REFLEXÃO

DOSSIER

Los rastros de lo monstruoso en lo Sagrado

Editores
Ceci Maria Costa Baptista Mariani, Breno Martins Campos

Conflito de interesse
No hay conflicto de intereses.

Recibido
18 abr. 2025

Versión Final
8 set. 2025

Aprobado
26 set. 2025

Visiones en la pintura de Claudio Bravo: Tentación de San Antonio, 1984

Visions in the painting of Claudio Bravo: Temptation of Saint Anthony, 1984

Angela Laura Parga-León[1]

[1] Universidad de Los Lagos, Departamento de Humanidades y Arte. Osorno, Chile. *E-mail*: <angela.parga@ulagos.cl>.

Cómo citar este artículo: A. L. Parga-León. Visiones en la pintura de Claudio Bravo. Tentación de San Antonio, 1984. *Reflexão*, v. 50, e2515435, 2025. https://doi.org/10.24220/2447-6803v50a2025e15435.

Resumen

La premisa de este escrito sostiene que la pintura al óleo titulada *Tentación de San Antonio*, elaborada por el artista chileno Claudio Bravo Camus (1936-2011), además de pertenecer al género pictórico "de visión", desarrolla una serie de operaciones grotescas que inciden en el imaginario del espectador. El propósito es el de sondear la poética de lo grotesco en un caso de arte moderno chileno, a partir de su figuración e historicidad como "Cuadro de Visión" religiosa. Esta monografía exploratoria interpreta estética y antropológicamente: (1) la noción de visión espiritual y su relación con la imagen, a partir de soluciones de representación pictórica de autor y (2) las operaciones poético grotescas, bajo su registro verbo/icónico: el documento hagiográfico de gran influencia en el monaquismo primitivo, *La Vida de Antonio Abad*, y las figuraciones en el óleo realista de Claudio Bravo Camus, exhibido inicialmente en 1984. Para lograr el resultado esperado, se llevó a cabo, un estudio bibliográfico y exploratorio acerca del tema, guiado esencialmente por la lectura de la imagen que el crítico de arte Victor Stoichita, propone. Su conclusión mayor sostiene que el cuadro de visión es un objeto liminal cuyo señalamiento repara en el umbral de una serie de transformaciones de fuerzas e interacciones diferentes a las humanas.

Palabras clave: Desdoblamiento. Espectador. Grotesco. Pictórico. Visión.

Abstract

The premise of this paper is that the oil painting called Temptation of Saint Anthony, by Chilean artist Claudio Bravo Camus (1936-2011), in addition to belonging to the pictorial genre of vision, develops a series of grotesque operations that affect the viewer's imagination. The purpose is to explore the poetics of the grotesque in a chilean case of modern art, based on its figuration and historicity as a religious "vision painting". This exploratory monograph interprets aesthetically and anthropologically: (1) the notion of spiritual vision and its relationship with the image, behind the author's pictorial representation solutions and (2) the poetic grotesque operations, under its verb/iconic register: the hagiographic document of great influence in primitive monasticism, The Life of Anthony Abbot, and the figurations in the realistic oil painting by Claudio Bravo Camus, initially exhibited in 1984. In order to achieve the expected result, a bibliographic and exploratory study on the subject was carried out, guided essentially by the reading of the image proposed

CC BY

by the art critic Victor Stoichita. His main conclusion holds that the vision picture is a liminal object whose signaling repairs on the threshold of a series of transformations of forces and interactions different from the human ones.

***Keywords*:** *Unfolding. Spectator. Grotesque. Pictorial. Vision.*

Presentación

Para esta exploración estético antropológica hemos elegido, dentro del arte chileno de vanguardia, el óleo figurativo *Tentación de San Antonio* (1984) del artista Claudio Bravo (Figura 1); y, a su vez, en la literatura religiosa, la biografía de San Antonio escrita por Atanasio de Alejandría. Esta elección se justifica en primer lugar por la cita del pintor a la experiencia de santidad del religioso nacido en Egipto. También por el régimen figurativo en el que el artista evidenció, a nuestro juicio, siempre con una técnica precisa; la amalgama de los géneros del Retrato y la Naturaleza Muerta, madurados a lo largo de su vida, con tanta más fuerza en la medida en que rescató a plena luz el germen de un universo poético novedoso y conmovedor. Asimismo, la propia narración visual de la pintura escogida, además de declarar el virtuosismo técnico, reactualiza la reflexión pictórica. En segundo lugar, la elección obedece a la insuficiente literatura acerca del cuadro mismo en tanto pintura alusiva a la adoración de los aspectos sagrados de la religión y, en particular, a la intencional puesta en imagen de la experiencia de contemplación o éxtasis. *Tentación de San Antonio*, realizada en pleno siglo XX, por la estructura de la imagen, consolida claramente la función de ilustrar visualmente la temática de los relatos de visión del santo, en el sentido más canónico de la pintura de persuasión de los siglos XVI y XVII en Occidente, aunque aproximada al contexto de la sociedad heterogénea, secular y contemporánea. Finalmente y en tercer lugar, la elección de la pintura persigue ensayar una lectura de su imagen de visión, atendiendo a la alteración de la imagen de lo sagrado, ejecutada por Bravo, quien reformándola provoca una fisura en la comprensión de la pintura, involucrando al espectador en un imaginario que oscila entre la pasión y la mordacidad. El espectador entonces, se encuentra frente a una obra donde operan lo ambiguo, lo anómalo y/o lo ambivalente, operaciones de lo grotesco.

La instauración de tal imaginario tuvo su base en la educación primaria de Bravo, donde pudo sensibilizarse con el estilo religioso local que la Compañía de Jesús desarrolló en sus escuelas e iglesias. En su juventud experimentó la sociedad tradicional del latifundio chileno, familiarizándose con la cultura visual de la época y el paisaje rural. Fue iniciado en la disciplinada tradición europea, estudiando a los grandes maestros del arte del Renacimiento y los siglos posteriores, gracias a su instructor, también nacional y preceptor del pintor surrealista Robeto Matta, Miguel Venegas Cifuentes, pedagogo conservador y "un hombre profundamente espiritual y religioso" (Sullivan, 1994, p. 17). Como consecuencia de tal aprendizaje, la producción de Claudio Bravo ostenta el porte del recio tratamiento de la personificación veneciana, recuérdese a Giorgione o a Tiziano en el uso de la inflexión de las formas dúctiles, los tonos e iluminación para componer entornos de suaves colores. Además, sobresale el fulgor sobrio y transparente de la luz en los cuerpos y el modelado, recursos que la escuela flamenca primitiva y tardía, enfatizaron al registrar la naturaleza y narrar especialmente pasajes bíblicos o escenas históricas, composiciones realizadas por Rembrandt o Vermeer. Relativo a esto último, no es posible soslayar en la pintura de Bravo Camus la singular perspectiva y profundidad en los espacios de interior y que en la tela adquieren un vigor material embelesante.

A comienzos de la década de los sesenta, dejó su hogar en la ciudad de Concepción y se radicó en España (1961-1972) donde continuó desempeñando el género del retrato. Allí, el estilo y la pregnancia semántica de la obra de Bravo, se fortalecieron con los modos de ejecución e ideas

estéticas de los principales pintores españoles. La observación directa del modelo fue un elemento técnico que el artista rescató como inherente a su labor, sostuvo que Francisco Pacheco, maestro de Diego Velazquez, elogiaba el uso que éste hacía del modelo y su fidelidad a la realidad: "Siempre he pensado en esto y quiero yo también seguir el consejo de Pacheco: en cuanto mejor es el pintor, mayor es su uso del modelo" (Bravo *apud* Sullivan, 1994, p. 17). Precisamente, las consideraciones de representación de las texturas y pieles diversas que pintó Bravo habitan intertextualmente los bodegones, retratos y/o cuadros devocionales de Velázquez (1599-1660) y Sanchéz Cotán (1560-1627). La composición de los elementos en el plano, el punto de vista y el dominio de luces y sombras que poseían los pintores universales del barroco español, forman parte de los medios significativos que el artista chileno empleó en la producción de elocuentes proyecciones de la realidad; invaluables imágenes poéticas de cariz emancipador ante la mirada expectante, que ha de sosegar sus hábitos para entrar en confianza con los cuerpos del mundo y tornar la imaginación especialmente matérica. Los retratos en la tela que el pintor nos presentó conducen la continuidad de un psiquismo trascendente mediante objetos cotidianos, papeles y envoltorios, telas, piedras, criaturas, entre otros. Esta consagración de lo cotidiano en la pintura de Bravo responde del mismo modo que a los anteriores maestros, a la apreciación y estudio de las obras de Francisco de Zurbarán (1598-1664).

La destacada obra religiosa del pintor español Zurbarán siguió las determinaciones de la representación pictórica de la Contrarreforma, realizando una serie de lienzos cuyo propósito era influir en la comprensión pública de los procesos de santificación, canonización, asunción y otros pasajes de la vida de personalidades religiosas. Este tipo de imágenes y las derivadas de la escultura, grabado y artes decorativas se convirtieron en una herramienta eficaz de persuasión no solo en Europa, sino en América, la presencia de las misiones jesuitas y su acervo estético tendió a "dar cuenta de un discurso teológico y político en una sociedad estamental y plural, inscribiéndose en la hermenéutica de un mundo donde la imagen era la transmisora de estas ideas" (Martínez, 2014, p. 15). A través de la reproducción natural de la experiencia sagrada, objetos simbólicos asociados a ella y entornos, Zurbarán imprimió en la obra de Claudio Bravo Camus el dominio de los detalles, cierta inclinación a evitar la fealdad y la figuración háptica de las substancias. Las doce versiones del rostro de Cristo (1631) realizadas por el español, por ejemplo, pueden ser concebidas como preexistencias técnicas para la maestría en la calidad expresiva de las fibras naturales y telas reproducidas por Claudio Bravo, es más, un medio retórico para comprometer no solo la tactilidad del espectador, sino su participación en el potencial mostrativo del cuadro (Boehm, 2020).

El poder de la representación que Bravo Camus manifiesta en la pintura y el dibujo, no concluye en la legitimación de un virtuosismo solemne. La capacidad mimética de su destreza, puede interpretarse, según nuestro enfoque, como un hecho (técnico) de "magia simpática" (Frazer, 1911) en el que elaborar una copia puede adquirir las propiedades del referente: *Tentación de San Antonio* demuestra esa incitación expansiva de la imagen; es más, su productividad material y simbólica en el aquí y ahora gracias a la conexión corporal y perceptiva de quien la recibe "sin modificar el aspecto de las cosas, sus obras, sin embargo, provocan un cierto desasosiego [...] una presencia insólita a fuerza de rivalizar con lo real" (Ivelic apud Sullivan, 1994, p. 12)[2]. Resulta estimulante pensar que las

[2] La vida dolorosa de los místicos cristianos o católicos no solo sobrellevó estilos de vida materialmente privativos, dietas y otras acciones con el objetivo de purgar el cuerpo, sino que también, en la misma experiencia de intimidad con lo sagrado, se advierte un dolor que supera lo físico y que experimenta el alma. Este último puede ser ambiguamente placentero. Santa Teresa de Ávila distingue el dolor espiritual: "[...] Y no es adonde se sienten acá las penas, a mi parecer, sino en lo muy hondo e íntimo del alma, adonde este rayo, que de presto pasa, todo cuanto halla de esta tierra de nuestro natural y lo deja hecho polvos, que por el tiempo que dura es imposible tener memoria de cosa de nuestro Señor; porque en un punto ata las potencias de manera que no quedan con ninguna libertad para cosa, sino para las que le han de hacer acrecentar este dolor [...] Bien se deja entender ser este temor de flaqueza natural que por otra parte no se quita su deseo ni es posible haber remedio que se quite esta pena hasta que la quita el mismo Señor, que casi es lo ordinario con un arrobamiento grande, o con alguna visión, adonde el verdadero Consolador la consuela y fortalece, para que quiera vivir todo lo que fuere su voluntad" (Chicharro, 2015, cap. XI).

imágenes representadas se muestran en los cuerpos, en la descripción que hemos citado de Ivelic, los cuerpos sienten y ven de modo distinto, aquella 'presencia insólita' provocada por el cuadro incita nuestro deseo atávico de convertirnos en otro, explora nuestra mímica viva.

Al sondear el registro de desasosiego provocado por la tensión de la representación, distinguimos la corporeización de la imagen, delatada por un sentimiento de discordia con la manera en que ordenamos el continuo de la experiencia; en *Tentación de San Antonio* tanto la narración del proceso de santificación y su conceptualización religiosa, como las apariciones sobrenaturales en forma de idea o visiones sensitivas —tema, íconos y género pictórico respectivos—, dan cabalmente lugar a una poética de lo sagrado/grotesco. Aquí, las imágenes de la pintura escenifican y evocan una experiencia excepcional en tanto se apoya en el trato directo del monje con el creador: "no yo sino la gracia del Creador que está conmigo" (Atanasio, 1994, p. 38) y se fundamenta en el hecho de que la relación con lo divino a lo largo de la vida ascética del monje acarreó "'sin perder de vista al hombre' analizar 'su conciencia, sus merecimientos, su impotencia, su incompletitud'" (James, 2017, p. 15). La actitud religiosa del místico se sostiene en la creencia en un régimen no visible, en la contemplación de las verdades divinas de dicho orden y en la complacencia de adecuarse a él. En este sentido, el que la pintura realista imponga la exigencia de relacionarnos con ella, involucrándonos en el espacio retórico del cuadro, evidentemente tiene tanto asidero en la vida social contemporánea como el carácter persuasivo con el que su lenguaje pictórico se inserta en la historia del arte religioso de los siglos XVI y XVII: el hacer ver y creer en el prodigio teológico. Consecutivamente, sobrevienen otros elementos indecibles de interpretación según las imágenes poéticas que desata, "donde nosotros mismos nosotros mismos nos dividimos en observador y observado" (Bachelard, 2014, p. 73), no obstante ello, previo a la condición de liminalidad (grotesca) en la estructura formal del relato visual, es menester profundizar, por el momento, en la pintura y las soluciones de representación que el artista chileno utiliza para reseñar la experiencia visionaria del monje.

La experiencia de lo sagrado

Hemos señalado que nos concierne aquella experiencia original de visión o de contemplación del monje fundador del movimiento eremita, San Antonio Abad o Magno (Heracleópolis Magna, Egipto, 251 - Monte Colzim, Tebaida, Egipto, 356) en la vía de la obediencia a la voluntad divina tras una vida ejemplar de renuncia y de servicio en tiempos del Imperio Romano, "*servía a los confesores en las minas y en las cárceles*" (Atanasio, 1994, p. 81). Alentado por propósitos que exigían un espíritu sacrificial, Antonio adhirió al estilo de vida terrenal de Cristo:

> Cuando entró de nuevo en la Casa del Señor y oyó que el Señor decía en el Evangelio: *No os preocupéis por el día de mañana*, y no pudiendo permanecer más, salió y dio a la gente modesta el dinero que había guardado. Dejó a su hermana al cuidado de unas vírgenes conocidas y fieles, para que fuera instruida en la virginidad, y él se entregó a la vida ascética delante de su casa, vigilándose a sí mismo y viviendo con gran disciplina (Atanasio, 1994, p. 35).

Hemos remarcado que escogimos la hagiografía de San Antonio para profundizar en la relación entre el óleo chileno y la noción de visión que comporta; a saber, aquellas imágenes captadas por el ojo incorpóreo[3] de Antonio para aprehender la realidad no visible o "imaginal", un proceso interno, receptivo a las "ideas-imágenes [...] los cuerpos sutiles, la materia inmaterial" de lo sagrado (Corbin, 1993, p. 14). Siguiendo el razonamiento de Stoichita, la pintura de nuestra indagación retrata un hecho visionario no condicionado por lo óptico 'a pesar de ser una experiencia de la imagen' (1993, 1995). Este último historiador del arte ha subrayado la tendencia de los místicos

[3] En palabras de Tomás de Aquino (2001, c 67a 1-2), dicha potencia sensible responde a la visión interior en cuanto 'luz; proveedora de conocimiento y, en sí misma, materia espiritual'.

y religiosos a afirmar que no existen medios ni términos para dar cuenta del encuentro espiritual o sobrenatural; ellos coincidieron en explicar que recibían un tipo de conocimiento divino que no revestía imagen[4]. En definitiva, de acuerdo con tal estimación, el pintor chileno nos enfrenta a una pintura que representa lo inefable; esta exhibe una "imagen paradójica, dado que representa algo que, a priori, no puede ser ni visto" (Stoichita, 1995, p. 11): formas en acto del demonio y de Dios mismo, dicho de otro modo, lo contemplado por el ojo del alma de San Antonio.

> (el diablo) en primer lugar intentó apartarlo de la ascesis [...] En una palabra, levantó en él una gran polvareda de consideraciones en su mente [...] —éstas son las primeras trampas contra los jóvenes— [...] Aquel le sugería pensamientos obscenos, pero éste los alejaba con la oración (Atanasio, 1994, p. 37).

Claudio Bravo fue sensibilizado en la heterogénea espiritualidad europea. Durante su estadía fuera de Chile, indiscutiblemente conoció tanto las querellas teológico-estéticas de la Reforma y la Contrarreforma como sus expresiones en la pintura religiosa. El cariz ejemplificador del arte en tanto modelo testimonial del sentimiento religioso, vehículo de la formación intelectual y espiritual de los católicos, tendió a remarcar lo que las imágenes representaban en lugar de valorar la peculiaridad de estas en sí mismas. Si para las antiguas explicaciones romanas bastaban las imágenes de los emperadores o reyes para garantizar su presencia, comúnmente en la visión de mundo de la cultura popular, el cuerpo de los santos, como el de Cristo, habitaban sus imágenes (Freedb*erg*, 2017; Boehm, 2007 *apud* Otero, 2012) y fabricar una imagen a escala, era concebir una cosa viviente. Por el contrario, el carácter inigualable e invisible de Dios justificaría entre los iconoclastas y los protestantes, la alteridad radical de la divinidad frente a lo humano y su entorno. Siendo solo Él matriz creadora de sus equivalentes, la elaboración de imágenes de adoración estaría prohibida. Todo ello reforzó la controversia en torno a la intercesión entre cualquier persona, imagen, objeto o institución, ante el Creador.

Stoichita (1995, p. 12) sugiere que los valores teóricos de la representación en el reino católico español, tendieron a resistir la iconoclasia nórdica permitiendo el desarrollo de un lenguaje pictórico inherente y significativo, capaz de sortear los cuestionamientos alusivos a la imposibilidad de representar la encarnación: "al ser elaborado el arte español, será igualmente un arte [...] sometido a una clave de interpretación obligatoria". Advierte también Stoichita que, bajo la vigilancia de la Inquisición, la literatura ascética española profundizó en los asuntos teológicos del siglo XVI extremando la discusión acerca del papel ejecutable o no, de las imágenes en el adiestramiento espiritual[5]. Un siglo después, sostiene el mismo estudioso, la imagen pintada en cuanto divulgadora de experiencias personales devotas, pudo ser asimilada por la autoridad religiosa "acompañada de un proceso de cristalización de soluciones figurativas aptas para representar (y difundir) visualmente la experiencia visionaria" (Stoichita, 1999, p. 12).

Frente a la obra moderna de Bravo Camus, hemos decidido identificar e interpretar la imagen *Tentación de San Antonio* a través de las operaciones narrativas que la conforman como

[4] Teresa de Ávila puso en valor la capacidad creativa de las imágenes internas para el cultivo del espíritu. Con respecto de la ausencia de referentes de representación de dichas visiones sostuvo lo siguiente: "Pues dirésime: ¿Cómo lo vio u cómo lo entendió, si no ve ni entiende? No digo que lo vio entonces, sino que lo ve después claro; y no porque es visión, sino una certidumbre que queda en el alma" (Chicharro, 2015, Moradas quintas, cap. I, p. 302-303). De un modo diferente acerca del mismo asunto de lo irrepresentable, rechazando las imágenes como parte del verdadero ejercicio espiritual, San Juan de la Cruz, en la Subida al Monte Carmelo, explicó las aprehensiones del entendimiento naturales y sobrenaturales; afirmando que para el juicio del alma, las imágenes sensibles provenientes de las 'cosas corporales' no poseen la relevancia de las 'cosas espirituales' y advirtió del peligro de engaño en las visiones: "son impedimento para el espíritu, si no se niegan, porque se detiene en ellas el alma y no vuela el espíritu a lo invisible." (Santa Teresa, 1929, p. 109).

[5] El historiador distingue la valoración favorable de las imágenes en la obra de Teresa de Ávila e Ignacio de Loyola. A su vez menciona que San Juan de la Cruz y Miguel de Molinos niegan drásticamente el uso de imágenes en la ejercitación mística.

una pintura de visión, emulando la lectura del "desdoblamiento" de la imagen que Stoichita (1993, 1995) realiza y explica, abocado a definir el cuadro, su nacimiento y sus propósitos de contemplación estética y/o de culto. Esta operación de desdoblamiento para nuestra indagación se manifiesta en la inclusión de la visión como imago en la pintura, reforzada por lo que la imagen permite ingresar dentro del marco.

Figuración y narración

El cuadro de Bravo, de forma rectangular y de gran dimensión escenifica un espacio interior. De composición vertical, exhibe a San Antonio como figura central orando con los ojos cerrados, genuflecto junto a un joven que, también de rodillas, carga un cordero. Atrás y al costado izquierdo de este último se sitúa una mujer de pie, quien, eleva su mano izquierda a cierta distancia de la cabeza de Antonio. Muy cerca del santo, desde atrás, otra mujer de turbante pincha la espalda de este. Sobre ellos, un joven alado porta una balanza cargada con dinero y dos corazones. Más al fondo, al costado derecho de la pintura, una figura de perfil, vestida por completo con un paño, esconde su rostro. En el fondo de la escena, una puerta central divide la imagen y a su izquierda, un tapiz ornamenta el muro de la habitación.

El óleo que describimos representa una de las experiencias visionarias de Antonio. Este se inspira en lo que Atanasio describe como el menester de la abdicación material y de la permanencia en la oración constante para enfrentar las artimañas del demonio contra todo cristiano. Así da cuenta del poder del santo:

> aquel que recibe por obra del Espíritu el don del discernimiento de espíritus, puede saber qué maquinan los demonios, cuáles de ellos son menos malvados y cuáles más, por qué tipo de actividad se interesa cada uno y cómo puede ser rechazado y alejado (Atanasio, 1994, p. 57).

De acuerdo con el texto, muchos fueron los posibles aspectos que adquirieron las visiones del santo frente a las astucias del demonio para apartarlo de la virtud. Según el biógrafo, si no lograban "seducir el corazón por medio del placer, intentaban asustar creando imágenes o imitaban a mujeres, bestias, serpientes, gigantes y un tropel de soldados" (Atanasio, 1994, p. 58).

Anteriormente hemos tenido ocasión de mencionar que el tratamiento temático religioso de la pintura de Bravo estima los valores de representación pictórica entre los siglos XV y XVII. Ello significó en concreto el evocar las maneras de la pintura devocional europea en su composición y retórica, sobre la base de exponer en el cuadro, el diálogo de Antonio con el demonio y con Dios presentes, además de figurar lo que Antonio visionó. De acuerdo con Stoichita (1995, p. 18), los pintores antecesores del artista chileno abordaron los relatos de visión ilustrando las revelaciones de los místicos "bajo la forma de imagen en la imagen", procurando obedecer las restricciones teológicas de la representación de la época. Así nos parece que Bravo seleccionó entre variadas visiones narradas por Atanasio (seres antropomórficos y zoomórficos, fuerzas del demonio inmateriales, almas de difuntos, ángeles, visitación y diálogos con Dios) y recurrió a un conjunto de formas de lo sensible en las que tanto el Creador como los demonios se hacen manifiestos ante la capacidad visionaria de Antonio Abad en su madurez.

En cuanto a esto, el artista chileno incorporó la interacción de Antonio con la divinidad mediante el uso de un índice. La presencia absoluta e invisible de Dios es insinuada de forma parcial en la pintura, ilustrando en su nombre, el detalle de dos configuraciones simbólicas: el colchón de plumas sobre el que el santo descansa recibe su cuerpo dispensándole apoyo en la posición de oración

con los ojos cerrados, mientras las patas de gallina — cuya animación se expone a la imaginación – en la porción inferior izquierda de la imagen, se yerguen frente al santo permitiéndonos completar la imagen, con la porción restante del ave imaginada (Figura 1).

Figura 1 – Tentación de San Antonio, 1984. Claudio Bravo Camus.

Pintura al óleo. Ancho 169 cm - Alto 239 cm.
Fonte: Museo Nacional de Bellas Artes, Chile. Disponível em: https://www.surdoc.cl/registro/2-499.

En esta aproximación interpretativa, nuestro esfuerzo reconoce la figura de las aves en la historia de la pintura desde el Medioevo (pensemos las aves de Brueghel y Bosch o el gallo de Chagall y la gallina ciega de Goya) y a su vez, también en las culturas populares donde ciertos animales han encarnado o vehiculado lo sagrado —incluyendo a la fuerza negativa de lo sacro—; en el Nuevo testamento, el Evangelio de Mateo hace referencia a la protección de la gallina: "¡Jerusalén, Jerusalén, que matas a los profetas y apedreas a los que Dios te envía! ¡Cuántas veces he querido reunir a tus hijos como la gallina reúne a sus polluelos debajo de sus alas, y no has querido! (*Mt* 23.37 *apud* La casa de la Biblia, 1992). A este respecto, las patas y las plumas como complemento a la

genuflexión del asceta, dramatizan el proceso divino en el que se revela cómo Antonio experimenta la alteración celeste de su intelección, el diálogo con la teofanía y la comprensión de la fuerza otorgada en el encuentro:

> Levantando los ojos, vio que el techo estaba como abierto y que un rayo de luz bajaba hacia él. Al instante los demonios desaparecieron, de repente el dolor del cuerpo se calmó y la casa estaba de nuevo intacta. Y Antonio al sentir la ayuda, dio un gran suspiro y, aliviado de los dolores, preguntó a la visión que se le había aparecido: '¿Dónde estabas? ¿Por qué no apareciste al principio para poner fin a mis dolores?' Y vino a él una voz: 'Antonio, yo estaba aquí, pero quería ver tu lucha, y porque has resistido y no has sido vencido, seré siempre tu defensor y haré que seas recordado en todo lugar´. Tras estas palabras, se levantó y oró. Y se sintió tan confortado que su cuerpo poseía una fuerza mayor que la que había tenido antes. Tenía entonces unos treinta y cinco años (Atanasio, 1994, p. 44).

El zoomorfismo contribuye aquí a espiritualizar la imagen de visión, las plumas en la pintura evocan el candor del vuelo hacia el infinito[6]: La inmanencia de Dios, inefable, se sugiere desde el flanco izquierdo de la pintura por donde ingresa la luz gracias al umbral, el cual a pesar de ser cortado por el borde izquierdo del cuadro, permite avizorar el delicado avance de la claridad sobre las patas de gallina hasta quedar reducida, por el contrario, a apenas las sombras sobre los cerámicos del piso. El espectador, por su parte, posicionado a la altura del borde inferior del cuadro, puede reconstituir en su propia escala, el fragmento del umbral y del pasillo, imaginando lo narrado por Atanasio. El cuadro de visión que Claudio Bravo nos ofrece comporta un cariz documental nada menor. La vivencia extraordinaria de Antonio Abad cobra, en la pintura al óleo; la calidad de imagen testimonial.

Ilusionismo y visión

El cuadro, de 169 cm. de ancho y 239 cm. de alto, representa al santo y sus tormentos a tamaño natural, su perspectiva elaborada a nivel cromático recrea la atmósfera interior hasta perfilar la puerta del fondo, variando las temperaturas del color dentro de una gama sepia y rosa. Se acrecienta la intensidad de la imagen gracias a las líneas que continúan ascendentemente aquellas del triangulo central, donde el santo, la mujer del turbante y el joven con el cordero, se aglutinan. La tendencia verticalizante de la imagen no solo sitúa a la mujer de pie y a la figura envuelta en un tercer plano, sino que desde arriba desplaza al ángel hacia la superficie de la tela permitiéndole rozar nuestras cabezas. La dominante postural es explícita en cuanto representación de elevación; de base, el imaginario antropológico que estructura el panorama compone simbolizando hacia arriba y hacia afuera; sus símbolos se escalonan distinguiendo entre las personificaciones materiales e inmateriales —nos referimos a los cuerpos humanos y la complexión angelical— diferenciados por la altura en la que el pintor los dispone. Hay una polarización poética de lo sagrado en virtud de lo vertical, se invocan el impulso hacia lo alto en la expresión del santo, con su cabeza hacia el cielo, promesa victoriosa y, la amenaza existencial de la caída. Asimismo, Bravo ha dejado que el borde inferior de la pintura se extienda paralelo a nuestra línea de piso, su perspectiva nos hace sentir entonces, que ingresamos en la plena e inquietante realidad de visión.

El cuadro resulta eficaz en lograr la ilusión de la escena aportando al plano la dimensión de profundidad y, al mismo tiempo demarcando el el límite exterior del lugar de la visión del santo,

[6] El filósofo Gastón Bachelard afirmó que las realidades psíquicas primeras incorporan a la imaginación el vuelo feliz, el vuelo de la primera juventud. En él, una voluptuosidad de lo puro "presta cualidades morales al pájaro que cruza el cielo de nuestros días". En el mismo sentido, el autor menciona que el sueño del vuelo o la fuerza simbólica de las alas y las plumas, existen antes que las imágenes, ya en el inconsciente de las diversas impresiones de ligereza, de pureza, de dulzura y de juventud en el humano. Profundizar en el sueño del vuelo, en, El aire y los sueños, publicada por primera vez en 1943.

al que no podemos acceder por completo. Para ello, Bravo deja fuera de vista la fuente de origen del hilo rojo amarrado al pie de la mujer vestida de rosa, provocándonos responder a ello, con un desplazamiento desde el centro de la imagen —donde los personajes y cosas están retratados en su máxima cualidad somática—, hacia el lado inferior derecho de la pintura, donde efectivamente el pintor situó el punto de vista y se esperaría, otear más allá del umbral. Sin embargo, el trampantojo de Bravo nos vuelve a engañar pues no solo nos ha excluido de la escena sino también del cuadro, al establecer el corte de la tela muy cercano al pie desnudo femenino. Paradojalmente, el artista chileno nunca deja de recordarnos que estamos frente a una pintura, en tres de sus lados cierra el acontecimiento visionario: segrega la escena concentrando nuestra atención en el clímax gestual del asceta y corta lo que el santo ve en sus dos flancos y en el margen superior; no obstante, al alargar el límite del piso, promueve el encadenamiento de aquel con el nuestro. Este recurso de manipulación de la imagen, en su doble efecto de representación ha sido denominado por Stoichita (2000, p. 17) como el poder de "desdoblamiento" de la imagen religiosa. En nuestro caso, permite, al observar desde el costado de la pintura, tras el perfil del joven de los pies embarrados, localizar en primer plano el "fuera de texto profano"; en tanto que los planos consecutivos obedecen a la puesta en imagen del texto estimado por su valor testimonial e ideológico cristiano, a saber, la biografía; empleando procedimientos pictóricos tradicionales para dar cuenta de lo sagrado. Este propósito parece hacer hincapié en hacernos ver y creer en el testimonio infalible de la comunión con el espíritu y, por añadidura, la contigüidad de este mundo con lo sobrenatural.

En *Tentación de San Antonio*, personas y objetos se organizan en torno a la visión del místico y a su acto de ver. La finalidad de los personajes circundantes al hombre arrodillado, aunque diversa, es la de transmitir la experiencia de visión. Aquí, la interpretación pictórica del relato monástico es original, no obstante, se permite figurar las tentaciones a imagen y semejanza de un Otro que suponemos, obedeció a los modelos —algunos repetidos en sus pinturas— que el pintor eligió en su lugar de residencia en Tánger, ciudad del norte de Marruecos. Dicha ciudad, ubicada en las proximidades del estrecho de Gibraltar, durante todo el siglo XX a la fecha ha experimentado la fuerte presencia de comunidades del noroeste y del centro de Europa, e incluso de Estados Unidos y de la ex Unión Soviética; todo ello proporcionó a la memoria del artista las complexiones y fisonomías cosmopolitas que retrata y, ciñéndose al territorio de origen de la hagiografia, pintó con sutileza la carnación de la identidad egipcia de San Antonio, refrendada además por la frontalidad de su rostro barbudo, versus la posición de perfil en que los demás personajes exponen su apariencia. La dialéctica cromática es sutil y cuidadosa para reproducir la piel en cada uno de ellos. En el lienzo, los detalles de los ropajes y atavíos en las personificaciones evocan el dominio árabe.

La pintura luce en este caso, la experiencia íntima de San Antonio, vivencia mística e inmediata con lo sobrenatural que, como decíamos anteriormente, no pareció favorable a la autoridad eclesial hasta el siglo XVII; cuando con interés formativo el cuadro de visión pudo emplearse como "medio de hacer pública la experiencia de religiosidad personal ante los fieles" (Stoichita, 1995, p. 21). El hecho de definir cómo debía representarse la visión fue un desafío para los pintores de aquel tiempo y, en nuestro siglo, Bravo elaboró un cuadro del mismo tipo con una sugerente contemporaneidad. Inicialmente, la pintura se constituye en expediente de la experiencia de San Antonio en la virtud cristiana, "pues si vivimos cada día como si fuéramos a morir, no pecaremos" (Atanasio, 1994, p. 53), a su vez testifica ante el espectador acerca del encuentro con lo sagrado —en su versión positiva y negativa— mediante el gesto del asceta de elevar el rostro hacia arriba, a ojos cerrados: "'pero yo cerraba los ojos y oraba, y al momento la luz de los impíos se apagaba" (Atanasio, 1994, p. 74). Seguidamente, los personajes indican el acto de visión y, al mismo tiempo comparecen ante el espectador del cuadro. Estos personajes, muy próximos al santo, adquieren la función de introducir

nuestra mirada. Primero, la mujer con turbante observa concentradamente al místico mientras lo hiere con un estilete. Segundo, el joven arrodillado no solo refuerza el testimonio de Antonio: "como sordo no oía, como mudo no abría la boca y era como un hombre que no oía", sino que proyecta su rol en quien observa, indicándole asumir y responder solemnemente ante el mensaje de Dios para hacerse uno con Él, así como lo hizo el cordero, hijo sacrificado. Se añade, la incitación a adorar directamente al santo pues la imagen del joven con el animal remite al milagro de las visiones o apariciones y al visionario mismo, Antonio, a quien el espectador debe reverenciar por genuflexión. En la pintura canónica religiosa, esta figura incumbía también al devoto comitente. Tercero, a escala natural, la imagen sin rostro situada en el costado derecho del cuadro y, cubierta por el paño bermellón, da la espalda al espectador y de esta forma parece querer encaminarlo hacia la profundidad del espacio figurativo. El plano central de la pintura realza dos diagonales que comunican el espacio del espectador con el espacio de la habitación representada en la imagen, desde el fondo del cuadro, la puerta enmarca al santo, cuyo gesto patético enlaza la dimensión real del observador con la de la imagen. Aquí, las diagonales atraen la mirada hacia el acto de visión, delimitando gracias a su fuerza aglutinante e informando a la vez, la experiencia íntima del protagonista de la escenificación y su visión.

Incluso más, el cuadro desafía a reconocer el contenido de la visión de San Antonio; la cual abarca casi la totalidad del lienzo. Bravo concilia en la disposición del plano la perspectiva del místico y de las figuras introductoras con la del espectador; para ello los representa a la altura del suelo real y al ángel en escorzo, dispuesto perpendicularmente en 45 grados. La relación entre altura y piso permite al espectador acompañar, desde su posición, a Antonio, mientras su visión habita la imagen hasta la última porción de esta. Bravo muestra al asceta, el espectador ve lo que Antonio visiona y el modo en cómo lo visiona. El lienzo de Claudio Bravo aporta a la identidad visual de San Antonio y trae a la memoria dramáticamente ciertos momentos de su vida. Se trata entonces de una imagen que combina lo icónico al cumplir la función de capturar lo sagrado —la vida de sacrificio cristiano— y lo narrativo, al brindar al espectador-creyente la oportunidad de conocer un hecho visionario y *ser iniciado* en la piedad.

Operaciones de lo grotesco

En el lienzo de Claudio Bravo, las imágenes parecen ser más activas que aquello de lo que son retrato, un determinado segmento de la realidad inmaterial es realzado por el cariz sugestivo de la pintura a raíz de las "supresiones que, en los intersticios de la conciencia, adoptan la forma de tabú"[7] (Harpham, 2006, p. 4) en quien observa. En este caso, la respuesta a la imagen es de turbación e hilaridad, de aversión y anhelo; basta recordar las animadas patas de pollo, la lengua del cordero que se prolonga enhiesta fuera de su hocico, los pies embarrados del muchacho o la asombrosa figura sin rostro, elementos que remarcan con fuerza las formas grotescas de la pintura al llevar los límites de lo representado hacia la liminalidad. Si lo grotesco designa la presencia expansiva de lo ambivalente y lo anómalo[8], el imaginario que la pintura desata vincula asociaciones que no pueden reunirse en una sola clasificación o calidad, es decir, la tentación,como tal, mezcla su faz sobrenatural con realidades contradictorias (Connelly, 2015); en el cuadro las apariciones insertas comunican lo

[7] [...] Our suppressions of the objects in the interstices of consciousness takes the form of taboo. Traducción nuestra.

[8] Para Harphham (2006, p. 4), lo grotesco opera en virtud de tres condiciones de las 'no-cosas' o supresiones: Lo anómalo situado entre las categorías de un sistema de clasificación existente; lo ambiguo como lo que no puede definirse en ninguna categoría y lo ambivalente, aquello que pertenece a más de un ámbito a la vez.

natural en todas sus expresiones, modalidades y grados[9], hasta condensarse en porciones o rasgos esenciales que alteran la comprensión del cuadro en su totalidad y que ante la evidente insuficiencia para dar cuenta de lo que les reúne, pero que no las cohesiona, le imprimen un vigor inefable. En definitiva, al mismo tiempo que la integridad de la pintura se apropia de la voluntad del espectador, los retazos salientes en la composición quimérica devuelven la potencia icónica a la pintura. Renovando la compleja relación de identificación del espectador con las aenigmata de la pintura, los detalles recuperan su aura sagrada:

> En medio de una abrumadora impresión de monstruosidad, hay mucho que podemos reconocer, mucha familiaridad corrompida o barajada. Anudando el todo alienígena con partes más o menos familiares [...] invocan y repudian simultáneamente nuestras categorías convencionales, basadas en el lenguaje. Al percibirlas por partes, la mente avanza hacia un nivel de detalle en el que esas categorías son adecuadas, en el que podemos decir con certeza 'esto es una oreja [...] (Harpham 2006, p. 5)[10].

Ahora bien, puesto que aludir en la obra pictórica a la tentación es traer a la memoria la predisposición del santo al impulso horroroso, no debemos olvidar que se trata de la invitación a la lucha con los reflejos deformados de lo divino, y supone la contienda en un plano de indiferenciación radical entre lo humano y lo no humano[11], Tentación de San Antonio instala y figura la significación ambivalente de lo sagrado en nuestros días, su *tremendum*[12] y algunas de sus "no-cosas correspondientes con aquella realidad innegable para el santo: la patente provocación sobrenatural demoníaca. Dado que la cultura ha absorbido el espécimen de la tentación en un campo mayor, explicativo y moralizante" (Harpham, 2006) el espectador tiende a no reconocer a priori las "grotesquerías nobles"[13] (Ruskin, 2019) en el lienzo, sin embargo, estas ofrecen, al cabo de un tiempo de interacción con el cuadro, su ilegítima convencionalidad y su singular repercusión mostrativa y simbólica.

El género del cuadro de visión en la pintura del siglo XX vuelve a plantear, con todo lo anterior, el problema de la inserción de la imagen en la imagen; trayendo al presente las concepciones del los siglos XVI y XVII acerca de lo grotesco, en tanto potencia del virtuosismo extremo. En la pintura de Bravo lo grotesco se entiende mejor por lo que provoca[14] pues involucrando en su imagen la realidad instituida —o sus categorías—, "combina sus partes constitutivas permitiendo que se peguen cosas extrañas" a ella (Connelly, 2015, p. 35). La adhesión de los fragmentos animales —'naturaleza

[9] La naturaleza —o el mundo— es aquí sujeto de una relación social porque se la reconoce legítimamente viva y esencial para la propia pervivencia. En una ecología compartida, la distancia existencial entre unos y otros descansa en el grado de aprehensión sensible que cada ente alcanza para comunicarse con los demás, enfatizando el continuo social que mezcla a todas las manifestaciones de la vida. La naturaleza ensancha las medidas de lo humano —su existencia es animal— y puede considerar incluso todo lo vivo en modos intermitentes, y/o virtuales. Por lo que toca al mismo tema citamos lo siguiente: [...] Es solamente por esa naturaleza planetaria —esa fuerza metamórfica que define el ser de la mínima partícula del globo que este conjunto dispar de objetos, seres, modos, acontecimientos, constituye algo unitario: [...] todo debe entrar tarde o temprano en el cuerpo del otro (o devenirlo) (Coccia, 2021 apud Parga-León, 2024, p. 39).

[10] [...] in the midst of an overwhelming impression of monstrousness there is much we can recognize, much corrupted or shuffled familiarity. Knitting the alien whole with more or less familiar parts [...] simultaneously invoke and repudiate our conventional, language-based categories. Perceiving them in bits, the mind moves toward a level of detail at which those categories are adequate, at which we can say for certain, 'this is an ear'". Traducciónpropria.

[11] [...] Lo que la impasibilidad del asceta desafía mirando (pero sin poderlo ver) lo "indestructible dentro de sí mismo", y retrocediendo "con una mueca", "deslumbrado por la verdad" (A propósito del pensamiento Kafkiano de lo demoníaco) Catelli (2007, p. 31).

[12] Nos referimos a lo tremendo e inabarcable por la facultad humana de Rudolf Otto.

[13] Para Ruskin (2019, p. 68), lo grotesco es una forma simbólica percibida por una imaginación elevada, mediadora entre los signos tangibles de lo real y las verdades que no pueden ser captadas en su integridad, específicamente las religiosas. En su opinión todo el arte moderno desarrolla este tipo de formas de lo grotesco: "El arte que nace del juego sano pero irracional de la imaginación en los momentos de ocio; dos, el arte que nace de la contemplación irregular y accidental de las cosas terribles o del mal en general y el arte que nace de la confusión de la imaginación ante la presencia de verdades que no puede captar del todo".

[14] Connelly abre lo grotesco estético del estilo artístico o de los atributos formales asociados a ello, a la modalidad cultural para designar lo que transgrede los límites de la sociedad. En esta pesquisa nos interesa la perspectiva de Conelly, quien ademas añade la noción de "juego" para explicar lo irresoluto de lo grotesco.

destrozada'— (corazones, patas, plumas, lengua, alas) a la escena, consigue convertir lo visto y lo conocido en anomalía; por añadidura, lo sobrenatural, simbolizado en el espectro con atuendo bermellón en el flanco derecho de la pintura promueve:

> "lo grotesco de la condición mental que parece seguir naturalmente de la contemplación de la muerte, donde el terror pone en mórbida acción a la fantasía, acompañada de la creencia en la presencia espiritual y en la posibilidad de una aparición espiritual" (Ruskin, 2019, p. 77).

El paño de la figura sin rostro, símbolo de la pobreza, contrasta con la tela rosa que, actúa justo en la frontera interna del encuadre. En el interior de este, los planos secundarios testimonian la experiencia inédita del santo, refrendando su beatitud a través de las personificaciones de un itinerario espiritual: "desde Dios al mundo y del mundo a Dios" (Ficino, 1576 *apud* Panofsky 2012, p. 200) donde ambas mujeres inicialmente comprendidas como la incitación a la lujuria y el tormento físico, más bien nos permiten explorar la alegoría del amor y de la belleza en su plenitud[15] experimentada en la vivencia de contemplación.

Postulamos entonces, que las imágenes poéticas en la pintura de Claudio Bravo se subsumen en una operación combinatoria, donde la mujer vestida de rosa y de pie al descubierto se complace en ser el bosquejo de una ennoblecida Venus inmaterial, símbolo de la belleza, "esplendor primario y universal de la divinidad. De esta forma puede ser comparada con 'Caritas', la mediadora entre la mente humana y Dios" (Panoksky, 2012, p. 201); por otra parte, la muchacha que pincha con un estilete de carne al santo ejerce como la Venus natural, "una imagen individualizada de la belleza primaria, no divorciada, sino realizada en el mundo corpóreo" (Panofsky, 2012, p. 201). La primera reproduciría en el cuadro el valor de la inteligencia pura, mientras que la segunda, significaría la accesibilidad de aquella belleza pura y cósmica a la percepción y a la imaginación humanas. Esta ambivalencia incorporaría a la figura del ángel o Amor, afín a ellas porque cada forma de belleza engendra una forma de eros, un deseo que en el caso de *Tentación de San Antonio* semeja ser un Amor *vulgaris*, "apoderado de la imaginación y la percepción sensual" de Antonio Magno (Panofsky, 2012, p. 201). El uso de la combinación triple aquí hace pensar razonablemente que el pintor chileno dispuso con libertad del relato hagiográfico, conservando su estructura temporal y temática; sin embargo, desplazó el tópico de los tormentos (lujuria, violencia, codicia, entre otros) hacia el de las estrategias de seducción de la propia obra pictórica y el consecuente placer estético que ella misma suscita; por tanto, si en la pintura, el místico lidia con la virtud para alcanzar la bondad divina que no es otra cosa que la belleza esparcida en el universo (Panofsky, 2012), el ojo concupiscible del espectador siente mayor gusto por el lienzo al intimar con las imágenes que la escena provee y en base a las ambigüedades con las que el cuadro simultáneamente afecta y es afectado; nos referimos así a la memoria sinestésica que el ilusionismo de Bravo demanda al espectador como requisito de infiltración en el tiempo visionario. Una exuberante fuerza lleva a quien observa a enajenarse de su ambiente real, haciéndolo sospechar de los rasgos salientes e inauditos al interior de la habitación retratada, estos estrechan el vínculo con su complexión, con la sensación epidérmica pero también con la del propio cuerpo, que se percibe como parte de la expresión "de una ansiedad táctil, de un afán de profundidad y de tridimensionalidad" (Maurette, 2015, p. 46). La pintura del artista chileno no se agota en invocar las variedades del tacto diseccionado, en los gestos de las manos, la lengua del borrego, las huellas de barro, extremidades animales; o anatomizado, en la expresión natural y sobrenatural de los cuerpos arropados y desnudos. Lo grotesco opera metamórfico al traducir los

[15] Baste recordar la alegoría del "Amor sacro y amor profano" o "Venus y la doncella", pintado Ticiano, alrededor de 1515.

poderes obscuros de instigación al pecado por los sentidos en metáforas sinestésicas del fervor y experiencia personal religiosa.

Sumado a esto, el principio de movimiento y de afectividad intersticial, en el que lo familiar de la pintura cambia inopinadamente es revelado por el espectador y su doble: El joven con auriculares estimula a quien contempla a proyectar en la escena la propia reverberación que ha escudriñado en su fuero interno. Aislados del ruido, joven y espectador, ajenos a los acontecimientos, atienden al lenguaje que armoniza[16], escuchan desde el vacío el dominio acústico en el que habita el misterio. Al reparar en el gesto del muchacho con audífonos —quien pareciera estar mucho más fuera del tiempo y espacio del cuadro, que dentro—, notamos la insinuación de la pintura respecto de la bilocación del personaje, experiencia similar a la de algunos visionarios amerindios y chamanes de Asia Central, quienes recurren al sonido para acceder al trasmundo[17].

El modelado háptico de la pintura promueve variadas interrelaciones vinculadas con la presencia y ausencia de los elementos o de su contexto. Hemos explicado cómo el efecto de ambigüedad en la obra actúa dilatando la imagen en dirección al exterior del cuadro, desde el primer plano —profano—, establecido por el umbral iluminado del costado izquierdo, hasta profundizar en el espacio habitado por el personaje cubierto con el paño bermellón. Consecuentemente, señalamos que los restantes planos consiguen la entrada del modelo en el marco, y con él, del espectador. Aquí, es menester señalar que dando cuenta previamente del involucramiento de la recepción del cuadro, ahora solo nos resta abocarnos a identificar al 'espectador del modelo' en el interior de la escena: el pintor. Bravo acentuó técnica y teóricamente la retórica de desdoblamiento de la imagen[18] y su cariz especular, afirmando siempre la importancia del modelo real como referente para el desenvolvimiento de la factura realista. A priori, en razón del artista, el lienzo es discreto en delimitar su posición con respecto al cuadro, pero, dado que el pintor se ha dirigido previamente al modelo para representar la visión, solo podemos concebirlo en nuestra imaginación dándonos la espalda, fuera del campo de visión. Sin embargo, hay alguien más brindándonos su espalda en el encuentro con los personajes de la escena, es decir, la ubicación del pintor que concebimos en el exterior del cuadro guarda una relación de similitud con la obra que lo contiene, a través de la figura del fondo y aparte, vestida de paño y sin rostro. La imagen recoge una réplica del "pintor espectador", poniéndola en abismo (Gide, 1839 *apud* Dällenbach, 1991).

La pintura deja ver una porción del cuerpo sin rostro, avanzando en dirección a la puerta del fondo. Su acción no refleja el momento de montaje ni el proceso pictórico sino, parece sugerir que el "pintor espectador" ha finalizado la obra y abandona la habitación, dejando al espectador a expensas de evaluar su rol ante el santo vidente. El juego óptico desplaza una y otra vez la topología especular, "el reflejo completivo funciona, en primer lugar, como agente de intercambio: en los confines del interior y del exterior, el reflejo constituye, para una superficie de dos dimensiones,

[16] En esta exploración collage, nos permitimos anotar aquí parte del poema que Ramón Andrés selecciona de Paulino de Nola para ejemplificar la concepción crística de la música: (...) Para renovar este cítara el propio Dios y maestro / la ha colgado del árbol de su madero y la ha renovado / con la cruz destructora del pecado de la carne. / De esta manera, pues, de entre naciones numerosas / he hecho una única cítara universal / concertada con los ritmos del Cielo, / y en un solo cuerpo ha unido a pueblos de todas razas. / Luego, hiriendo las cuerdas con el plectro de la palabra, / el sonido de la lira del Evangelio colma el mundo todo / con la alabanza de Dios. En todo el orbe resuena / el dorado caparazón de Cristo en un solo compás / cantándonoslo en lenguas incontables, y nuevas canciones / responden a Dios en acompasadas melodías (Paulino de Nola, Poemas 21 *apud* Andrés 2008, p. 342).

[17] [...] En líneas generales, los pueblos amerindios del sur del continente promueven una amplia participación de sus gentes en la música; así, sus repertorios son vastos y permiten mediar las relaciones entre familias, parientes y comunidades, con el trasmundo. En el caso de las regiones bajas, andinas y el extremo sur del continente, la música desempeña un papel prioritario en cualificar el sentimiento numinoso (Parga-León, 2025, p. 116).

[18] El óleo sobre lienzo titulado *Lienzo Interior del estudio* de 1992, de 150 x 120 cm, actualmente en la Marlborough Gallery, Nueva York exhibe el modelo (tres piezas de cerámica) y el lienzo (el óleo de las tres piezas de cerámica) en la habitación de estudio. Esta, al mismo tiempo muestra la salida y entrada a otra a otra habitación semejante. En definitiva, la presencia del artista se manifiesta sinecdóquicamente y por metalepsis, es decir, su ausencia se hace presente por el todo de la imagen que le significa y, consecuentemente, porque la cita al sí mismo real, irrumpe en el plano ficcional de la imagen. Es posible realizar una interpretación similar acerca de *Interior con caballete*, de 1991, pastel sobre papel de 74 x 102 cm., parte de una colección particular.

una manera de traspasar el límite" (Dällenbach, 1991, p. 19). En la obra de arte, Claudio Bravo Camus aparece desplazado y "en abismo". En la elaboración del óleo, el pintor se cita a sí mismo recibiendo de la imagen su propio mensaje en forma invertida[19], pero dispuesto y retratado en la escena a modo de una alteridad radical e intimidante, encarnada en la silueta encubierta y vestida de bermellón. Esta última entidad es el reflejo exaltado de quien pinta, especularización imaginaria de la discontinuidad y el desfase incrustados por el ejercicio pictórico en la imagen. Para que la puesta en abismo se imponga en la pintura Bravo transfiere su ubicuidad al doble, la silueta testigo de la experiencia mística. En la voz del sujeto relacional de la pintura —en este caso, el artista— la narración hacia la audiencia es la siguiente: "Permito que usted atisbe lo que he observado y dejo atrás cuando me retiro hacia la puerta. Usted no puede conocer mi rostro, sin embargo y aunque jamás podré enfrentarle, soy y contemplo lo que observa: a mi doble encubierto, a San Antonio y a su visión por completo". En este juego de reflejos, la relación del pintor con la imagen de visión es, a la relación del doble con el espacio liminal de la puerta. Finalmente, y dicho de otro modo, las operaciones de lo grotesco en *Tentación de San Antonio* duplican el interior de la obra[20], transportando al pintor hacia el infinito, en una serie aberrante de habitaciones que lo conducen al encuentro con un Otro interno en cada escena.

Palabras al cierre, en estos días

En esta exploración estético antropológica nos hemos dedicado a interpretar el cuadro de visión facturado por Claudio Bravo Camus. En el proceso de reconocimiento de la obra, aun cuando parece que dicho sentimiento no posee asidero en la construcción de las nuevas subjetividades de fines de la modernidad, un examen más detenido de la escena de las tentaciones, nos hizo plantearnos la posibilidad de comprender y apropiarnos, de manera compleja del sentimiento religioso realzado por sus imágenes en la contemporaneidad. Y así, se volvió sugestivo pensar el cuadro de visión como un objeto liminal cuyo señalamiento repara en el umbral de una serie de transformaciones de fuerzas e interacciones distintas a las humanas, es decir, las sensaciones, entendimiento y trabajo con ciertos objetos y, en las texturas inefables de su fuerza expansiva hacia el medio, replantearían nuestras posibilidades de negociar en y con el entorno natural y social, desde el arraigo, afecto, espiritualidad y consideración ética (Braidotti, 2020). Situados en esta época de adversidad ecológica, hemos querido pensar, en el fondo, la emergencia actual de disposiciones, emociones y representaciones individuales como colectivas, que acentúan la vida en sí misma y que a su vez, exteriorizan los flujos de transformaciones en los que participa lo humano, aprehendiendo el entorno de manera relacional.

En esta línea, la calidad háptica de *Tentación de San Antonio* aproxima definitivamente el espectador a lo visto en la pintura, subrayando un tipo de conocimiento consciente de la motricidad contenida en las imágenes simbólicas que contiene. En otras palabras, el cuadro encarna los contenidos propios de los imaginarios y ecologías sociales del siglo XX y, ello se vuelve manifiesto en el lienzo, al observar que mediante la cita al aparato sensorial, se actualiza una preocupación sociológica representada en la escena, a saber: la capacidad poiética del mundo profano para interactuar, depender mutuamente y derivar en y con lo sobrenatural. La obra, como acto de exteriorización de una subjetividad contracultural, comunica prácticas y asociaciones siempre contingentes, pero veladas por el estilo de vida excesivamente centrado en el logos y la razón

[19] Lacan (1971) denomina a esta familiarización con la autoimagen y las imágenes del mundo, "estadio del espejo".
[20] No está de más sostener que la influencia renacentista en toda la obra de Claudio Bravo Camus refuerza aquí, el uso del doble fondo en la pintura.

tecnológica. En definitiva, desde lo ecológico, religioso y estético, el cuadro exhibe el modo distendido y no estratificado de conocer en contexto, más aún, la obra per se, nos conoce mediante su modalidad deseante, variante y anómala. *Tentación de San Antonio* disloca al Yo mental, donde se sitúa la capacidad de acción; es por esto mismo que gracias a todas las operaciones de ambivalencia, combinaciones y desplazamientos grotescos de la imagen, el aura restaurada del cuadro somete a los cuerpos y a las cosas comprometidas en la experiencia de "ver y ser visto", a la participación en las texturas de lo preindividual o de lo cósmico si se quiere. Las "escalas espacio temporales" (Morton, 2023) presentadas por los recursos pictóricos del lienzo, en su expresión diferida, rasgan el tiempo cotidiano dejando rezumar una fuerza que nos rodea y nos infiltra como un recordatorio de fragilidad "porque, cuando una cosa envuelve otra cosa, esa otra cosa podría terminar abrumada o destruida" (Morton, 2023, p. 68). Todo esto implica examinar el grado de alienación en el que el influjo de lo sagrado —con ello el mito y los sueños— colabora o no, en nuestra orientación hacia la vida.

Referencias

Andrés, R. *El mundo en el oído*: El nacimiento de la música en la cultura. Barcelona: Acantilado, 2008.

Atanasio. *Vida de Antonio*. Biblioteca de Patrística. Madrid: Editorial Ciudad Nueva, 1994.

Bachelard, G. *El aire y los sueños*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017.

Braidotti, R. *El conocimiento posthumano*. Barcelona: Gedisa, 2020.

Castelli, R. *Lo demoníaco en el arte*: Su significado filosófico. Madrid: Siruela, 2007.

Chicharro, D. *Las moradas del castillo interior*: San Teresa de Jesús. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.

Coccia, E. *Metamorfosis*. Buenos Aires: Cactus, 2021.

Connelly, F. *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*: La imagen en juego. Madrid: Machado Libros, 2015.

Corbin, H. *La Imaginación Creadora en el sufismo de Ibn 'Arabî*. Barcelona: Ediciones Destino S.A, 1993.

Dällenbach, L. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991.

De Santa Teresa O.C.D., S. *Subida y Noche Oscura*: Obras de San Juan de la Cruz. Burgos: [s. n.], 1929.

Freedberg, D. *Iconoclasia*: Historia y psicología de la violencia contra las imágenes. Madrid: Sans Soleil Ediciones, 2017.

Harpham, G. *On the Grotesque*: Strategies of Contradiction in Art and Literature. Aurora: The Davies Group Publishers, 2006.

Lacan, J. *Escritos I y II*. Ciudades de México: Siglo XXI editores, 1971.

La Casa de la Biblia. *La Biblia*. Edición aprobada por la Conferencia Episcopal Española. Madris: PPC; Sígueme; Verbo Divino, 1992.

Maurette, P. *El sentido Olvidado*. Ensayos sobre el tacto. Buenos Aires: Philos, 2015.

Morton, T. *Todo el arte es ecológico*. Barcelona: Editorial GG, 2023.

Otero, C. *Iconoclastia*. La ambivalencia de la mirada. Madrid: La Oficina, 2012.

Panofsky, E. *Estudios sobre iconologia*. Madrid: Alianza Universidad, 2012.

Parga-León, A. Palabras que honran y sanan. Poética en el canto visionario de Inin Niwe, Amazonía Perú. *América sin Nombre,* 32, p. 108-121, 2025. Doi: https://doi.org/10.14198/AMESN.27623.

Parga-León, A. Palabra e Imagen en vuelo: Imaginario vegetalista en la obra de Chonon Bensho e Inin Niwe, Amazonía, Perú. 2024. Tesis (Doctorado en Filosofía, mención Estética y Teoría del Arte) — Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2024. Diponível em: https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/205124. Acesso em: 7 set. 2025.

Ruskin, J. *La medusa de mármol*. Madrid: Visor, 2019.

Stoichita, V. *La invención del cuadro*: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea. Madrid: [*s. n.*], 2023.

Sullivan, E. *Catálogo y exposición*. Claudio Bravo: Visionario de la realidad. Santiago de Chile: [*s. n.*], 1994.