográfico por excelencia va del vientre a los genitales e incluye todas las actividades que conciernen la satisfacción básica de las necesidades (comer, copular, beber, etc.). *Santa Liberata*, al mostrar la irrupción del deseo sexual con la exhibición de su pubis lanudo, busca anclar a la tierra su cuerpo martirizado. La permutación de una escena de martirio edificante en una isotopía infernal también apunta hacia ese mismo sentido. El espacio que habita la *Santa Liberata* de Garrido incluye fragmentos del mundo dispersados en el caos, a semejanza de la imagen arquetípica del Arcano Mayor de la Torre en el Tarot. Sin ir muy lejos, esta forma de composición visual trae consigo el eco de las obras de El Bosco. Así, lo que se supone que debe ser un acto de redención espiritual termina degradado en el campo semántico de las profundidades, del magma, de la inversión del orden en desorden, de la belleza en fealdad.

⁶⁵ Entendemos por literatura eclesiástica las *Actas* de los santos, las *Pasiones* y las *Vidas* de los santos redactadas tardíamente por eclesiásticos. Uno de los libros más célebres de este tipo de literatura es *La Leyenda Dorada* escrita por el dominico Jacobo de la Vorágine en el siglo XIII. Esta obra de carácter pedagógico hace especial énfasis en la vida y martirio de los santos.

⁶⁶ Jean-Pierre Albert llega al punto de comparar los relatos de *La Leyenda Dorada* con *sucedáneos* de las obras del Marqués de Sade. Albert, Jean Pierre. *Le sang et le ciel : les saintes mystiques dans le monde chrétien*. Paris: Aubier, 1997, p.94. Impreso.

⁶⁷ *Ibid.*, pp.97-98.

⁶⁸ Eco, Umberto. *Histoire de la Laideur*. Paris: Flammarion, 2007, p.56. Impreso.

⁶⁹ Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. 3º reimp. Madrid: Alianza Editorial, 2003, 431 p. (Primera edición en 1965). Impreso.

⁷⁰ *Ibid.*, p.23. En la introducción el autor explica extensamente la naturaleza del realismo y del cuerpo grotesco en el contexto de la cultura popular medieval. Aquí, Bajtin desarrolla una teoría general de lo grotesco que luego aplicará a la obra de Rabelais en los capítulos V y VI.

⁷¹ *Ibid.*, pp.24 y ss.

Notas conclusivas

La *Santa Liberata* garridiana ofrece una metáfora visual regeneradora. La hibridez de su cuerpo vuelve sobre la idea de la integración de los contrarios como forma iniciática de comprender la Totalidad Divina. Aquí, el estigma de lo monstruoso es la materialización del cuerpo redimido, anterior a la caída. En este sentido, el cuerpo andrógino de *Santa Liberata* reúne no solamente las antinomias de género sino también las dicotomías entre lo carnal y lo celestial. Para Garrido, la resurrección del arquetipo de la humanidad andrógina se expresa en la polifonía del cuerpo como *locus* del deseo, de la apetencia y, simultáneamente, de la trascendencia.

En la obra de Nelson Garrido, estas ideas cobran vida en un espacio teatral bufonesco, que remite al *pathos irrisorio*. En el caso concreto que nos ocupa, la *coincidentia oppositorum* se desdobra de manera humorística con la presencia de los dos personajes que asisten al martirio. Por una parte, la aeromoza con todo su simbolismo celestial –degradado claro está– representa lo femenino sublimado. Por la otra, el niño encarna el principio masculino neutralizado por la infancia. En cuanto al cuerpo mismo de la santa, estos valores están invertidos. Su cabeza, tradicionalmente asociada al pensamiento y a la trascendencia, es enteramente masculina, mientras que su cuerpo –asociado a lo terrenal y a lo cavernoso– es indudablemente femenino. Estos juegos de espejos nos inducen a pensar que para Garrido la reversibilidad de las categorías de lo femenino y masculino es una forma simbólica de regresar a un estado primordial del caos informe. Como corolario, la santa de Garrido, le hace homenaje a su nombre al liberar la mirada y el pensamiento de su preocupación aristotélica por la clasificación y la taxonomización.

Bibliografía

- Agacinsky, Sylviane. *Métaphysique des sexes: masculin/féminin aux sources du christianisme*. Paris: Editions du Seuil, 2005. Impreso.
- Albert, Jean Pierre. *Le sang et le ciel : les saintes mystiques dans le monde chrétien*. Paris: Aubier, 1997. Impreso.
- Almeida de, Jaime. “Santa Liberada en las vísperas del Bicentenario.” *Historia y Espacio*, №33 (2009): 24 p. Web. 27 abril 2014.
- Archivo personal Nelson Garrido/ONG. Ragam. “Basura, pornografía y muerte se expone en el Centro de las Artes”. Hoja Suelta, 1994: s/p. Impreso.
- Auzepy, Marie-France. “Ceci n’est pas un livre barbant. ” *Histoire du poil*. Auzepy Marie-France et Joël Cornette (direct.). Paris: Belin, 2011. 5-24. Impreso.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. 3º reimp. Madrid: Alianza Editorial, 2003. (Primera edición en 1965). Impreso.
- Bataille, Georges. *L’erotisme*. Paris: Éditions de Minuit, 2011, Impreso.
- Bouvenne, Aglaüs. *Légende de Sainte Wilgeforte*. Sin datos editoriales. Rousseau-Leroy Google Books, 1866, p.7. Web. 27 abril 2014.
- Bromberger, Christian. *Trichologiques: une anthropologie des cheveux et des poils*. Montrouge (Haute-de-Seine): Bayard, 2010, p.90. Impreso.
- Centro de Documentación del Museo de Bellas Artes. *Nelson Garrido Sánchez. Curriculum [1966-1989. Ficha Biográfica de Nelson Garrido]* Caracas, Centro de Documentación del Museo de Bellas Artes, 5 p. Mecanografiado.
- Chantos Y Ullauri, Diego Eugenio. *Santa Librada Virgen y mártir: Patrona de la Iglesia ciudad y obispado de Sigüenza*. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio, 1806. Impreso.
- Cognac, Maurice. *Les symboles bibliques : lexique théologique*, Paris: Éditions du Cerf, 2006. Impreso.
- Colin-Goguel, Florence. *L’image de l’amour au Moye Age* [préface de Michel Pastoureau]. Paris : Seuil, 2008. Impreso.
- De Landsberg, Jacques. *L’art en croix : le thème de la crucifixion dans l’histoire de l’art*. Tournai (Belgique): La Renaissance du Livre, 2001. Impreso.

- Díaz Tena, María Eugenia. “La vida de Santa Librada y su fuente medieval.” *Culturas Populares. Revista Electrónica*, Universidad de Alcalá, № 8 (enero-junio 2009): 22 p. Web. 27 de abril 2014.
- Eco, Umberto. *Histoire de la Laideur*. Paris: Flammarion, 2007. Impreso.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama/Punto Omega, 1981. Impreso.
- Eliade, Mircea. *Méhistophélès et l'androgynie*. Paris: Gallimard, 1962. Impreso.
- Eliade, Mircea. *Traité d'histoire des religions*. Paris: Editions Payot et Rivages, 2004. Impreso.
- Friesen, Ilse E. *The female crucifix: images of St. Wilgefortis since the Middle Ages*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2001. Impreso.
- Garrido, Nelson. “Bio-lencia. Estética de lo Feo.” *Blog Nelson Garrido [Blogspot]*, 1996. Web. 27 de abril 2014.
- Garrido, Nelson. *La sonrisa de Santa Liberata*. 1989. Serie *Todos los santos son muertos*. Fotografía. Flickr Nelson Garrido. Web. 16 de junio de 2002.
- Garrido, Nelson. *Santa Jazmín*. 1990. Serie *Todos los santos son muertos*. Fotografía. Flickr Nelson Garrido. Web. 16 de junio de 2002.
- Garrido, Nelson. *Santa Liberata*. 1990. Serie *Todos los santos son muertos*. Fotografía. Flickr Nelson Garrido. Web. 16 de junio de 2002.
- Garrido, Nelson. *Santa Lucía*. 1989. Serie *Todos los santos son muertos*. Fotografía. Flickr Nelson Garrido. Web. 16 de junio de 2002.
- Gelis, Jacques. “Le poil monstrueux: femmes à barbe et hommes-chiens” *Histoire du poil*. Auzepy, Marie-France et Joël Cornette (direct.). Paris: Belin, 2011. 115-136. Impreso.
- Gessler, Jean. “Schnürer (G.) und Ritz (J. M.). Sankt Kümmernis und Volto Santo. Studien und Bilder [compte rendu].” *Revue belge de philologie et d'histoire*, Bruxelles, Vol. 14. №2 (1935):505-510. Impreso.
- Grenier, Catherine. “Vanités Contemporaines, du pathétique au comique.” *La revanche des émotions. Essai sur l'art contemporain*. Paris: Seuil, 2008. 143-166. Impreso.
- Maffesoli, Michel. *La part du Diable : précis de subversion postmoderne*. Paris: Flammarion, 2004. Impreso.
- Martín Navarro, Álvaro. *Artes Plásticas: Nelson Garrido 1991*. Caracas: El Perro y la Rana, 2008, p. 29 (col. Premios Nacionales de Cultura). Impreso.
- Meeks, Wayne A. “The Image of the Androgynie: Some Uses of a Symbol in Earliest Christianity”. *History of Religions*. Vol. 13, № 3 (Feb., 1974): 165-208. Web. 12 enero 2014.
- Pagels, Elaine. *Les évangiles secrets*. Paris: Gallimard, 1982. Impreso.
- Platon. *Le Banquet* [Traduction inédite, introduction et notes par Luc Brisson]. , 3 ed. corrigée. Paris : Flammarion, 2004. Impreso.
- Pultz, John y Anne de Mondenard. *Le corps photographié*. Paris : Flammarion, 2009. Impreso.
- Schmitt, Jean-Claude. “Cendrillon crucifiée. A propos du « Volto santo » de Lucques.” *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public* 25. №2 (1994) : 241-270. Web. Abril de 2014.
- Valecillos, Carolina. “Conversaciones con Nelson Garrido.” *Ni tan santos ni tan castos: cuerpo y espacio en la fotografía de Nelson Garrido*. Memoria de grado. Universidad de los Andes (Venezuela), 2001. Impreso.
- Villemur, Frédérique. “Saintes et travesties du Moyen Âge.” *Clio.Histoire, femmes et sociétés*, №10 (1999): s/p. Web. 27 de abril 2014.
- Vulcano, *Erotismo de la marginalidad* [título propuesto por Nelson Garrido para definir la obra pornográfica no titulada de Vulcano]. 1940-1950. Fotografías. Nelson Garrido.com. Web. Sin fecha.
- Warr, Tracy. *Le corps de l'artiste* [essai d'Amelia Jones] Paris: Phaidon, 2005. Impreso.
- Werner, Marina. “Le vil et le vigoureux, la toison et le poil : des cheveux et de leur langage.” *Fémininmasculin : le sexe de l'art*. [Exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Grande galerie, 24 octobre 1995-12 février 1996]. Bernadac, Marie-Laure y Bernard Marcade (ed.). Paris : Centre George Pompidou/Gallimard/Electra, 1995. 303-311. Impreso.

Wisotzki, Rubén. “El arte convive con la censura (2). Garrido: ‘En el país está planteada una profunda pacatería’.” *El Diario de Caracas* 28 de abril de 1994: 35. Impreso.