



Tópicos del Seminario

ISSN: 1665-1200

ses@siu.buap.mx

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
México

Costantini, Michel

El texto sagrado no existe

Tópicos del Seminario, núm. 22, julio-diciembre, 2009, pp. 105-130

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Puebla, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59411894005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Los límites del texto sagrado.

Tópicos del Seminario, 22.
Julio-diciembre 2009, pp. 105-130.

El texto sagrado no existe

Michel Costantini

Universidad París 8 Vincennes Saint-Denis

Traducción de Cinthya G. Estrada Bermúdez

1. Definiciones

Tomaremos para este análisis los términos *texto* y *sagrado* en su acepción más restringida, siguiendo el principio que nos dice (eventualmente) que no hablamos más que entendiéndonos por el significado de las palabras y que entenderse por ellas supone una distinción muy estricta, resultado de una serie de distinciones previas, acuerdo intersubjetivo que se obtiene idealmente en el diálogo. Este principio es aquel de la *diáiresis* socrática. Es cierto que se puede imitar en lo escrito el diálogo que pone en escena la sucesión de las diéresis —Platón, después de Euclides de Megara, utilizó bastante esta técnica— pero generalmente hacemos pausa a esta sucesión. La pausa supone un consenso sin retranscribir la historia (o, si preferimos, la pre-historia), sin precisar lo que se ha adquirido a este punto, así utilizamos las palabras tal como las suponemos comprendidas por todos. Sin embargo, en el caso que nos interesa parece necesario imponer la definición más estricta que tengamos, sin pretender, no obstante, que sea la única posible, por una doble razón: por un lado, la naturaleza de los referentes y, por el otro, la tesis misma.

Así, *texto* será entendido como el proceso concerniente a un sistema y no como un enunciado producto de una enunciación: decisión provisoria que no prejuzga ni la reconsideración del estatus del texto en el seno del acto semiótico (Marrone, 2006), ni la continuación de la investigación en el marco de una semiótica de las instancias (Coquet, 2007). Lejos, en efecto, de excluir esta última aproximación, en cuyo caso el ángulo de ataque es precisamente la enunciación, se abre la posibilidad a otra contribución, según lo planteado por Greimas y Devereux. Parafraseo al primero, de quien siempre se olvida la condición negativa: “es necesario excluir todo aquello que no está en el texto, *salvo si se elige con algún otro parámetro, como la enunciación*”. Parafraseo al segundo, de quien frecuentemente se olvida el final adversativo: si un fenómeno es analizable desde un punto de vista (por ejemplo, como proceso), entonces, forzosamente, es analizable desde otro (por ejemplo, como enunciado), *pero en ningún caso, de manera simultánea*.

Sagrado, por su parte, será entendido como lo que remite a la trascendencia del mundo, pero, desde luego, si no se quiere que este retorno sea “el embudo de sentido en el que todo y su contrario penetran” (Debray, 2009: 24), será necesario tomar en cuenta el hecho de que lo que es sagrado para uno, no lo es para el otro, y recíprocamente. Consideremos las definiciones del *Diccionario cultural en lengua francesa [Dictionnaire culturel en langue française]* (Rey, 2005, entradas “Sacralidad”, “Sacralizar” y “Sagrado”):

SACRALIDAD: carácter de lo que ha sido sacralizado, lo considerado como sagrado por un sistema de creencias, una religión.

“Lo que ha sido sacralizado”, pero, ¿qué es sacralizar?

SACRALIZAR: es “atribuir un carácter sagrado”.

¿Y qué es un carácter sagrado? Lo que es

SAGRADO: “pertenece a un dominio separado, prohibido e inviolable (en oposición a lo que es profano) y hace al objeto de reverencia religiosa”.

Así pues, lo *sagrado* será entendido como lo sacralizado por una cultura dada. Lo sagrado proporciona los signos de esta operación y exhibe las marcas de una separación, de una prohibición más o menos fuerte y de una inviolabilidad, modulable en ciertas condiciones —de santificación, por ejemplo. *Santo*, entonces, calificará el resultado de una operación específica de santificación, ya sea potencial o realizada: de modo que una “clase” es santa por el acto de consagración, en tanto que un hombre es santo por el acto de canonización. Concretamente, en nuestro *corpus* de ejemplos, el sema /sagrado/, “sacralizado por una cultura dada”, tendrá por complemento específico el sema /santo/, especialmente asignado para no ser limitado a la designación de las personas reconocidas como tales por la instancia de autoridad; la /santidad/ expresará la cualidad de santo en estas condiciones.

2. Emplazamiento sémico

Me gustaría responder sobre esta base, rápida y claramente, a algunos de los cuestionamientos hechos en el texto de orientación que nos fue propuesto y, principalmente, a la pregunta subyacente a todas las planteadas: *¿el concepto de sagrado es un concepto semiótico?* Al menos como provocación, yo respondería enérgicamente (como lo haría también para el concepto artístico): “No”. Esto no significa, en absoluto, que en semiótica no sea posible reconocer la existencia de *corpus* específicos que una cultura dada tenga por sagrados, del mismo modo en que tiene por artísticos uno o varios textos; en último caso, algunas culturas toman como textos artísticos aquéllos que su cultura productora no reconoce como tal. Es decir que, en materia de textos y en términos semióticos, las instancias enunciadoras de estos discursos o de sus metadiscursos tienen como artísticos.

Conservemos la comparación por analogía y recordemos que el arte clásico antiguo no poseía un término que lo distinguiera de la artesanía y de la habilidad técnica. Por ejemplo, como lo muestra el campo semántico de los lexemas utilizados (gr. *tekhnè*, lat. *ars*), a excepción de un periodo relativamente breve, sólo son algunos rasgos los que hubieran podido caracterizarlo como arte en el sentido actual de la palabra: un enunciador sobreestimado (en designaciones tales como *genio*, *rey*, etc., en sus honorarios reales o en sus pretensiones financieras, en su participación en concursos), un metadiscurso hecho de tratados de historia/teoría, y un enunciador constituido mayoritariamente por coleccionistas “de la belleza hecha explícita”, según las palabras del propio Régis Debray. Sin embargo, consideramos que esta antigua producción es un arte y, con frecuencia, una de las más logradas; precisamente porque durante el periodo antiguo estos criterios no estaban vigentes —el tiempo de Mirón o de Eufronio, el tiempo de Polignoto o de Fidias. Del mismo modo ocurre con lo *sagrado*: aunque en un primer momento lo podemos señalar en textos que lo nombran o lo manifiestan, antes debemos plantearnos la cuestión de lo *sagrado* en general, ya que podría manifestarse en los textos que no lo significan tan claramente.

Mi tesis es que para un semiotista lo *sagrado* no existe, pues el carácter *sagrado* de un texto no es constatado o validado por el discurso del semiotista, sino por el discurso cultural dado. Una vez dicho esto, resulta evidente que para el semiotista, al igual que para el semiotista de la cultura, es necesario aceptar, al menos provisionalmente, el recorte heredado (debemos señalar que no se trata de un recorte semiótico, base de la semiótica estándar, el cual está en construcción), de seleccionar como *corpus* un texto o conjunto de textos denominados *sagrados*, y de buscar las marcas de la sacralidad. Esto equivale a responder “sí” a los dos cuestionamientos iniciales, aunque un tanto reformulados: ¿puede el semiotista determinar de alguna manera que lo *sagrado* está inscrito en el texto? Sí. Si la marca de lo *sagrado* exige

una cierta radicalidad, ¿es trabajo del analista determinar la naturaleza de esta radicalidad en un sistema dado? Sí. El único medio semiótico para abordar lo sagrado será, entonces, seguir las *marcas*, ayudándose, como para toda investigación semiótica, de los índices proporcionados por el referente concernido, por el co-texto eventual, por el intertexto elaborado para este fin y por el contexto, particularmente el de la enunciación. Este último —en la medida en que todas las culturas conocidas se crean una posición en relación a lo sagrado, aunque no lo confundamos con lo religioso, según “la más bendita de las confusiones”, la cual “amalgama lo *sagrado* con lo *espiritual*, lo *espiritual* con lo *religioso*, y lo religioso con la fe en *Dios*” (Debray, 2009: 25, es él quien subraya)— tendrá una importancia decisiva en la instauración de sus límites, los cuales estarán siempre en función de la cultura, del sistema cultural en el que el texto se inserta y del metadiscurso que toma a su cargo dicho texto.

El metadiscurso propio del semiotista, quien no es un metafísico ni un antropólogo, no posee el concepto de *sagrado* en sí, pero es capaz de reconocer marcas en una cultura dada, de hacer jugar, por ejemplo, el sema *sagrado* al interior de una estructura paradigmática (eje semántico, cuadrado semiótico u otro...): el semiotista ha conseguido, sin duda, los medios para describir el *thambos* de los antiguos griegos; es quien procura horror y maravilla en la aproximación a lo sagrado, o al poste, eje del mundo, ya sea el nómada de los Achilpa de Australia, ya sea el fijo de los chamanes de Siberia; el semiotista se ha dado los medios para describir tanto la poesía mística de Juan de la Cruz como la presencia divina en el icono, por tomar algunos ejemplos. Se sabe que Alexandre Benois expresó, en enero de 1916, a propósito del *Cuadrado negro* de Malevich expuesto en Petersburgo, durante la *Última exposición futurista 0.10* (*Poslednaia Futuristicheskaia Vystavka 0.10*): “¡Todo lo que nosotros teníamos por santo y sagrado, todo lo que nosotros amamos y era nuestra razón de vivir ha desaparecido!”. La observación del líder del *Mundo del arte* (algunos meses después,

Malevich escribía a su amigo Matiushin que “el estúpido Alexandre Benois no conocía la alegría del color. El color es un creador en el espacio”) es ejemplar, particularmente hoy, cuando Malevich no es siempre considerado como el héroe fundador de una pintura atea, sino, según una interpretación de sus propios escritos, como el creador de un nuevo misticismo pictórico. Sea cual sea la interpretación, semánticamente, lo *sagrado* sólo podrá ser concebido en su relación con lo *profano*, como una pareja sémica; y, dinámicamente, sólo se concebirá en tanto su relación con *profanación* (llegando a lo *profano* por vía de lo no-sagrado, de acuerdo al viejo cuadrado semiótico que podemos conservar aquí de manera provisoria y a título heurístico —tal es el camino que Alexandre Benois sigue) y *sacralización* (de lo *profano* a lo *sagrado*, pasando por lo *no-profano*).

La sacralidad real de un enunciado concierne al creer, no al saber. Yo puedo creer que la Biblia fue escrita por Dios, que el icono de la Virgen fue pintado por san Lucas, que la madre de todos los iconos es *acheiropoiética*, según la historia de Abgar y Ananías. Incluso puedo creer que alguna cosa divina pasa en el icono contemporáneo, desde la línea inicial en la que Cristo dejó sus huellas en el modo de comunicación participativa hasta la piedra de Edessa, en la que estos rasgos son transferidos literalmente a todas las copias *conforme* al prototipo inicial (Costantini, 1999-2000). En otras culturas, yo también puedo creer que una misma fuerza pasa de un punto al otro del universo, que una misma línea dinámica une a los seres, y que, como lo escribe Shitao, el monje Calabaza Amarga, “la pintura resulta de la recepción de la tinta; la tinta de la recepción del pincel; el pincel de la recepción de la mano; la mano de la recepción del espíritu: todo como en el proceso que hace que el Cielo engendre aquello que la tierra después lleva a cabo, así, todo es el fruto de una recepción” (Ryckmans, 1968: 45-46); esta escena es más frecuente que la estructura estética bizantina derivada de las *Jerarquías* de Dionisio, el Areopagita, donde la luz divina pasa de Dios a sus serafines, de éstos a los querubines, así hasta

caer sobre los tronos y los dominios, los arcángeles y los ángeles, y sigue “más abajo” de la jerarquía celeste hasta la jerarquía de la tierra, del obispo o del monje hasta el último de los catecúmenos y de los energúmenos.

Parece que, en múltiples y diversos contextos, la oposición sémica *sagrado/profano* es, de alguna manera, neutralizada por la mención de un vínculo —la relación con la *religio* parece aquí evidente—, bajo la forma de un operador de junción, tal como el poste sagrado, o, más abstractamente, por la “continuidad” de un flujo o la “no-discontinuidad” de un engendramiento. Puede parecer, igualmente, que lo *sagrado* sólo atañe a la semiótica de la enunciación, en tanto que la semiótica del proceso toma a su cargo lo que se dice en esa enunciación, no sólo de la oposición contundente entre lo sagrado y lo profano, sino también de todos los matices, gradaciones y degradaciones que constituyen el intervalo. Es necesario, entonces, precisar el título:

- * El texto sagrado no existe en sí mismo.
- * El texto sagrado existe por una cultura dada (y sus límites).
- * La Semiótica *puede* estudiar los textos sagrados como a cualquier texto, y *debe* mostrar la especificidad que la cultura que los produce elabora.
- * El texto sagrado se construye con la elaboración del concepto de sagrado —o en el subentendido de que éste se inscriba en una tradición donde lo *sagrado* ha sido ya elaborado.

La Semiótica muestra mejor lo *sagrado* cuando trabaja sobre los momentos fundadores o, lo que es igual, en los momentos de ruptura. Su tarea es absolutamente ordinaria, trata el sema *sagrado* exactamente como lo haría para el sema *vida* o para el sema *naturaleza*; pretende describir la aparición del sema *sagrado* en el enunciado de un texto en el que se afirme o postule el carácter *sagrado* de la enunciación, o, simplemente, el carác-

ter *sagrado* del referente; pretende analizar el funcionamiento de este sema (y de su cohorte de contrarios, contradictorios u otras variaciones). Nosotros nos proponemos observar una ínfima parte de este funcionamiento en dos textos que, a pesar de ser muy distintos, tienen en común el pertenecer al momento de fractura de una tradición en la representación pictórica de lo *sagrado*; el “dominio separado” es captado en su contacto con el mundo terrestre y específico de las condiciones en las que ya no será completamente “prohibido e inviolable”; no obstante, queda “el objeto de reverencia religiosa”, en un momento en el que se trata de reactivar de algún modo el valor de lo *sagrado*: las pinturas toledanas del Greco y el ciclo franciscano de Giotto en Asís.

3. Paradigmática de la tangencia

El primer ejemplo de un análisis apenas esbozado será tomado de Domenikos Theotokopoulos, nombrado El Greco. Lo *sagrado* es muy frecuente en los discursos sobre esta pintura. Aunque fue tratado como astigmático (de ninguna manera profana, sino profanadora de explicarlo y explicar su pintura), más generalmente, también fue calificado como místico, lo cual lo sitúa directamente en la esfera de lo sagrado. Se puede también cuestionar si estas apreciaciones no cumplen con el rol de pretexto para abandonar el análisis: la primera, que ve en sus pinturas el resultado de una mirada de astigmático, sería correspondiente al orden del cuerpo (es un médico, el Dr. German Beritens, quien lo ha sostenido); la afirmación “él tiene una mirada de místico”, correspondiente al orden del espíritu, legitima la impresión experimentada por el enunciatario y relatada rápida e indebidamente al enunciatario; nos disculpamos así de la *periégesis* del texto. No se trata aquí de recorrer a detalle, en una verdadera *periégesis*, los cuadros del Greco, sino de señalar una de las marcas de lo *sagrado* en su pintura.

Herederero de una larga tradición bizantina, como descendiente directo de la pintura cretense y primo lejano de las representaciones de los *madonneri* en Venecia, por donde pasa antes de llegar a España, El Greco, como todos concuerdan hasta hoy, sobre todo desde Maurice Barrès (en diversos artículos de 1909, recogidos en 1911 y en 1912, los cuales fueron traducidos rápidamente al español: *El Greco o el secreto de Toledo* apareció en 1914), encuentra una manera original, es decir, *singular* en tanto su relación con los *madonneri*, pero también singular en relación con las pinturas vienesas de la escuela de Tiziano, singular en relación con la Escuela Romana, singular en relación con la tradición española de los Masip de Valencia, en relación al *extremeño* Luis de Morales, y del oficial Juan Fernández de Navarrete, pintor del rey de 1568 hasta su muerte en 1579; singular, relativamente, en una posteridad que no se encontró, ni en el padre dominicano Mayno, ni bajo el pincel de Pedro Orrente, y mucho menos en Luis Tristán, imitador servil y creador poco inspirado.

Mientras que El Greco descubre en Occidente una pintura que no es de *tensión-hacia*, ni de *recepción*, sino de *prehensión-sobre*, una pintura que no es de servicio, sino de maestría, una pintura que no es de recepción sino de engendramiento, mientras El Greco cambia de mundo exterior, dicha singularidad consistirá, precisamente, en reencontrar —o, al menos, su singularidad consistirá en reencontrar lo que significa para nosotros quedarnos con la *intentio operis* sin suponer la *intentio auctoris*— sus valores heredados, en volver hacia su problemática de adolescente de Candioti iniciado en la pintura tardo-bizantina de los Teófanos, de los Anghelos, de los Damaskinos. Tanto frente a la manifestación de la trascendencia, como a la cuestión de su representación, el pintor se encuentra en una situación de carencia: los medios que se le ofrecen —los colores venecianos, las figuras romanas, e incluso el lujo del mundo que despliega con profusión el Tintoreto— no le permiten compensar esta carencia; por otra parte, la repetida reproducción de los *Theotokoi* en

los *madonneri* de la solución a la carencia, de una respuesta al problema, no deja de ser una solución inadaptada en el seno de una pintura del siglo XVIII que no sabría prescindir, en ese momento, de estos medios técnicos —sin contar con el hecho de que esta solución sólo es para ciertos habitantes de Venecia, pero no para romanos ni para toledanos.

Y, de hecho, El Greco adopta la pintura al óleo, *perspectiva artificialis*, prolongación manierista, y no renuncia ni a la armonía ni al entrechoque de los colores; ni al rigor ni al desorden calculado de la composición; ni a la expresión de las tensiones ni a las relaciones psicológicas; todas éstas son características de la práctica *alla moderna*, o, por parodiar a Cennino Cennini, a propósito de Giotto, en latín (*rimutó l'arte di dipingere di greco in latino e ridusse al moderno*, escribe Cennini de Giotto en su prefacio al *Libro del arte*). El Greco utiliza estos medios sólo cuando los adopta, o los adapta, para el servicio de una problemática que no tiene nada de albertiana: no se trata de abrir una ventana sobre el mundo, se trata, más bien, de responder a la antigua pregunta planteada y resuelta por el Santo Rostro, tanto el prototipo como sus derivados: ¿dónde y cómo el mundo mundano se articula sobre el mundo divino (otro nombre de lo sagrado)?, ¿dónde y cómo el mundo se inscribe en el mundo del más allá, lugar por excelencia de lo sagrado? o, incluso, ¿cómo el más allá del sentido penetra o, incluso engendra, nuestro propio sentido, nuestro mundo de sentido (Greimas y Costantini, 1995)? Así, El Greco enfrenta el problema planteado por la representación del espacio “separado, prohibido, inviolable” de lo sagrado, y que, sin embargo, en esta tradición como en otras, es susceptible en ciertas condiciones de estar *conjunto* (*vs* separado, disjunto) —se aspira a participar en él—, *permitido* (*vs* prohibido) —yo busco tener la autorización de quien ostenta esta autoridad, espero poseer la capacidad (*capacitas*) de recibir este don proveniente del prójimo, en la medida de lo que pueda contener, la posibilidad de recibir una calificación que permita después operar según esta misma calificación (Marion, 1969: 59

note 1)—, y *penetrable* (vs impenetrable, inviolable) por el hecho mismo de la calificación así adquirida.

Para lograr lo que constituye la sola posibilidad de saber pintar lo trascendente, de alcanzar algún rasgo de la representación de lo *sagrado* —saber recibir el don o la *atribución* (Greimas y Courtés, 1979. Ver entrada “Atribución”)—, El Greco pasa por la *renunciación* (Greimas y Courtés, 1979. Ver entrada “Renunciación”.); fundamentalmente, renuncia a la maestría del mundo, renuncia a los medios (ilusorios) de la *apropiación* (Greimas y Courtés, 1979. Ver entrada “Apropiación”) y, por tomar un ejemplo, El Greco *no sabe* a dónde van las miradas que pinta levantadas al cielo, del mismo modo que no sabe en realidad lo que son esos seres extrañamente desnudos que pinta en sus cuadros. Por eso, su procedimiento de la mirada, al igual que su procedimiento del desnudo significativo se adapta a esta renunciación. Entre las numerosas operaciones que la pintura ha propuesto para articular lo terrestre y lo celeste, el desvío de la mirada parece un buen preámbulo a la respuesta que El Greco ofrece. La articulación espacial bizantina era la puesta en relación entre los dos mundos, lo inmanente y lo trascendente, lo físico y lo metafísico, mediante dos funtores o evaluadores: la aureola representa figurativamente un functor de correlación estática y la cristografía es un functor de comunicación participativa (Costantini, 1995). En la mirada indirecta —de Francisco y de Pedro, además de todas las miradas que se dirigen fuera del cuadro, generalmente hacia la parte superior izquierda—, necesitamos reconocer el llamado a la trascendencia de la pintura, es decir, un functor de comunicación participativa potencial, para poder reencontrar, de alguna manera, dentro de este nuevo sistema, el valor de la cristografía en el sistema bizantino. Pero, se habrá percibido la diferencia: mientras que la cristografía manifiesta la participación actualizada sobre el modo *catagógico* —un descenso del infinito dorado hasta nuestras vestimentas hiladas de oro—, la mirada desviada se quiere desviante, participación virtual sobre el modo *anagógico*. Aunque

El Greco tiene en común con la mirada frontal de Bizancio la función de comunicación participativa virtual, no son los mismos límites de comunicación que están puestos en juego: en este último, tanto la figura representada como su punto de destino es el enunciatario; en el Greco, la figura representada y su punto final es el Origen de todas las cosas, y cuya ausencia es altamente significativa: “no hay sacralidad sin una ausencia crucial hacia la cual levantar la mirada” (Debray, 1009: 81); entiéndase aquí, literal y pictóricamente. El pintor tenía en su biblioteca dos obras de Dionisio, el Areopagita: *De caelesti hierarchia* y, sin duda, *De ecclesiastica hierarchia* (para conservar los títulos tradicionales en latín). En estas obras se lee una recurrencia temática primordial para todo pintor: la luz aparece como medio de comunicación entre el mundo y el mundo del más allá, como “principio de comunicación entre lo divino, los objetos incorpóreos y los materiales” (Marías y Bustamante, 1981: 187), tanto anagógica como catagógicamente.

Y es la desnudez a plena luz sobre lo que nosotros queremos insistir. La desnudez griega que conocía El Greco, la del *Níobe* o del *Laocoonte*, aparece como el último avatar de una forma concebida para dar cuenta de una cierta relación entre la muerte y lo divino, del desnudo morfológico, significativo para los antiguos griegos, y del desnudo heroico; y no es casualidad que la anécdota misma que justifica estas estatuas, sea, precisamente, en los dos casos, una historia de muerte y de divinidad. No es una casualidad si el punto culminante de los desnudos de El Greco es, precisamente, la *Muerte de Laocoonte y de sus hijos*. Esta temática, extraña para nuestro pintor, quien plantea en el origen la relación de lo sagrado y de la muerte (Laocoonte es sacerdote, muere por la voluntad de los dioses), exhibe estos desnudos en el instante del paso, del tránsito, del fallecimiento, pero, teniendo en cuenta tres asistentes que no mueren, dicho de manera más simple, que no han de morir *en el instante de la verdad*, en el momento en que la verdad del destino resplandece. Después de *Laocoonte*, es el célebre e intrigante desnudo

que El Greco consagra —hacia el final de su vida— al tema de la purificación del templo por Cristo, lo que nos puede proporcionar, sin duda, una vía de acceso suplementario a la comprensión del problema. No podríamos satisfacer este desnudo con el solo hecho de situarlo sintagmáticamente (sobre el relieve se observa a Adán y a Eva expulsados del Paraíso) o paradigmáticamente (El Greco está libremente inspirado en Apolo del *Belvedere*, y cercano al Apolo que supuestamente asistió a la muerte de Laocoonte, en el cuadro del Greco). Puesto que esta doble conexión puede construir sentido: si el joven desnudo y asexuado (o mejor, “escasamente marcado en su sexualidad”) nos parece desconocido, eso no tiene ninguna importancia, y si su identificación es incierta es quizá porque no hay que identificar a un individuo sino a una clase. El joven permanece de pie y estable en un lugar sagrado, en un nicho en que normalmente están las estatuas de los santos: así, él está considerado como un habitante del Paraíso final, en contraste con nuestros primeros padres, al momento en que deben abandonar el Paraíso original. Las dos esculturas simuladas por el pintor se oponen, en el plano de la expresión, en el relieve *vs* altorrelieve (señalemos aquí, un adelanto en la construcción de la significación con respecto al mismo tema tratado alrededor del 1600 con dos bajorrelieves antitéticos en el contenido), y, en el plano del contenido, como disjunción y conjunción (con el mundo no-mundano, con el mundo del más allá). ¿Nos contentaremos, entonces, con hablar del “desnudo místico”? ¿Es decir que la desnudez expresa la santidad? Como se ha insistido, lo que caracteriza el desnudo del Greco, por lo menos a estos desnudos, es la imprecisión, el aspecto parcialmente “soñado”, y la forma de atenuar las marcas sexuales; se puede añadir, a partir de este ejemplo, la indistinción entre el personaje de la narración (que vive, supuestamente) y una estatua, o, incluso, como en *El entierro del Conde de Orgaz*, un desnudo bordado. Si, como Miguel Ángel, nos remitimos al modelo, el desnudo de la Antigüedad —desnudo morfológico y no anatómico—, constatamos que, del mismo

modo en que Miguel Ángel opera una transformación subversiva del desnudo y cambia radicalmente el sentido, El Greco lo perturba, de manera que no deja de apelar a las pinturas antiguas tardías en sus “paisajes alejandrinos” —la misma imprecisión, la misma indeterminación de los sexos y grados de representación—, al mismo tiempo que no lo vincula ni en cuanto a su origen ni a su significación. Que los cuerpos así fraguados por nuestro pintor pierdan muchas de las marcas distintivas —una de las cuales es la sexual— no es por un rechazo a la sensualidad o sexualidad; tampoco lo es por una preocupación de piedad ascética y pudibunda: en este caso, sería necesario explicar por qué se desnudó a los personajes que no tenían motivo para exhibir su estado natural; conservar los faldones de la vestimenta, así como el tradicional taparrabos (*perizoma*) del Cristo medieval fue suficiente. ¿Acaso no es porque los cuerpos figuran el momento en el que se produce un *contacto tangencial* con otro mundo, un mundo que no conoce más diferencias? Allí no hay, según las palabras de San Pablo, ni judíos ni griegos, ni hombre ni mujer, ni amo ni esclavo; tanto Apolo, como el hijo de Laocoonte, tanto los asesinos de Esteban como nuestra estatua del Templo están idénticamente desnudos, ¿no es acaso porque están en los límites de este mundo en el que ya no habrá, de manera extrapolada, ni mártires ni verdugos —sino elegidos y rechazados—, lo que representa otro problema?

Así, el desnudo escatológico del Greco juega un rol comparable a la aureola bizantina: es el *functor de correlación estática* que une el mundo representable de la narración (un mártir, un sofocamiento por las serpientes, etc.) con el mundo del más allá. El desnudo señala que el otro mundo se entreabre y deja aparecer la verdad, su verdad: la de lo *sagrado*. Aunque comparable a la aureola, el desnudo es diferente en la medida en que no se refiere a la instancia dotada de autoridad (*exousia*), generadora de la mediación “santa” de la canonización. Por eso, ningún cuadro del Greco justifica tanto el desnudo —excluido por el texto referencial— como el de la Revelación, el del Apocalipsis. Las

personas que no se desvisten o que no se visten, no se encuentran en un momento extremo, en el momento *escatológico* —es San Juan, él vio y él ve—, pero los que pasan por la prueba decisiva (concordaron en esta terminología el análisis narrativo de Greimas y el análisis teológico de Hans Urs von Balthasar), los que alcanzan este momento escatológico, sean cuales sean sus vicios o sus virtudes, adquieren, o incluso poseen, esta desnudez confusa tan característica. No existe ninguna semejanza con la Biblia: en el capítulo VI, 9 del Apocalipsis —la referencia, que parece plausible, es generalmente admitida—, sólo hay vestimentas blancas; en el cuadro, aparecen el amarillo, el verde y el rojo. Una segunda diferencia con la aureola está patente: el modo de contacto entre los dos mundos. Mientras que la aureola indica un contacto *para siempre*, es decir, durativo y sin límites, la desnudez señala el instante puntual de la toma del contacto. Así también, señalaremos el último functor de coincidencia puntual (*coincidencia* designará la correlación estática realizada; *puntual*, referirá a la temporalidad y a un momento de esa temporalidad), dejaremos aquí el esbozo de una paradigmática de la tangencia, de la penetración del universo *sagrado* y del universo *profano* en la representación pictórica.

4. Sintagmática de la sacralización

Tomaremos otro ejemplo para mostrar algunos aspectos de la construcción sintagmática de lo sagrado. Se trata de la obra de Giotto, *Vida de san Francisco* (1293-1295), pintada en la iglesia superior de la basílica de Asís, sobre la banda inferior de la nave y desplegada en veintiocho frescos. Este texto, quizá jamás ha sido llamado *sagrado*, pero se ofrece como un mensaje al que ciertamente se le podría calificar, en una jerga suficientemente bárbara, de *desprofanación*, y de *resacralización* del mundo, así como de los hombres. Esta doble operación del enunciado es mostrada por el paso en la tierra de Francisco, el santo

que, por la fuerza transformadora adquirida gracias a su renuncia (v. *supra*, Greimas y Courtés, 1979. Ver entradas “Atribución” y “Renunciación”), llega a ser mediador de lo sagrado ante las cosas y los seres, desde la piedra seca de donde el agua emana repentinamente hasta las aves que vienen a escuchar y saben entender la palabra de predicación incitando a la conversación; esto por hablar sólo de dos frescos de la contrafachada, el decimocuarto (*Francisco hace brotar agua del peñasco para quitar la sed al pastor que lo acompaña*) y el decimoquinto (*Francisco predica a los pájaros cerca de Bivona*), en el orden cronológico que le da el tono de conjunto. Estos dos frescos, en el flanco de la entrada de la nave, nos invitan a prestarles particular atención por tres razones que los hacen excepcionales: son los únicos que se presentan perpendicularmente en la nave, son los únicos que no incluyen ninguna arquitectura y, por último, son los únicos que están conjuntos a la posición dominante, esto debido a una derogación en la regla que usualmente seguía Giotto para conformar el ciclo de acuerdo al orden que se presenta en la *Leyenda mayor de San Francisco* (escrita en 1263 por san Buenaventura, y la cual llegó a ser referencia oficial tres años más tarde), y cuyos *tituli* fueron extraídos para leerse bajo cada fresco, destacando la coherencia intertextual del propósito.

Lo que anuncian estas dos imágenes es, a la izquierda, el reinado *antiguo*, y, a la derecha, el reinado *nuevo*. Hacer surgir agua de un peñasco es el mismo acto de Moisés en el Antiguo Testamento; el anuncio universal de la buena nueva es el mismo acto de Cristo en el Nuevo Testamento. Ahora bien, el muro norte muestra en su mayor parte lo que era antes del paso de Francisco; este universo está dividido; desde el segundo fresco se escinde radicalmente en dos, el mundo sagrado y el mundo profano están bien diferenciados: Francisco, al operar el paso del mundo profano, representado por la ciudad de Asís, al mundo sagrado, evocado por el convento del monte Subiaso —figura de lo sagrado en la tierra, y más puntualmente, de lo *consagrado*—; el mundo está dividido (véanse los universos de sentido

confrontados en el fresco V, por un lado, el mundo burgués del padre, y por otro, el mundo clerical del obispo; en el centro, Francisco en ruptura total), es un mundo corrompido, a veces por las ruinas (así, en el decimocuarto fresco y su San Damián faltan piedras, morrillos, tejas), a veces por el hecho de que está infestado de demonios (la ciudad de Arezzo, en el décimo fresco, estaba llena de esas criaturas antes de la operación del santo; ahí es donde su misión empieza a cumplirse, donde la performance toma su vuelo, y se ve a los demonios huir). Este mundo está *desacralizado*. El muro de lo nuevo, del acabamiento y que aquí se nombrará como el muro de contacto máximo con lo sagrado, e incluso de la compenetración de los dos universos, es un mundo reconciliado: justamente frente al quinto fresco, el fresco XXIV, llamado la *Canonización*, constituye su antítesis exacta: en el centro, en lugar de Francisco, alrededor de su ausencia notable y notada —es el único fresco de la serie que no lo muestra—, estará, a partir de ahora, el pueblo de Dios unificado, las mujeres y los hombres, clérigos, diáconos, sacerdotes, obispos, el Papa y, significando claramente el contraste, la ausencia de la herida frente a la herida azul profundo del fresco V que profundiza y radicaliza la del fresco II. El mundo reunificado, pletórico, al menos virtualmente, de santos, es ahora un universo *resacralizado*.

Una vez reconocido lo esencial de lo que está puesto en juego —la irrupción de lo sagrado en lo profano y la compenetración de los dos universos—, y una vez reconocido su sesgo —la aptitud en la recepción de lo sagrado que se realiza en el punto más alto, en el individuo Francisco—, entonces sólo queda seguir el desarrollo sintagmático de esta irrupción y el cumplimiento de la conjunción de los contrarios *sagrado y profano*. El ciclo de Giotto se presenta como una reconstrucción de lo sagrado que se despliega en cuatro secuencias: del fresco I al fresco IX, es la formación, la cualificación de Francisco como santo, es decir que, *en este texto*, es el operador potencial de la transformación del mundo y de los seres, así pues, es la fase de

la adquisición de la competencia de resacralizar; del fresco x al fresco VXIII es la fase del cumplimiento de la performance, la acción de Francisco sobre el plano de las cosas y el plano de los seres —la prueba del héroe es doble—, la operación exitosa de la resacralización; entonces, como lo muestran las escenas del reconocimiento, la sanción positiva de la acción efectuada estará a lo largo de una secuencia que va del fresco XIX al XXV (para la última secuencia, que es la que nos interesa aquí, nos remitiremos a Costantini, 1996-1997).

Pero en esta reconstrucción, es necesario un motor, un operador de la progresión. Presentemos aquí algunos ejemplos: en relación a la isotopía de la vestimenta, el fresco V corresponde al desnudamiento, signo de la renuncia de Francisco —la renuncia a su padre biológico, al mundo laico y profano, y a la vestimenta que ello implicaba en el mundo antiguo, donde las iglesias y las capillas estaban en ruinas, etc. El desnudamiento, que en términos propianos sería el logro de la prueba cualificante, permite a este héroe conseguir un adyuvante —don del actante Destinador que entraña en este caso, la figura del donador—; esto es lo que literalmente se nos muestra, ya que, si el fresco VI trata de un sueño del papa Inocencio III, es precisamente, para indicar que nosotros no vemos a Francisco fabricarse un vestidura somera ni lo vemos hurtar trozos de los tejidos de su padre, etc.; nosotros vemos, por el contrario, a aquel a quien llamamos Destinador —es quien ordena y, al mismo tiempo, es donador; puede tomar la figura de Dios Padre, de Cristo o, en este caso, de su representante, el Papa— otorgar este sayal, signo de una sacralización en vías de afirmarse. La dialéctica que se pone en juego es del tipo /a/→→/ni a ni b/→→→/b/, investido como sigue: /vestimenta laica/→→→/desnudamiento/→→→/vestimenta monacal/.

Se podría seguir otras pistas, pero observemos, sobre todo, el del esquema de la cruz, ejemplo en el que encontraremos la misma dialéctica como motor. El fresco III: Cristo promete a Francisco y a sus compañeros un palacio en armas, pero estas armas están marcadas con la cruz. El fresco IV: frente a la pintura de

Cristo desnudo en la cruz, se desencadena la *sequela Christi*, que consiste en caminar en pos de Cristo, enseguida interpretada como *imitatio Christi*, una imitación de Cristo. Francisco acepta, con su gestualidad —*recepción*— la misión que Cristo le ha encomendado y empieza a someterse al Crucificado. Así transcurre el relato por el camino de la cruz, la cual no deja de aparecer en los decorados, los tapices, las estolas, los cálices y, especialmente, en el cuerpo mismo del santo; en el fresco XII aparece más marcado aún, puesto que estamos en el muro de enfrente, en la aparición de Francisco en Arles (fresco XVIII). Como lo decía Buenaventura (1263: ch. XIII), la cruz se manifiesta en torno a Francisco y en él mismo.

Ecce, iam apparitionibus crucis Christi in te et circa te secundo ordinem temporum mirabiliter exhibitis et monstratis, quasi sex gradibus ad istam septiman, in qua finaliser requiesceres, perveniste.*

Viene ahora el tiempo de la sanción positiva, o, si se prefieren los términos proppianos, de la marca y del reconocimiento: el Destinador esta vez no será ni un mandatario ni un donador, está próximo a una fase en la que no emerge verdaderamente —la de la acción, donde el héroe, el Sujeto, de alguna manera, se las arregla completamente solo—, próximo a esta fase, el Destinador reaparece bajo la forma del evaluador, aquél que dice si la acción principal fue lograda o no. En el fresco XIX: la *estigmatización* es tratada según el modelo del secreto y toda la sucesión será un desarrollo del secreto. El secreto es insistente: el hermano que está ahí, y podría ver notablemente, lee un libro, la Biblia, se podría suponer. Es una progresión clásica en los relatos: la marca no es revelada inmediatamente. En el fresco XX,

* He aquí que siete apariciones de la cruz de Cristo, en ti y alrededor de ti según la sucesión de los tiempos, se produjeron y se percibieron de manera asombrosa, y es como si hubieses llegado por seis peldaños hasta el séptimo, en el cual reposas desde ahora en adelante, hasta el fin [La traducción es nuestra].

durante la elevación del cuerpo, los hermanos franciscanos descubren los estigmas sobre su cadáver; en el fresco XXI dos familiares de Francisco, alejados en el espacio, observan su alma que, en el fresco XX se eleva a los cielos, está representada por un busto en el que son mostrados los estigmas superiores; en el fresco XXII, el título es suficiente: *El Reconocimiento de los estigmas por el caballero Jerónimo*; el reconocimiento de los estigmas es de la más alta importancia ya que se dirige al representante de toda la sociedad laica y a todos aquellos quienes podrían dudar; el fresco XXIII es el reconocimiento por los monjes de San Damián durante el paso de la procesión funeraria; en el fresco XXV, el papa Gregorio —luego de la canonización, sanción definitiva y universal de la iglesia que justifica la aureola que el santo porta desde el principio, por anticipación (es el tema del fresco XXIV)—, tenía dudas sobre dicho acto de canonización, por lo que San Francisco se le aparece, exhibiendo su marca justificante y le muestra sus estigmas. La confirmación del reconocimiento, la clausura perfecta del relato, excepto por el evento que nos devuelve, en alguna medida, al principio, pues, por primera vez desde su muerte, Francisco actúa y se desplaza *como si* estuviera vivo, pero no *como cuando* estaba vivo; Francisco vuela, pasa del cielo a la tierra y de la tierra al cielo, como el nuevo Cristo, el *novus Christus*, en el que se ha convertido por la estigmatización, por la marca seráfica de las cinco llagas de Jesucristo.

Esta asimilación a la cruz de Cristo, esta irrupción de lo sagrado en el cuerpo mismo de un hombre (por medio de una operación pictórica inspirada y sostenida por la teología), es llevada progresivamente —y esta progresión es destacada por el juego mismo de la cruz— al centro de tres crucifijos representados sobre los frescos. En el muro norte, muro de lo incoativo, del inacabamiento, del mundo antiguo, el crucifijo de San Damián está pintado en el fresco IV, al estilo antiguo de la pintura del siglo XII; el fresco XXIII, en el muro sur, presenta la fase del reconocimiento, de la consumación reconocida de la resacralización.

Y entre los dos, exactamente en el medio, se encuentra el fresco XIII, aproximadamente a la mitad del ciclo de veintiocho frescos (diversas razones explican el desfase). ¿Qué hacer?, ¿qué pintar, si se quiere mostrar el camino de la cruz, es decir, la progresión de lo *sagrado* penetrando lo *profano*? El mismo proceso está en la obra, el mismo tipo /a/→→→/ni a ni b/→→→/b/, esta vez investido como sigue: /cruz antigua/→→→/cruz moderna/ pasando por /ni antigua ni moderna/, que representa ejemplarmente, el crucifijo volteado, es decir, sin pintura, conjunto de trozos de madera visto de espalda.

Acertadamente, Pampaloni (1981: 11) escribe:

E, in generale, niente di “sacro” (nell’accezione di numinoso, misteriosamente divino) nel ciclo giottesco di Assisi. Alla distinzione tra asceti e santità che abbiamo prima proposto, occorre aggiungere la distinzione tra “sacro” e “santo”. Il sacro rimanda al sigillo di Dio, sfugge al controllo e all’iniziativa umana. Il santo è la sublimazione dell’umano, ispirata da Dio, ma vissuta, sofferta, donata agli uomini. Il sacro è ospite del mondo : il santo è offerto a Dio attraverso l’offerta al mondo. Il realismo di Giotto è congeniale alla santità, la cui figura segreta è la fede, la cui figura storica è la carità, l’amore alla vita.*

El sistema que nosotros hemos considerado aquí, y al que globalmente llamaríamos Occidente medieval, requiere ser definido con mayor precisión como *dionysien lato sensu* (no se trata de una periodización, sino de una estructuración, por demás global, sin tomar a cargo los sub-sistemas que se articulan

* Y, en general, nada de “sagrado” (en la acepción de *numinoso*, misteriosamente divino) en el ciclo giottesco de Asís. A la distinción entre ascetismo y santidad que primero hemos propuesto, es necesario agregar la distinción entre “sagrado” y “santo”. Lo sagrado nos envía al sigilo de Dios, escapa al control y a la iniciativa humana. Lo santo es la sublimación del humano, inspirada por Dios, pero vivida, sufrida, donada a los hombres. Lo sacro es un huésped del mundo: lo santo es propuesto por Dios a través de la donación al mundo. El realismo de Giotto es adecuado a la santidad, cuya figura secreta es la fe, cuya figura histórica es la caridad, el amor a la vida.

en ésta); este tipo de distinción entre *sagrado* y *santo* (sobre todo, desembocando sobre un vago y convencional “realismo” de Giotto) corre el riesgo de perder pertinencia si no es estrictamente circunscrito. “Lo sagrado es anfitrión del mundo”: es el efecto de una suspensión de la ruptura radical entre los dos mundos vistos bajo el ángulo catagógico, lo cual no implica o, en todo caso, no nos dice nada, de la iniciativa o de la responsabilidad humana. La fe que los otros depositan sobre el santo (en este sentido, el análisis de Pampaloni viene bien) es el aspecto anagógico de un mismo doble movimiento, que convierte en santos, al menos relativamente (es el sentido completo de la palabra *jerarquía*), a los objetos y personas que reciben este don —descenso, catagogía— y las hace capaces de remontar hacia el origen de ese don —ascenso, anagogía.

Retomemos a Balzac, en *Le père Goriot*, en dos de las líneas elegidas por Rastignac para su proyecto de conquista de París, la del sabio doctor y la del hombre a la moda; ambas líneas son calificadas por el autor como análogas: “estas dos líneas son asíntóticas que no se puede reunir”. Extraña fórmula; no obstante, hay en la línea de lo *sagrado* y de lo *profano* alguna cosa comparable, en cierto sentido, con esta etapa de la historia: el mundo parisino está bien para Rastignac, “separado, prohibido e inviolable” o, más exactamente, como *lo sagrado* para el Sujeto en el principio de la búsqueda, disjunto e inaccesible por la ausencia del dominio de los códigos, de acceso imposible, bajo pena de castigo inmediato; todo esto es el objeto de una reverencia ferviente. La pareja *sagrado vs profano* constituye la descripción elemental de dos universos paralelos del discurso en donde los textos nos muestran la relación indefinidamente variada: de la ignorancia recíproca, fuertemente puntual —por ejemplo, bajo la forma de “noche”, incluso de “vacío”—, en su relación tangencial más o menos durable.

En la concepción cristiana en general, y particularmente aquí, según la versión dionisiaca, lo sagrado irrumpe, pero no siempre es recibido. De este modo, los límites de lo sagrado dependen de la *capacitas* del Sujeto, individual o colectivo, y de su aptitud para recibir (Marion, 1969); así, estos límites constituyen el lindero de las marcas que señalamos en el texto para su penetración, marcas en el enunciado que, unas veces lo significan o lo sugieren gracias a una transformación paradigmática —es el ejemplo del Greco, quien lo constata aquí— y otras veces, incluyen hasta el génesis —el caso del ejemplo de Giotto que aquí hemos planteado. Se reconoce aquí —como en otros textos— el adagio escolástico (muy agustiniano y muy dionisiaco) *ad modum recipientis recipiendum recipitur* (“el debiendo-ser-recibido, lo es en la medida del receptor”), frecuentemente reconocido bajo la forma *Quidquid recipitur ad modum recipientis recipitur* / “todo lo que es recibido, lo es en la medida del receptor”, y de las cuales, una de las más famosas se debe a Tomás de Aquino: *Manifestum est enim quod omne quod recipitur in aliquo recipitur in eo per modum recipientis* / “Está claro, en efecto, que todo lo que es recibido en un punto, sólo lo es en la medida del receptor” (*Summa Theologica* Ia, qu. 75, ar. 5, co.). Adagio fundamental para la cristiandad, fundamental para la estética, fundamental para el arte de la iconografía: en cada nivel se resaltan los *límites de lo sagrado*, que son los límites de su recepción sobre la tierra y de su respuesta dirigida hacia los “cielos”. El contacto con la “perfección trascendente de lo sagrado” (Leone, 205: 153) sólo es posible en las condiciones planteadas, según la cultura que define sus competencias por el Destinador fuente de todo. Es en un espíritu completamente dionisiaco que Marion escribe (2208: 43-45):

Lo que digo y lo que quiero decir (mi intencionalidad) me pertenecen, pero que yo lo diga y cómo lo diga (mi sintaxis y mi performance) me adviene de otro [...].

Así pues, la alabanza se realiza como una palabra repetida, que responde repitiendo lo que en principio ha entendido, dicho de otro modo, como la *palabra de respuesta*.

Cada uno a su manera, El Greco —en el seno de un juego paradigmático— y Giotto —en el desarrollo sintagmático—, exploran los límites de lo sagrado y de su representación; cada uno procura adecuar su respuesta a lo que recibió. El texto sagrado no existe, o, por decirlo de otro modo, “lo sagrado no es la emanación de un *ser*, sino producto de un *hacer*” (Debray, 2009: 32; es él quien subraya), y la semiótica se encarga de describir el vasto conjunto de significaciones de estos procedimientos y estrategias productoras.

Referencias

- BARRÈS, Maurice (1912). *Greco ou le secret de Tolède*. París: Emile Paul.
- _____ et LAFOND, Paul (1911). *Le Greco*. París.
- BONAVENTURA de Bagnoregio (1941). *Legenda Maior S. Francisci assisiensis (1263)*. Florentiae: Collegium S. Bonaventure.
- COQUET, Jean-Claude (2007). *Phusis et logos, une phénoménologie du langage*. Saint-Denis: PUV, (coll. La Philosophie hors de soi).
- COSTANTINI, Michel (décembre, 1993). “La leçon de Byzance”. *Sémiotiques*, núm. 5.
- _____ (1993-1994). “De la nécessaire acribie du détail dans l’exposition des théories générales”. *EIDOS*, núm. 9-10.
- _____ (1995). “Dégradation et régénérescence d’une valeur mystique dans l’image”. *Semiotica del testo mistico. Atti del Congresso Internazionale (L’Aquila, Forte Spagnolo, 24-23 giugno, 1991)*. L’Aquila: ed. del Gallo Cedrone.
- _____ (automne 1996-hiver 1997). “Que faire de quatre macro-syntagmes? Schéma canonique et praxis énonciative”. *VISIO I, 3, Théories de l’image*.

- _____ (1997). “Caius Sallusti Crispus vs Régis Debray, ou les jardins de Salluste”. *Actes du colloque Présence de Salluste*, Caesarodunum XXXbis, Université de Tours.
- _____ (1998). “Recrus de phatique”. *VISIO III, 2, Histoire de l’art et sémiotique*.
- _____ (automne 1999-hiver 2000). “Un visage de ce siècle, et assez de Boutades!” *VISIO IV, 3, Construire l’histoire de l’art aux XIX et XX siècles*.
- DEBRAY, Régis (1992). *Vie et mort de l’image, une hisoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard, Bibliothèque des Idées.
- _____ (2009). *Le moment fraternité*. Paris: NRF/Gallimard.
- GREIMAS, Algirdas Julien et Michel COSTANTINI (septembre-décembre 1985). “L’oultre-sens est l’avenir du sens”, entretien avec A.J. Greimas. *RCI/Communio X*, 5-6.
- _____ et Joseph COURTÉS (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette Université.
- HADJINICOLAU, Nicos (ed.) (1995). “Une vision mystique du Greco: Barrès et le secret de Tolède”.
- _____ (ed.) (septembre, 1990). *El Greco of Crete, Proceedings of the International symposium*. Iraklion, Crete: Municipality of Iraklion.
- LEONE, Massimo [s. d.= 2005]. “ ‘... y parecian también a la vista quanto deleytauan los oydos [sic]’: la plysensorialité des processiones religieuses ”. *Visible*, núm. 1.
- MALEVICH, Kazimir (1974). “Lettres de K. S. Malévich à M. V. Matiouchine”. Publiées et commentées par Eugène Kovtum dans *l’Annuaire des Manuscrits de la Maison Pouchkine, 1974*. [trad. fr. en Malévitch. *Colloque International*, Lausanne: *L’Age d’Homme 1979*].
- MARÍAS, Fernando y Agustín BUSTAMANTE GARCÍA (1981). *Las ideas artísticas del Greco. Comentarios a un texto inédito*. Madrid: Cátedra.

- MARION, Jean-Luc (1969). "Distance et béatitude, sur le mot *capacitas* chez Saint Augustin". *Résurrection* 29.
- _____ (1997). *Etant donné, essai d'une phénoménologie de la donation*. Paris: PUF, (coll. Epiméthée).
- _____ (2008). *Au lieu de soi. L'approche de Saint Augustin*. Paris: PUF, (coll. Epiméthée).
- MARRONE, Gianfranco (2006). "L'invention du texte". *Nouveaux Actes Sémiotiques*, en ligne [<http://revues.unilim.fr/nas>].
- PAMPALONI, Geno (1981). "Documenti d'Arte". *Giotto ad Assisi*. Novara: Istituto Geográfico De Agostini.
- REY, Alain (dir.) (2005). *Dictionnaire culturel en langue française*. Paris: Le Robert.
- RUF, Gerhard (1974). *S. Francesco e S. Bonaventura. Un'interpretazione storico-salvifica degli affreschi della navata nella chiesa superiore di San Francesco in Assisi alla luce della teologia di San Bonaventura*. Assisi: Casa Editrice Franciscana.
- RYCKMANS, Pierre (tr., comm.) (1968). *Shitao. Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*. Paris: Hermann, (coll. Savoir).