

## Símbolo y afectividad\*

El contenido del arte cristiano auténtico coincide con el de la catequesis: es anuncio, a través de la visión, del misterio de la fe. Antes de hablar de la centralidad de la figura de Cristo, debemos explicar el rol de la imagen en la catequesis, o más precisamente el rol que la auténtica imagen cristiana podría y debería tener en la catequesis.

La referencia al lenguaje figurativo y el uso que de él hacen los catequistas es muy variado. Esquematisando, podemos individuar cuatro actitudes distintas:

1) que de la imagen no se haga ningún uso voluntario: es decir, que el catequista no haga ninguna referencia a las imágenes, ni siquiera a aquellas que se encuentran por ejemplo en el libro de catequesis que usa;

2) que el catequista haga de las imágenes (no elegidas por él), una referencia puramente demostrativa: "como vemos en la ilustración...", sin estar capacitado para discernir la calidad del mensaje simbólico contenido y transmitido por la imagen;

3) que el catequista use las imágenes a su disposición, habiendo antes valorado críticamente el mensaje simbólico y el impacto afectivo;

4) que el catequista proponga a la atención y a la asimilación activa y profunda de las personas a las cuales se dirige (niños, jóvenes o adultos) una imagen reconocida por él como auténticamente cristiana, haciendo descubrir el mensaje de fe expresado simbólicamente y vitalmente comprometedor.

Al hacer este elenco hemos introducido dos expresiones: **mensaje simbólico** e **impacto afectivo** o **compromiso afectivo**, que es la misma cosa. Dado que se trata de dos conceptos claves que constituyen el fundamento de todo el discurso sobre el uso de las imágenes en la catequesis,

---

\* Traducción de María Alcira Sodor.

debemos tratar de entender bien el significado. Para hacer esto debemos partir de la finalidad primaria de la catequesis:

La catequesis se dirige a formar en el cristiano una madura mentalidad de fe; a hacer su fe segura, explícita, activa. El centro vivo de la fe es Jesucristo. La Iglesia, entonces, debe predicar a todos a Jesucristo y hacer de modo tal que todo cristiano adhiera a su divina persona y a su enseñanza, hasta conocer y vivir todo su 'misterio'. (*La renovación de la catequesis*, CEI, 1970, 56-57).

### **a) El compromiso de la afectividad en la catequesis**

Lo que emerge claramente de estas expresiones es que la catequesis debe acompañar y favorecer el encuentro con la Persona: la persona de Jesucristo, revelador del Padre. No se trata del análisis y de la profundización puramente intelectual de una doctrina, sino de un compromiso total: aquel a quien hablamos de Cristo no es llamado tanto a conocer el pensamiento o a admirar las obras, cuanto a ser transformado vitalmente por el encuentro con Él, para pensar y obrar como Él. Esto significa que todas sus facultades están comprometidas en esta adhesión vital a la persona de Cristo:

- la inteligencia para comprender y juzgar
- la voluntad para obrar
- la memoria –porque este conocimiento y esta adhesión activa tienen una historia que coincide con la vida en el tiempo de toda persona singular.

Pero el ejercicio de esta facultad no se desarrolla en un ambiente aséptico, en una especie de vacío absoluto en el cual el ser humano se determinaría según los impulsos puramente racionales, sino dentro de aquella esfera afectiva propia de todo individuo y que se puede definir al mismo tiempo como centro propulsor de la acción y extraordinaria "caja de resonancia".

Actuar para el hombre significa elegir, y toda elección tiene una doble resonancia: antes y después de haber sido realizada. Todos sabemos que esta resonancia se expresa, generalizando al máximo, en términos de alegría-dolor: en otras palabras, ésta se vincula a la experiencia primera de

la satisfacción o de la insatisfacción de las tendencias naturales que expresan la aspiración a permanecer en la vida propia de nuestro ser corporal: pensemos en las diversas reacciones afectivas frente a la presencia o a la falta de alimento (hambre, sed, saciedad), a una situación de peligro o de tranquilidad (temor, reposo), a la presencia o a la ausencia de comunicación con los semejantes (soledad, gratificación).

Pero sabemos también que la elección del hombre no está predeterminada, como sucede en el animal, en función de la conservación de la vida biológica; por el contrario, como observa Pradines, sólo el hombre puede trascenderse, es decir puede separarse del puro nivel biológico y elegir en base a motivaciones que pueden también estar en contraste con las tendencias naturales; sin embargo, también en este caso, el impulso a obrar en un cierto sentido, corresponde a algo que es percibido como vital.

Es este el motivo por el cual la terminología sigue siendo la misma: hambre, sed, saciedad, fatiga, reposo, gozo se refieren a experiencias que pueden situarse a diversos niveles de afectividad: el corporal, el psíquico o el espiritual. Puedo tener hambre de alimento, hambre de afecto, hambre de justicia, de belleza, de Dios... Un ejemplo de este paso que realizamos todos, continuamente, de un nivel al otro, es la palabra de Jesús: *Mi alimento es hacer la voluntad del que me ha enviado (Jn 4,34)*. Análogamente puedo descansar estando recostado, o bien estando en compañía de una persona amiga, o bien escuchando una sinfonía o aun rezando.

Esta correspondencia entre los diversos niveles de nuestra vida parece obvia, como también el hecho de que el término de comparación esté siempre dado por la experiencia primaria orgánica; en realidad, decir que un único lenguaje expresa experiencias que se colocan en diversos niveles equivale a decir que la conciencia de la persona es una conciencia encarnada.

Generalmente el nivel vital de la afectividad corporal y el nivel psíquico de la experiencia de las relaciones interpersonales son más conocidos por el influjo que ejercen sobre el obrar del hombre; detengámonos por esto brevemente sobre el nivel espiritual de la afectividad, al cual tal vez se

tiene menos en cuenta. En esto seguiremos las enseñanzas que se pueden encontrar en la *Teología Affettiva* del P. Bernard<sup>1</sup>.

El hombre no tiene sólo el deseo de estar saciado y seguro, y tampoco le basta tener buenas relaciones interpersonales; tiene también "aspiraciones trascendentes", o bien deseos de orden espiritual (notemos que cuando decimos "deseo", decimos algo que está ligado a las necesidades vitales) que son esencialmente de tres tipos: el deseo de la verdad, el deseo de la belleza, la aspiración a la plenitud de vida.

Aquel que llega a la comprensión de una realidad, ya sea material o espiritual, en el campo científico o especulativo, experimenta satisfacción o alegría, análogamente a quien tiene hambre y se sacia: el haber comprendido significa, en efecto, encontrarse en armonía con el mundo. El deseo de esta "luz" que en un cierto momento se enciende, le hace soportar privaciones y sufrimientos.

Quien contempla una obra de arte se alegra y goza por el mensaje espiritual que capta a través de formas y colores: su deseo de una manifestación de la realidad oculta de las cosas es saciado.

En fin, la aspiración propia de todo hombre hacia la plenitud de vida (el término "aspiración" expresa aún mejor la apertura al infinito que el "deseo"), a pasar de chocarse con la conciencia de estar arrojados a la muerte, posee tal fuerza en el hombre que genera "una inmensa esperanza", la cual hace capaz de cumplir "inmensos esfuerzos", según una expresión usada por Platón. Pero también la aspiración hacia la plenitud de vida se origina y es formulada a partir de la experiencia primaria del sentirse vivo (vida orgánica).

Todo esto no lo decimos para entrar en una problemática psicológica, sino solamente para aclarar aquello que es útil para nuestro objetivo, que es favorecer el compromiso vital de la persona en el encuentro con Cristo. **Y compromiso vital significa compromiso de toda la afectividad de la persona en vista a una adhesión a todos los niveles.**

---

<sup>1</sup> Bernard, Ch. A., *Teologia affettiva*, Ed. Paoline, Milano, 1985.

## b) El lenguaje simbólico

¿Cuál será entonces el mejor lenguaje para usar? ¡Ciertamente aquel que logrará llegar a todos los niveles de la afectividad! Dicho lenguaje, de acuerdo a cuanto hemos dicho, deberá contener necesariamente una referencia al nivel orgánico. En efecto, los mismos términos ligados a la afectividad corporal sensible son usados para expresar experiencias que se realizan a diversos niveles.

Tal lenguaje que, partiendo de la experiencia sensible primaria, permite pasar a otro nivel, es el lenguaje simbólico o bien, retomando la definición del P. Bernard en su *Teología simbólica*<sup>2</sup>, aquel lenguaje "cuyo uso más significativo se cumple cuando una realidad que ya posee su propio significado, conduce al espíritu hacia otra realidad correspondiente pero oculta"<sup>3</sup>.

En realidad, habríamos podido seguir una vía más breve y comenzar considerando inmediatamente cuál es la pedagogía usada por Dios con su pueblo. Haciéndolo así, habríamos constatado enseguida que Dios le habla, se revela y lo salva a través de "figuras". Sin embargo, siguiendo esta vía más conocida y dada en cierto modo por descontada, no habríamos tal vez tomado conciencia tan clara de la perfecta correspondencia de este modo de actuar de Dios con la estructura profunda del hombre y... de la necesidad de hacer otro tanto!

¿Cuáles son las imágenes de las cuales Dios se vale? Ante todo imágenes cósmicas: el fuego, el viento, el agua...

*El ángel de Yahveh se le apareció en forma de llama de fuego, en medio de una zarza. Vio que la zarza estaba ardiendo, pero que la zarza no se consumía (Ex. 3,2).*

Otro ejemplo: *Después del temblor, fuego, pero no estaba Yahveh en el fuego. Después del fuego, el susurro de una brisa suave. Al oírlo Elías, cubrió su rostro con el manto, salió y se puso a la entrada de la cueva (JR 19,12-13).*

---

<sup>2</sup> Bernard Ch. A., *Teología simbólica*, Ed. Paoline, Roma 1984.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 18.

Imágenes tomadas del mundo de la naturaleza: la Tierra Prometida donde corre agua y miel; la noche y el día; el mar; el desierto; el maná; el agua de la roca; la montaña de la teofanía... Son todas figuras que se refieren a experiencia vitales: el hambre, la sed, el temor frente al peligro que amenaza la vida con sus contrarios (saciedad, apagar la sed, alivio).

Imágenes tomadas de la esfera de las relaciones interpersonales: el rey, el pastor, el padre, la madre, el amigo, el esposo... Todas estas imágenes son símbolos, es decir "puentes" (*sun-ballein* en griego significa volver a unir dos partes de una tablilla ya rota) que permite pasar de un nivel al otro.

Demos algún ejemplo:

*Yo mismo apacentaré mis ovejas y las llevaré a reposar, oráculo del Señor Yahveh. Buscaré la oveja perdida, recogeré a la descarriada, vendaré a la herida, curaré a la enferma; y cuidaré a las robustas y fuertes (Ez 34, 15-16)*<sup>4</sup>: si analizamos un poco la resonancia afectiva de estas palabras, las podemos descomponer en los siguientes elementos: pequeño, débil (oveja) grande, fuerte (pastor); enfermo curado; perdido encontrado; acogido, protegido, saciado, tanto si está enfermo como perdido, sano, gordo o fuerte. Ahora pensemos en el efecto diverso que provocaría la afirmación perfectamente equivalente desde el punto de vista del contenido: ¡*Yo salvo a todos!*

*Como una madre consuela a su hijo, así los consolaré yo a ustedes (Is. 66,13)*: también en este caso hay toda una constelación de experiencias afectivas primarias que llena la conciencia.

Y, ¿cómo responde el hombre a Dios? *Te amo, Señor, mi fortaleza, Señor mi roca, mi baluarte, mi libertador (Sal. 18,3)*<sup>5</sup>.

La resonancia afectiva de todas estas imágenes es grandísima e inevitable; pero con ella también el pasaje obligatorio a otra saciedad, a otro alivio, a otra seguridad, a otra ternura: Dios no sólo es fuego, viento, pas-

---

<sup>4</sup> La Biblia de Jerusalén trae otra versión: *Buscaré la oveja perdida, tornaré a la descarriada, curaré a la herida, confortaré a la enferma; pero a la que está gorda y robusta la exterminaré: las pastorearé con justicia.*(v. 16)

<sup>5</sup> Cf. G. Ravasi, *La spiritualità del salterio en AA. VV., La spiritualità del Antico Testamento*, EDB, Bologna 1987, pp. 275-327.

tor, madre... Precisamente lo inadecuado de estas imágenes, llenas para el hombre de carga vital, obliga al espíritu a la superación y al pasaje vital a otro plano.

Descubrimos así el segundo motivo por el cual el lenguaje simbólico envuelve toda la persona: no sólo porque los diversos niveles de la afectividad hacen siempre referencia a la afectividad primaria, orgánica, sino porque esta intercomunicación da lugar a un dinamismo potente.

Y, en efecto, la diferencia fundamental del símbolo respecto al concepto consiste precisamente en su aspecto dinámico intrínseco<sup>6</sup>.

Mientras el concepto –caracterizado por la abstracción y por la universalidad– es estático porque está vaciado de aquella carga vital que es poseída y transmitida por la imagen, el símbolo –precisamente a causa de su inadecuación y al mismo tiempo de su potente carga vital– contiene en sí su propia superación. Esto vale en particular para el campo de las realidades espirituales que son invisibles.

Se comprende, entonces, que en un célebre himno litúrgico la contemplación de la cruz vivificante suscite la imagen del árbol, que se expande en la del bosque, y se detiene en lo que mayormente expresa la vida fecunda:

Oh Cruz, sostén de nuestra fe,  
árbol entre todos noble.  
Ningún bosque produce otro igual  
en las flores, en las ramas, en la semilla.

---

<sup>6</sup> Un pequeño libro muy útil para entrar en esta "mentalidad simbólica" y escrito desde una perspectiva pedagógica es el de Otto Betz, *I simboli per comunicare l'esperienza della fede*, ed. Paoline, Milano, 1991.



La teofanía de la Cruz, mosaico absidal, S. Clemente, Roma, s. XII.

### c) El impacto afectivo del lenguaje simbólico figurativo

Cuanto hemos destacado hasta aquí sobre el impacto afectivo y el dinamismo de la imagen, vale para todo tipo de lenguaje simbólico: ya sea palabra, gesto o imagen figurativa.

Ahora debemos tratar de individuar las características propias de este último tipo de imágenes. Las primeras son de orden general:

1) Respecto a la imagen verbal, la imagen material posee un impacto afectivo más grande, ya que la visión sensible genera de por sí un sentimiento de presencia. La verdad de esto lo demuestra, por ejemplo, el hecho de que la beatitud es siempre concebida en términos de visión.

Así Job dice: *Tras mi despertar me alzaré junto a él, y con mi propia carne veré a Dios. Yo, sí, yo mismo lo veré, mis ojos le mirarán, no ningún otro (Job 19,26-27)*<sup>7</sup>.

2) La imagen sensible –precisamente porque está ligada al sentimiento de presencia– ejerce una influencia activa que puede también quedar inconsciente en aquel que la percibe, como en las imágenes llamadas subliminales. Pensemos, por ejemplo, en el uso que hace la publicidad de las imágenes.

3) Los colores y las formas de la imagen material suscitan por sí mismos reacciones afectivas primarias independientemente de la voluntad; una imagen es así inmediatamente percibida como agradable o desagradable, deprimente o alegre, sensual o espiritual.

En otras palabras, la imagen material transmite un mensaje simbólico universalmente perceptible, independientemente de la comprensión del tema representado (pensemos en las obras de arte abstracto donde por definición no hay ningún contenido reconocible).

4) La percepción de la imagen está desvinculada de la duración, a la cual en cambio está sometido el discurso. Ella implica la percepción simultánea de un grandísimo número de mensajes que se presentan como un todo unitario.

5) La última característica es específica de las imágenes sensibles creadas por el hombre y en particular por el artista (en pintura, escultura, arquitectura) y nos conduce al punto crucial de nuestra reflexión. Cuando el espectador mira una obra de arte no reacciona ante una imagen que llega a él directamente, sino ante una imagen que es la traducción simbólica de la visión interior del artista.

Las consecuencias para un tema de contenido cristiano son evidentes: la visión interior del artista puede estar dada por el contenido del misterio de la fe aceptado por el artista en su objetividad, o bien por su reacción

---

<sup>7</sup> La Biblia de Jerusalén trae otra versión: *Tras mi despertar me alzaré junto a él, con mi propia carne veré a Dios. Yo, sí, yo mismo le veré, mis ojos le mirarán, no ningún otro. ¡Dentro de mí languidecen mis entrañas!* (v. 26-27).

subjetiva al mismo contenido. La traducción en imágenes de esta visión interior transmitirá naturalmente un mensaje simbólico diverso en un caso y en el otro.



La transfiguración o teofanía de la cruz, mosaico absidal,  
S. Apolinario en Classe, Ravena, s.VI.

#### d) La economía de la Encarnación

Intentemos ahora retomar brevemente los puntos que hemos visto hasta aquí:

1) Hemos partido de la noción de conciencia encarnada y hemos observado que las imágenes ejercen sobre el hombre un impacto afectivo, haciéndolo pasar, a través del dinamismo propio del símbolo, de las realidades vitales sensibles a las invisibles.

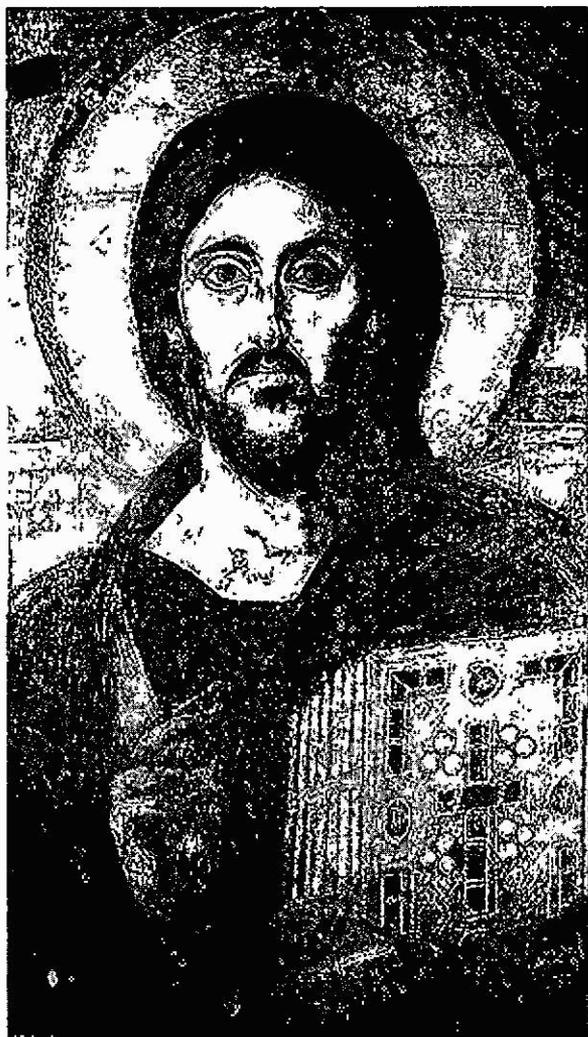
2) Mirando la pedagogía de Dios, hemos verificado que Dios mismo habla a su pueblo a través de imágenes-símbolos.

3) Sucesivamente hemos constatado que las imágenes figurativas poseen un impacto afectivo mucho más fuerte que las otras.

4) Y, finalmente, que la imagen artística no es una imagen simple, percibida directamente, sino una imagen que es a su vez la traducción simbólica de la visión interior propia del artista.

Todos estos elementos, aun cuando el último aparece problemático, nos inducen ya a considerar que el lenguaje de las imágenes pueda ser ventajosamente utilizado para favorecer el compromiso total de la persona en la adhesión de fe a Cristo. Sin embargo, esta constatación podría permanecer también a un nivel de pura eventualidad.

Existe en cambio una motivación, para el uso de las imágenes, que es determinante, en cuanto no parte de la constatación de nuestra estructura de creaturas encarnadas que vamos a lo espiritual a través de lo sensible, sino por la elección de Dios de venir al encuentro de nosotros, en la Encarnación, siguiendo el camino inverso.



Cristo bendiciendo, icono al encausto, Sta. Catalina, Siná, s. VI.

Es ésta en efecto, como enseña San Juan Damasceno, la justificación última y absoluta del recurso a las imágenes:

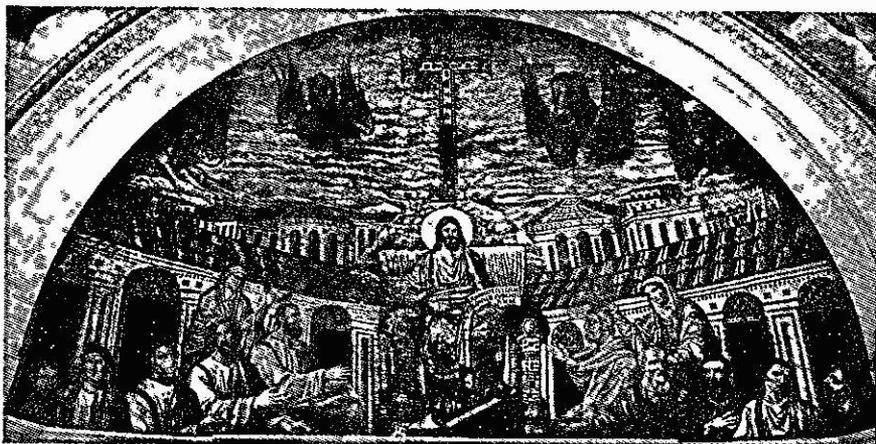
Por esto no hagas ninguna imagen del Dios invisible, pero cuando tu ves lo incorpóreo hecho hombre, haz la imagen de la forma humana; cuando lo invisible se hace visible en la carne, pinta la semejanza del Invisible; cuando lo que no tiene ni cantidad, ni medida, ni figura por la eminencia de su naturaleza, cuando aquel que tenía forma de Dios toma la forma de un esclavo y por esta reducción asume la cantidad, la miseria y los caracteres del cuerpo, dibuja entonces sobre tu tabla y propone a la contemplación a Aquel que aceptó ser visto, expresa su indecible condescendencia, su nacimiento de la Virgen, el bautismo en el Jordán, la transfiguración sobre el Tabor, la pasión que da la impassibilidad, los milagros, las manifestaciones de su naturaleza y de su actuar divino, cumplidos a través de las operaciones de la carne, la tumba saludable del Salvador, la ascensión al cielo, ilustra todo esto con palabras y con pintura en los libros y sobre las tablas de madera (San Juan Damasceno, *Tercer discurso sobre los iconos*, PG 94, 1328-1329).

El evento de la Encarnación confiere entonces al uso del lenguaje simbólico para expresar las realidades espirituales su justificación última, radicada no sólo en la consideración de una oportunidad pedagógica (a su vez reflejo de la estructura del hombre como conciencia encarnada), sino en la libre disposición salvífica del Padre que se revela en Jesucristo, el Hijo único hecho hombre.



La natiidad, icono, A. Rublev, s. XV.

- \* El bautismo de Jesús, icono griego, s. XIV.
- \* La transfiguración, icono, Escuela de Novgorod, s. XV.
- \* La crucifixión, icono, Escuela de Moscú, s. XIV.
- \* El descenso a los infiernos, icono, Escuela de Novgorod, s. XV.
- \* La ascensión, icono, Escuela de Moscú, s. XV.



\* La Parusía del Señor: Cristo en el trono rodeado por los Apóstoles, mosaico absidal, Sta. Prudencia, Roma, final s. IV.

Desde el momento que el Padre ha mandado al Hijo para asumir la totalidad de nuestra naturaleza corporal y psíquica, el Hijo encarnado que es la Imagen eterna del Padre (*Él es la imagen del Dios Invisible (Col. 1,15); irradiación de su gloria e impronta de su substancia (Hb.1,3)* lo manifiesta a través de la propia humanidad: *Quien me ve a mí ve al padre (Jn. 14,9)*.

Si prestamos atención a estas expresiones, nos damos cuenta que contienen dos elementos: uno, fijo, no visible; el otro, siempre en relación al primero, y visible. Hay un prototipo y una imagen, una luz originaria y una irradiación de esta luz, un sello y una impronta.

Los términos que se pueden atribuir al Hijo hecho hombre: imagen, irradiación, impronta, son términos que sobreentienden la relación a una realidad primera de la cual su Persona es la manifestación, y tal manifestación se hace sensible para nosotros a través de la Encarnación. En este sentido de plenitud ontológica, de manifestación, se puede entonces decir

que Jesucristo, el Verbo de Dios encarnado, es el símbolo del Padre<sup>8</sup>, lo cual no quita nada a su realidad histórica.

Se entiende entonces que el impacto afectivo y el dinamismo de la imagen –ligados ambos a su contenido simbólico– cuando se aplican a la figura de Cristo nos ponen frente a una situación absolutamente única, que naturalmente debe reflejarse también en la expresión figurativa.

En su persona hay siempre un doble nivel simbólico: aquel que se refiere a su ser ontológico: Él es el Hijo de Dios hecho hombre, la Imagen del Padre: (*Quien me ve a mí ve al Padre*), y tal realidad debe manifestarse normalmente en el segundo nivel que se refiere a su obrar: Él cumple acciones simbólicas que significan sus atributos divinos, la potencia, la bondad, la misericordia, etc.: resucita a los muertos, multiplica los panes, manda los elementos naturales, enseña con autoridad...

La existencia de este doble nivel en la persona de Cristo, su ser y su obrar, tiene una importancia capital y permite también explicar cómo una imagen que concierne a la figura de Cristo (dejando de lado su valor formal estético) pueda ser definida "cristiana" o también no serlo.

A este respecto podemos recordar la definición de Juan Pablo II: "El arte cristiano es aquel que manifiesta el Misterio de la fe sin ocultarlo para nada"<sup>9</sup>.

Para comprender, o mejor, para "ver" mejor cómo del nivel del obrar de Cristo no se pasa necesariamente al de su ser, consideremos dos obras de arte que representan la Transfiguración de Cristo.

Y puesto que el nivel del ser de Cristo es precisamente el del Misterio de la fe, comencemos con la lectura de dos textos litúrgicos de la fiesta de la Transfiguración, uno de la Iglesia latina y el otro de la Iglesia de Oriente, que expresan el contenido objetivo de este Misterio según la fe de la Iglesia:

Oh Dios, que en la gloriosa Transfiguración de Cristo el Señor has confirmado los misterios de la fe con el testimonio de la ley y de los profetas y has preanunciado admirablemente nuestra definitiva adoración a tus hijos,

<sup>8</sup> Cf. Ch. A. Bernard, *Teologia simbolica*, p. 367.

<sup>9</sup> *Duodecimum saeculum*, n°11.

haz que escuchemos la palabra de tu amadísimo Hijo para devenir coherederos (colecta romana de la fiesta de la Transfiguración).

Tú te has transfigurado en la montaña, Cristo Dios; tus discípulos contemplaron tu gloria hasta donde eran capaces, a fin de comprender, cuando te vean crucificado, que tu pasión es libremente querida, y proclamar al mundo que tu eres verdaderamente el Esplendor del Padre (*kondakion* de la Fiesta).

Como vemos, el contenido objetivo del Misterio consiste por una parte en la manifestación del ser divino de Jesucristo, por otra en la de la transfiguración del hombre, que es la herencia prometida a los hijos de Dios.

Comencemos por la primera representación de la Transfiguración de Cristo: el mosaico que se encuentra en el ábside de la iglesia de Santa Catalina en el Sinaí; al hacer esto recordemos una vez más que no miramos la belleza formal de la obra, sino su mensaje simbólico.



La Transfiguración, mosaico absidal, Sta. Catalina, Sinaí, s.VI.

Los colores dominantes son el oro, el blanco –en diversas gradaciones de luminosidad– y el azul oscuro de la aureola que rodea la figura de Cristo.

Este, de proporciones mayores que los otros cinco personajes, sobresale en la composición sobre todo a través del contraste cromático que hay entre su vestidura, de un blanco esplendente y el azul profundo de la aureola. Infaltable, mirándolo, se percibe el binomio luz-tiniebla; luz que resplandece desde el corazón mismo de la tiniebla.

Es esta misma luz que ilumina a los testigos-visionarios y que los ha aterrado literalmente: ahora la contemplan, improvisamente inmovilizados en el movimiento potente que los ha arrojado por tierra. Pero este movimiento se realizó en el pasado, mientras el acto de la visión unifica prepotentemente todas las fuerzas de su ser. La composición cromática los hace aparecer emparentados con la figura de Cristo: en efecto sus vestiduras son también blancas, si bien con una luminosidad atenuada respecto a la de Cristo.

La montañía histórica del Tabor no está representada, sino que está evocada por la posición sobreeminente de Cristo y del conjunto de su figura nimbada que es como un triángulo isósceles con la punta hacia lo alto. Sin embargo, este Cristo no es sólo una aparición, sino que viene señalado como el Cristo histórico (notemos la fisonomía de los rasgos marcadamente semitas), que sufrió la Pasión ( el nimbo con la cruz detrás de su cabeza) y ha resucitado (el gesto de su derecha es el gesto usado para indicar el número ocho, que es el número de la Resurrección y del Reino de los cielos).

Vienen a la mente por contraste las teofanías veterotestamentarias en las cuales domina siempre el elemento tinieblas. Por ejemplo, aquella que cubrió a Abraham:

*Cuando puesto el sol, se hizo oscuridad espesa, un horno humeante y una antorcha ardiente pasaron en medio de los animales divididos (Gn. 15,17).*

o las del Sinaí, y la expresión típica del profeta Daniel:

*Yo seguía contemplando en las visiones de la noche: Y he aquí que en las nubes del cielo venía, como un Hijo de hombre... (Dn 7, 13).*

Aquí, la luz del Cristo transfigurado rasga las tinieblas de la trascendencia divina, iluminando e incorporando de algún modo a sí mismo a los testigos. De la trascendencia inalcanzable del Dios Viviente se pasa a la divinización de la naturaleza humana a través de la mediación del Verbo encarnado.

Pero podemos oír a Dionisio Areopagita, el cantor del Rayo divino: *Alcemos los ojos hacia las cimas y recibamos en paz el Rayo benéfico de Cristo que es el Bien absoluto y que trasciende todo bien, y que su luz nos eleve hasta las divinas operaciones de su bondad (Ep. VIII; PG 3, 1086D).*

Y que no se trate de la luz de este mundo (no la luz del sol ni la luz del día), nos lo transmite simbólicamente el oro que abraza y unifica toda la composición y escurre también sobre las vestiduras de los personajes.

El oro en efecto no está subordinado a ninguna fuente de luz natural, sino que irradia de sí mismo la propia luz. Como explica K. Onasch

el oro es la superficie absolutamente plana, que elimina toda ilusión de un espacio intermedio, por reducido que sea, entre sí y los objetos o personajes. En cuanto signo omnipotente de la intrusión del Más Allá en el aspecto pictórico del Más Acá, este incorpora toda luz, y en consecuencia todo color de proveniencia natural. En consecuencia, no es un 'color' en el sentido propio del término, puesto que no deja siquiera instaurarse el dualismo sombra-luz, sin el cual nada vivo ni natural es concebible<sup>10</sup>.

Precisamente, porque impide la formación de sombras, el oro es símbolo de la luz absoluta, divina. Aquella luz que, como dice San Andrés de Creta a propósito de la profecía de Isaias *Resplandece, que ha llegado tu luz (Is. 60,1)*, es la luz eterna, la luz sin tiempo que ha aparecido en el tiempo. La luz que se ha manifestado en la carne, luz que por su naturaleza está oculta (*Disc. 9 sobre los salmos, PG 97, 1002*). Luz, pues, que a los ojos humanos resultaría pura tiniebla, si no se hubiera manifestado en la carne del Verbo hecho hombre.

Consideremos ahora la Transfiguración, obra de Rafael, limitándonos también aquí a analizar el mensaje simbólico:

---

<sup>10</sup> K. Onasch, *Icones*, Genève 1961: citado sin comillas en *Icones, DSAM*, VII, 1237.



La Transfiguración, óleo, Rafael, 1517-1520, Pinacoteca Vaticana

La composición está claramente dividida en dos zonas: en la parte inferior (más de la mitad del conjunto), corresponde al nivel de la llanura hasta los pies de la montaña y constituye al mismo tiempo el primer plano, un gran número de personas en actitudes teatrales; violentamente iluminadas por una luz artificial que cae diagonalmente sobre ellos, proviniendo del exterior del cuadro, ellas se destacan sobre el fondo oscuro opaco de la montaña.

El episodio representado es el del niño epiléptico poseído por un demonio que los discípulos de Jesús no habían sido capaces de arrojar y que

fue, en cambio, curado por el Señor el día después de su transfiguración (cfr. *Lc* 9,28-48). Los brazos extendidos de los dos hombres sobre la izquierda y del hombre a la derecha dibujan un ángulo que converge, a lo alto, en la figura de Cristo transfigurado, uniendo así las partes de la composición; mientras el personaje en el centro, sobre la perpendicular de Cristo, señala al niño enfermo: será, pues, Aquél que ahora está tranfigurado el que lo curará.

En la parte superior de la escena está representado el evento preciso de la Transfiguración: fuertemente desplazada respecto del primer plano y achicada por la distancia según las leyes de la perspectiva lineal, la figura de Cristo del cual percibimos la corporeidad ( peso, volumen...), y junto a ella las de Moisés y Elías, está suspendida en el aire, yendo abiertamente contra las leyes de la gravedad.

El cielo es un cielo atmosférico de tintes tormentosos: el viento sopla desde la izquierda, plegando las hojas del gran árbol y haciendo flotar las vestiduras de Cristo, de Moisés y de Elías; al fondo, a la derecha, un paisaje en tercer plano, conduce la mirada hacia un espacio ilimitado.

Este Cristo Transfigurado, que con su actitud de orante evoca la función de Mediador eterno englobada en el tema triunfal de la Ascensión, permanece, sin embargo, simbólicamente anclada en el mundo terreno: el suyo, en efecto, no es tanto un cuerpo transfigurado por el Espíritu y por ello, independiente de manera sobrenatural de las leyes naturales, cuanto un cuerpo desvinculado de manera portentosa de estas leyes, a las cuales permanece sin embargo sustancialmente sometido.

La existencia de dos fuentes y de dos cualidades de luz, en la parte inferior y superior de la composición, la dramaticidad teatral de los movimientos de los personajes en la zona inferior, los fuertes contrastes de luz y sombra, sugieren al observador un vaivén continuo entre lo alto y lo bajo.

¿Dónde posar la mirada? ¿Cómo entrar a través de la vía expresiva, de cualquier modo simbólica, sugerida por el Autor en aquel 'sueño' que oprime a los testigos de la Transfiguración histórica y que no solo les permite 'ver su gloria', sino también percibir que están ya experimentando de algún modo la realidad de la vida eterna? Tal, en efecto, es el sentido de la proposición de Pedro: *Hagamos tres tiendas, una para ti, una para Moisés y una para Elías* (*Lc* 9,33).

El mundo natural se impone, y la realidad espiritual, divina, es experimentada más bien como espectacular, portentosa, y al mismo tiempo distante de la vida de los hombres. Lo sobrenatural es extrínseco a la realidad natural.

Para buscar comprender aún mejor qué se entiende al hablar de 'visión objetiva' del Misterio de la fe, consideremos un tercer ejemplo de Transfiguración, siempre en ámbito occidental: la Transfiguración del Beato Angélico.

El contraste con la obra de Rafael, un siglo posterior, es fuertísimo: acá no hay movimiento evidente, no hay profundidad atmosférica, no hay contrastes marcados de luz y sombra; la gama cromática extremadamente restringida está dominada por el blanco y por el ocre dorado; el carácter sensible natural, de las cosas casi desaparece, abstraído y transfigurado por la luz que envuelve todo.

La figura de Cristo, inmóvil, perfectamente simétrica, de proporciones mayores que las otras, cargada de una enorme fuerza contenida, ocupa dos tercios de la composición. La enorme aureola blanca subraya el movimiento ascensional de la composición, de por sí fuertemente marcada por la línea horizontal de los brazos de aquel que aparece ya como el Crucificado.

La obra sugiere, a través de la mirada de Cristo dirigida hacia abajo y la posición adelantada de su pie izquierdo, un movimiento de acercamiento del Transfigurado hacia los hombres; a esta mirada responden, en un diálogo mutuo extremadamente intenso, las de aquellos que simbolizan la fe de toda la Iglesia: la Virgen María y Santo Domingo.

Dijimos ya que todo artista expresa simbólicamente su visión interior; ahora, sucede con frecuencia que, partiendo de la consideración de un particular, logramos percibir mejor o más fácilmente el mensaje.

Consideremos entonces brevemente como está representado el Monte Tabor en el fresco del Beato Angélico: es una montaña con la cima trunca, de dimensiones muy reducidas con respecto a la figura de Cristo al cual sirve, podríamos decir, de pedestal; está constituida por rocas facetadas e iluminadas desde lo alto por la luz blanca de Cristo y por la de su aureola. ¡Contra cualquier verosimilitud natural, esta roca da una impresión de ser un cuerpo liviano!



La transfiguración, fresco, Giovanni de Fiesole llamado Beato Angélico, Convento de San Marcos, Florencia, 1436-1443.

Si nos trasladamos al cuadro de Rafael, verificaremos algo que tal vez antes no habíamos notado: acá el Tabor, sólido, de líneas redondeadas, oscuro en las pendientes y herboso en la cima truncada ligeramente cóncava, constituye un elemento de interrupción, más que de mediación entre tierra y cielo: es una montaña de tierra. La "realidad" es la tierra.

Piedra, tierra: si en el simbolismo universal la piedra indica la incorruptibilidad y está por ello siempre ligada a las realidades del espíritu, la tierra, lugar del ciclo vegetal que abarca germinación, fructificación y putrefacción, es símbolo ambivalente de fecundidad-corrupción.

He aquí por qué la Esposa del Cántico, cuyo amor es fiel no puede estar sino *en las grietas de la roca, en escarpados escondrijos (Ct 2,14)*; por el mismo motivo el cuerpo de Jesús, muerto, no puede sino ser puesto *en una tumba cavada en la roca, en la cual ninguno había sido puesto todavía (Lc 23, 53)*; este cuerpo en efecto no está destinado a la corrupción, porque es el del Señor de la vida.

Nos detuvimos bastante sobre estos tres ejemplos, para que apareciera lo más claramente posible que el punto crucial para la creación y la utilización de imágenes cristianas gira en torno al misterio de la Encarnación de una doble manera: no sólo porque éste constituye la justificación última de las imágenes mismas, sino porque comportando la presencia en la persona de Cristo de un doble nivel humano y divino puede ser percibida y retransmitida a través del lenguaje simbólico del artista como figura humana o como figura humano-divina.

La evolución del arte cristiano muestra que las representaciones del obrar de Cristo (enseña a los discípulos, cura los enfermos, resucita los muertos, multiplica los panes, domina las fuerzas de los elementos naturales) no se distinguen de ningún modo de las formas figurativas del tiempo:



El Buen Pastor, cat. Priscila, Roma, s. III.

- \* Cristo enseña a los discípulos, cat. Domitila, Roma, s. IV.
- \* La multiplicación de los panes, SS. Pedro y Marcelino, s. III-IV.

se pasa a obras que tienden siempre más a sugerir, a través del lenguaje simbólico, junto a su humanidad, el misterio del ser divino de Cristo.



La Ascensión, Código de Rabbula, Siria, s. VI.

\* La Parusía del Señor, mosaico, Santa Pudenziana, comienzos del s. V.

\* Teofanía veterotestamentaria de Cristo, Bawuit, Egipto, s. VI.

Esto, aunque naturalmente con rasgos característicos diversos, fue específico de todo el mundo cristiano por muchos siglos: en Roma como en Egipto, en Siria como en Grecia, en España como en Francia, en Rusia como en Alemania:



Cristo en Majestad, San Clemente, Tahull (Cataluña), h.1123.

\* Cristo en Majestad, Anzy-le-Duc, s. XII.

\* El Salvador (Deesis de Zvenigorod), A. Rublev, 1410-1420.

La homogeneidad de este arte cristiano está dada por la unidad del objetivo perseguido por los artistas: manifestar, a través del lenguaje simbólico de formas y colores, el misterio de la fe que coincide en última instancia con el misterio de la Encarnación. Cuando el objetivo perseguido no es más éste, la imagen no manifiesta a Dios como punto de referencia de la vida humana, sino que es expresión subjetiva del artista; se hace entonces difícil o imposible para la imagen expresar el ser divino de Cristo, aunque el tema representado sea de inspiración cristiana.