

Vanrell, Noelia

Imagen y misterio en la obra de arte : acerca de la experiencia estética del amor encarnado a partir de La esencia de la verdad de Hans Urs von Balthasar y El Cristo de Velázquez de Miguel de Unamuno

VI Congreso Internacional de Literatura, Estética y Teología
“El amado en el amante : figuras, textos y estilos del amor hecho historia”
Facultad de Filosofía y Letras y Facultad de Teología – UCA
Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Vanrell, Noelia. “Imagen y misterio en la obra de arte : acerca de la experiencia estética del amor encarnado a partir de La esencia de la verdad de Hans Urs von Balthasar y El Cristo de Velázquez de Miguel de Unamuno” [en línea]. Congreso Internacional de Literatura, Estética y Teología “El amado en el amante : figuras, textos y estilos del amor hecho historia”, VI, 17-19 mayo 2016. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Facultad de Teología ; Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología, Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/imagen-misterio-obra-arte-amor.pdf> [Fecha de consulta:]

IMAGEN Y MISTERIO EN LA OBRA DE ARTE

Acerca de la experiencia estética del Amor encarnado a partir de *La esencia de la verdad* de Hans Urs von Balthasar y *El Cristo de Velázquez* de Miguel de Unamuno

Palabras clave: imagen, misterio, experiencia estética, mediación, Balthasar, Unamuno.

Introducción

Hans Urs von Balthasar escribe *Wahrheit* (traducido *La esencia de la verdad*) en 1947. En el capítulo titulado “La verdad como misterio”, dedica el primer punto al mundo de las imágenes; allí trata sobre la relación entre imagen y misterio, donde el juego entre revelación y ocultamiento se manifiesta en el dinamismo del aparecer de la esencia en la imagen y de su señalar más allá de sí misma al misterio. La obra de arte se nos presenta como uno de aquellos lugares en los que la vinculación entre imagen y misterio adquiere especial notoriedad. Tras un recorrido por los puntos más relevantes del capítulo antes mencionado, incorporaremos a nuestro trabajo una obra de arte, el poema *El Cristo de Velázquez* de Unamuno. El objetivo será acercarnos al poema cristológico de Unamuno, acompañados por el estudio balthasariano en torno a la imagen, con la intención de vislumbrar la dimensión de misterio a la que nos abre la vivencia estética mediada por la obra de arte.

1. Imagen y misterio

Balthasar abre el capítulo titulado “La verdad como misterio” diciendo que “Sólo una vez que hemos aprendido a conocer la verdad en esa libertad suya que trasciende todo el trazado de la naturaleza hemos conseguido un acceso a la comprensión de su carácter misterioso” (Balthasar 139); partimos desde esta instancia del itinerario que marcó su

pregunta por la verdad del mundo¹. En primer lugar, debemos tener en cuenta cual fuera el objetivo del ensayo de Balthasar. De acuerdo a lo que el mismo autor señala, se propone, una vez reconocida la existencia de la verdad (primer paso que da en oposición al escepticismo), dedicarse al problema de la esencia de la verdad, cuidando en cada momento no reducirla al campo meramente teórico, por lo que advierte:

Así se plantea la elementalísima exigencia de una ética y una estética de la verdad y del conocimiento de la verdad a partir de la intelección de que sólo las tres determinaciones trascendentales del ser revelan la interior riqueza de éste, revelan cómo es, es decir, descubren su verdad; de que, consecuentemente, sólo una unidad viva y duradera de la actitud teórica, la ética y la estética, puede proporcionar el verdadero conocimiento del ser. (Balthasar 16)

Esta exigencia inicial nos abre a una descripción de la verdad del mundo que no excluye la posibilidad de incluir en dicha descripción elementos de la verdad de Dios, fundamento último al que remite, y nos permite acercarnos a aquella dimensión de misterio a través del *aparecer*, de la siempre novedosa manifestación del ser, cuya revelación resulta inagotable para cualquier saber, en palabras de Balthasar: “...es propio de su esencia ser siempre más rico que lo que de él puede verse y aprehenderse, también la verdad del ser ha de ser la morada de un misterio (...) ese misterio no es algo allende a la verdad sino su propiedad permanente e inmanente” (Balthasar 139). El método propuesto por Balthasar para esta empresa es el de una “renovada fenomenología de la verdad mundana y del ser mundano, que contemple las cosas desde el origen” (Balthasar 21), esta opción resulta manifiesta en

¹ *Wahrheit (Verdad del mundo)* ocupó luego el primer momento de la última parte de la trilogía balthasariana. Para contextualizar este texto de Balthasar, mencionamos que la *Teológica*, se divide en tres momentos: *Verdad del mundo*, *Verdad de Dios* y *El Espíritu de la Verdad*, ligados por una pregunta común: “¿qué significa 'verdad' en el acontecimiento de la revelación de Dios a través de la encarnación del Logos y la efusión del Espíritu Santo?” En las palabras introductorias a *La esencia de la verdad* explica: “Hemos dividido nuestras investigaciones en dos partes: la primera trata de la verdad tal cual nos sale al encuentro antes que nada en el mundo, en cuanto verdad de las cosas y del hombre, una verdad que en su fundamento último remite a Dios, al Creador. En este modo de considerarla, la verdad de Dios aparece como origen y fin de la verdad de este mundo.” (Balthasar 18)

tanto Balthasar comienza esta búsqueda “...allí donde objeto y sujeto están abiertos primordialmente uno a otro en el mundo de las imágenes, para, desde su punto medio, tomar el camino hacia el trasfondo de ambos polos de conocimiento.” (Balthasar 141). La imagen es el lugar donde sujeto y objeto entran en contacto por primera vez, en la imagen se muestra el objeto, y su manifestación resulta tan absoluta e innegable que provoca en el sujeto *la sospecha de un misterio*, pues aquella imagen que aparece no puede ser todo lo que la cosa es. La imagen remite más allá de sí misma, por eso no aceptamos sin más su aparición, si no que preguntamos por su sentido (cfr. Balthasar 141). Las imágenes, como instancias mediadoras entre el sujeto cognoscente y el objeto de conocimiento, resultan una entidad ambigua, “...simulan un mundo. Sugieren la idea de la esencia de la existencia pero no tienen a ninguna de ambas” (Balthasar 141), sin embargo tampoco puede afirmarse de ellas que no sean en absoluto, existen en tanto imágenes, pero ciertamente no tienen el grado de existencia que reconocemos en otro tipo de seres. Su existencia es una propiedad que no radica en la imagen misma, sino en la afirmación del sujeto que conoce, dice Balthasar, “...las imágenes flotan suspendidas entre el ser y la nada, como entre sujeto y objeto en una tierra de nadie” (Balthasar 142), así consideradas las imágenes resultan ser mera superficie, sin embargo, el hombre, que en el acto de conocer tiende naturalmente hacia el sentido, proporciona a las imágenes una esencia y una existencia que en sí mismas no tienen:

Se les proporciona esencia cuando se las interpreta como la apariencia de una conexión significativa que no aparece; existencia, cuando se las explica como las manifestaciones de cosas en sí existentes. Las imágenes exigen que se las comprenda según esta doble interpretación. Ellas no pueden interpretarse a sí mismas, no pueden revelar su sentido, como tampoco las letras de un libro pueden decir lo que significan las palabras que en su unión la componen. Pero precisamente este carácter de incomprensible alude a un sentido. Precisamente su excesiva revelación alude a un misterio escondido. (Balthasar 142)

El espíritu del hombre confiere a las imágenes la dimensión profunda de la esencia, y un grado de existencia que no poseen en sí mismas, pero no se trata de una arbitrariedad subjetiva, sino fundamentada, como indica Balthasar, en obedecer una ley propia del espíritu, esto es: “proporcionar sentido a todo lo que le sale al encuentro” (Balthasar 144)². La consideración de la imagen a secas, inesencial e inexistente por sí misma, produce en el sujeto la inquietud propia de la experiencia del sin sentido; al proporcionar de sentido a la imagen, el sujeto a su vez se encuentra con la revelación de una profundidad y de un misterio.³ En este punto de su ensayo, Balthasar expone una teoría del conocimiento en la cual la imagen interviene como mediadora entre el sujeto y el objeto y se ofrece como espacio de revelación del “secreto lleno de sentido del mundo en sí existente” (Balthasar 145)⁴. Afirmamos entonces junto con Balthasar, que todo lo espiritual no se nos revela sino

² Balthasar detalla el movimiento que realiza el sujeto cognoscente: “...atraviesa la imagen como eje central a fin de ingresar en la interioridad del objeto a partir de la interioridad del sujeto (...) La procedencia subjetiva no atenta contra la legitimidad de una aplicación objetiva. Ésta la exige, más bien, de un modo inmediato, puesto que el ámbito interno del sujeto conduce a la experiencia de la unidad necesaria de sentido y de ser, y el sujeto, al descubrir el sentido referido a las imágenes, pone inmediatamente el ser. (Balthasar, 144)

³ Llevando esta descripción a la situación concreta de la experiencia estética mediada por la obra de arte, podemos decir que el estado de inquietud ante el sin sentido nos es familiar cuando nos encontramos frente a un tipo de obra que parece no referirse a nada. Nuestra primera tendencia consistirá en intentar buscar el correspondiente literal o existente de aquella imagen artística. Ante la aparente ausencia de referente tenemos diferentes opciones, la inquietud primera ante el sin sentido podrá terminar aceptándose, en un modo de resignación o indiferencia, tornándose en una experiencia estética trunca, hasta insignificante. O bien, la persistencia en la inquietud puede derivar en respuesta activa del sujeto ante la obra, incluso, en este alejamiento de la figuración puede hacerse más patente la remisión hacia *algo más*, lo invisible que excede a la imagen, pero al cual llegamos sólo a través de su manifestación visible. Paul Ricoeur, ejemplifica este fenómeno llamándolo *paradoja del aumento icónico*: “En la medida en que nuestra imaginación se desvía mas de aquello a lo que en nuestro lenguaje y visión ordinarios llamamos realidad, mayor es el acercamiento al núcleo de aquella realidad que no es más la del mundo de los objetos manipulables, sino la del mundo al cual fuimos arrojados desde nuestro nacimiento y dentro del cual tratamos de orientarnos proyectando nuestras posibilidades más propias, en tanto que *moramos* allí, en el sentido más fuerte de la palabra.” (Ricoeur, *The function of fiction...* 139). Si bien el ejemplo de la obra de arte abstracta resulta el más claro para describir esta situación, no es menos lo que sucede con la obra de arte figurativa, ésta también, en tanto objeto de conocimiento y manifestación por medio de la imagen, precisa de la configuración de sentido que le aporta el sujeto que cognoscente. Su potencialidad referencial se despliega ante el sujeto que la significa y que es movilizado por el misterio de su revelación.

⁴ La línea fenomenológica en la que se inserta la gnoseología de Balthasar, coincide con el planteo fenomenológico y hermenéutico de Paul Ricoeur, que se esfuerza por destacar la objetividad de la cosa, a fin de que la afirmación de la actividad del sujeto en el proceso de conocimiento no resulte en una exacerbación tal que culmine el olvido o el desprecio del mundo en sí existente. Marie-France Begué lo explica: “Esta objetividad – para Ricoeur – no está en la conciencia ni en los principios de la ciencia sino que es el “modo de

a través de los sentidos, no hay conocimiento ni percepción de las cosas sin imágenes. Admitir la co-relación entre las imágenes y lo real existente, implica superar la crisis de sentido y de fundamento que el pensamiento actual hereda de la posmodernidad, y que ha afectado hasta el núcleo mismo a la cuestión del lenguaje, provocando “la ruptura de la alianza entre palabra y mundo” (Cfr. Avenatti de Palumbo, 37)⁵, ruptura que puede transponerse a la relación entre *apariencia* y lo que *aparece*, si, como señala Balthasar, desconociéramos la esencia de la verdad como revelación manifiesta de lo existente mismo que no aparece.⁶ Balthasar responde:

La verdad no está en las apariencias en cuanto tales pues éstas sólo pueden ser interpretadas con sentido eligiendo tras ellas el punto de referencia. Pero tampoco está la verdad tras las apariencias ya que el puro trasfondo no aparece; es lo no develado. Sólo es posible encontrarla en un fluctuante punto medio entre la apariencia y lo que aparece mismo. Sólo en la relación entre ambos términos, el vacío misterio que no requiere interpretación se vuelve un misterio siempre colmado y siempre colmándose, que es posible interpretar. (Balthasar 148)

La acción interpretativa del sujeto se relaciona estrechamente con el plano semántico de la significación, para realizarse, señala Balthasar, exige una superficie que aparece, en la que se expresa una profundidad que no aparece. Entre estos dos aspectos, que incumben a

ser de la cosa”. Ella es propiamente *lo ontológico* de estos entes que nosotros llamamos “cosas”. Más allá de nuestra conciencia, de nuestro conocimiento, las cosas tienen su fondo ontológico sobre el cual se apoya su respectivo modo de ser. Pero para que este modo de ser se manifieste a la manera de cosa, es necesario que una conciencia se dirija intencionalmente a ella, y que un discurso recoja su sentido y lo exprese en las significaciones de una lengua.” (Begué 31)

⁵ Cecilia Avenatti de Palumbo señala las consecuencias últimas de esta ruptura: “...gran parte de las teorías actuales está signado por el supuesto de la supresión de la pregunta por la referencialidad entre lenguaje y mundo (...) En el fondo, lo que aquí está en juego es la relación entre lenguaje y confianza semántica, entre lenguaje y existencia de la cosa real, entre lenguaje y fundamentación trascendente de un Logos divino.” (Avenatti de Palumbo 37).

⁶ En esta ruptura concluyen tanto el empirismo como el racionalismo, el primero buscando la verdad en una imagen no conceptual, y el segundo buscando un concepto sin imagen, aquí se revela también un misterio, pero vacío, reducido a lo incomprensible, que deriva en un sujeto que se repliega sobre mí mismo, ya que sus capacidad para decir algo acerca de lo que es, queda reducida a las condiciones que le impone su subjetividad, y en última instancia implicará la opción por el escepticismo (Cfr. Balthasar 146-147)

la imagen misma, ocurre el juego entre revelación y ocultamiento que se manifiesta en el dinamismo del aparecer de la esencia en la imagen y de su señalar más allá de sí misma a un misterio, pero ella misma no es ese misterio, en tanto superficie revela profundidad sin ser ella misma profundidad. Balthasar lo ilustra con el ejemplo de una pintura:

...la pintura, puede exponer, gracias al arte de la perspectiva, la tercera dimensión que a ella misma le falta. Por tanto, expresa absolutamente lo que ella no es, porque ella misma es sólo la expresión de algo. A lo que no es lo tiene en sí, sin embargo, en la forma de la expresión; inclusive aquello que la imagen no es, es precisamente aquello que posibilita su esencia como imagen: el poder que posee el ser de dar una imagen de sí mismo. El hecho de que posea esta fuerza plástica hace significativa a la imagen, le da contenido e importancia más allá de todo carácter de imagen. Así, pues, lo significativo ha de aprehenderse íntegramente en la imagen, y sin embargo no se limita a la realidad de la imagen. En esta insoluble duplicidad, el misterio de la verdad comienza a revelarse como un misterio pleno. (Balthasar 150)

Balthasar dice esto junto con la afirmación de que las imágenes señalan más allá de sí mismas al misterio que cobijan, y en este señalamiento exigen una respuesta activa de parte del sujeto. Este encuentro no culmina en el aquietamiento del gozo estético, sino, en palabras de Balthasar, en un *movimiento inquisitivo del espíritu*, requerido por el develamiento de la esencia en la apariencia, momento en el cual esta remisión hacia la profundidad, hacia el fondo del cual procede la imagen, manifiesta con máxima claridad lo que sospechamos desde el primer instante de este encuentro, esto es, que la esencia es siempre algo más que la apariencia, “Toda revelación es una revelación del *misterio*. Jamás éste se revela de modo más convincente que, precisamente, en el momento en que las imágenes, incapaces de revelar *más* que lo mostrado, remiten al fundamento del ser” (Balthasar 158). Esta remisión sucede por un movimiento de retroceso por parte de la imagen, en el cual renuncia a sí misma, confiesa su propia irrealdad y su función servicial

respecto de la realidad, “se borra a fin de dirigir la mirada no ya hacia sí sino solamente hacia la esencia” (Balthasar 159), y su retirarse es tan necesario como su aparecer, pues la esencia que se desoculta en ella no tiene otro modo de mostrarse al hombre más que en la imagen. Este movimiento tiene su correlato en la respuesta del sujeto, que a su vez renuncia a la inmediatez de la percepción sensible en pos de recibir una señal de lo desocultado en el ser (cfr. Balthasar 162), y allí donde sucede el encuentro de dos se revela también la indispensable intervención del amor, pues “Sólo un ser dotado de misterio es a la larga digno de amor (...) ningún conocimiento progresivo, ni aún en el amor, puede quitar el último velo del amado.” (Balthasar 233).

2. La mediación de la obra de arte: *El Cristo de Velázquez*

El Hijo “es la imagen de todas las imágenes (...) realidad *ánimico-corpórea* perceptible a los sentidos humanos” (Avenatti de Palumbo, 70), estas palabras nos ponen ante el acontecimiento de la Encarnación, ante el misterio de un acontecimiento eterno que sucede en la historia, ante el hecho (pensable únicamente desde la lógica del amor) de la auto-donación del Padre en el Hijo, en un lenguaje completamente humano: el de la palabra y el de las imágenes. Nuestra inquietud es si este misterio se deja interpretar⁷ en la experiencia estética mediada por la obra de arte, donde se evidencia la ineludible aparición del aspecto sensible de la imagen. La vivencia estética sucede en un acuerdo entre lo sensible y lo espiritual (Cfr. Plazaola 283), se trata de una experiencia dinámica, de llamado y respuesta, que interpela íntegramente al hombre, “Acceder a la obra de arte es ponerse en camino de responder a la pregunta por la realidad, por la historia, por la persona. Esa plenitud de

⁷ Siguiendo el texto de Cecilia Avenatti de Palumbo agregamos: “Tal interpretación del objeto ‘por’ el sujeto, supone la significación del objeto ‘para’ el sujeto. El objeto adquiere significación en la medida en que apareciendo, comienza a interpretarse a sí mismo: aquello que interpreta, es la esencia no aparente del objeto; aquello con lo cual interpreta, es su apariencia, el mundo de la imágenes. En este espacio intermedio acontece el fenómeno de la significación de la imagen.” (Avenatti de Palumbo, 76).

sentido es a la vez la causa de la dificultad de interpretación de las grandes creaciones porque, siendo fragmentos, hacen presente la totalidad” (González de Cardedal 25). Tomamos para esto *El Cristo de Velázquez* de Miguel de Unamuno, una obra que tiene la peculiaridad de ofrecernos, conjuntamente con la palabra poética, la visión de la belleza arrebatadora del cuerpo de Cristo, producto de lo que el poeta llama el *milagro del pincel* (Unamuno 13) de Diego Velázquez, y la palabra bíblica⁸, referencia constante en el poemario y fundamento último de la experiencia estética ante el misterio infinito del Amor encarnado.

Olegario González de Cardedal dedica al poema cristológico de Unamuno un capítulo de su obra *Cuatro poetas desde la otra ladera*, allí menciona la conexión entre el punto de partida del poeta (la pintura), con la poesía que él crea, y con la teología que está en el fondo; y destaca también la elección de Unamuno al haber tomado como punto de partida la contemplación de un cuadro “ante el que piensa, y concluye con una ‘Oración final’ a Cristo” (González de Cardedal 24)⁹. El poema de Unamuno, parece querer desentrañar el misterio de una imagen que desborda de sentido, la describe, la significa, aumenta su iconicidad con la palabra poética, dirige su palabra no a cualquier representación de la crucifixión, sino a una imagen concreta, al *Cristo crucificado* de Velázquez¹⁰, a él le dice: “En qué piensas Tú, muerto, Cristo mío?/ ¿Por qué ese velo de cerrada noche/ de tu abundosa cabellera negra/ de nazareno cae sobre tu frente?/ Miras dentro de Ti, donde está el reino/ de Dios; dentro de Ti, donde alborea el sol eterno de las almas vivas” (Unamuno, 16). El autor recorre en la tercera parte del poema, el cuerpo apolíneo por medio del cual el

⁸ “La obra, por consiguiente, es fruto de un recordar textos evangélicos, de una mirar al cuadro de Velázquez y de un pensar desde sí mismo, hasta lograr aquella fusión donde recordar, mirar y pensar constituye una unidad indiferenciada de la que surge el acto creador.” (González de Cardedal 106).

⁹ Del extenso y profundo análisis que hace el teólogo español mencionaremos apenas algunos lugares pertinentes para nuestra exposición.

¹⁰ Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y, *Cristo crucificado*, hacia 1632, óleo sobre lienzo, dimensiones 248cm x 169cm, Museo del Prado, Madrid.

pintor nos hace visible a Cristo (la cabeza, la melena, la frente, el rostro, los ojos, las orejas, el pecho, por mencionar sólo algunos de los títulos de las poesías que componen el poemario). La perfección de la imagen de Velázquez, y el detalle exhaustivo del poema de Unamuno, parecen por momentos dejar muy poco espacio a la interpretación, sin embargo sabemos que estamos ante dos grandes obras, sabemos que, tanto la imagen pictórica de una, como la imagen poética de la otra, son portadoras de un fondo de sentido al que nos remiten más allá de la imagen misma. No hay ambigüedades en ninguna de las dos obras, sin duda en ambas se nos presenta la imagen de la crucifixión. La cruz aparece visible, se muestra y se dice, sin embargo el misterio de la cruz no es la imagen misma, sino aquello a lo que de un modo no poco inquietante nos remite aquel cuerpo pintado de Dios, y el no menos barroco poema de Unamuno, “carne que se hace idea ante los ojos (...) el Dios a que se ve (...) el Dios a cuyo cuerpo prenden nuestros ojos” (Unamuno 13-14). Esta extrema explicitud del sentido de la imagen no va en desmedro del rol interpretativo del sujeto, incluso, dice Balthasar, lo reclama mucho más:

...cuanto más perfectamente coinciden ambos [sentido y expresión o imagen], cuanto más inequívocamente y más claramente aparece lo interior en lo exterior, cuanto más perfecta es por tanto la obra de arte, tanto más imposible de interpretar resulta su contenido. El contenido se torna infinito en el momento en que las dos magnitudes de sentido e imagen llegan a coincidir. Se convierte en una imagen de sentido que trasciende definitivamente la suma de sus partes. Nada del sentido de la obra ha quedado rezagado detrás de la expresión; todo cuanto debía ser expresado ha encontrado su forma. El resultado es que, precisamente, la perfección de la expresión es un misterio perfecto. Y por cierto un misterio esencial, que ninguna interpretación aproximativa y progresiva puede aclarar paulatinamente. En cada nuevo contacto con él, él está íntegro e intacto y se opone a todo análisis. (Balthasar 151)

Unamuno, dice González de Cardedal, hace un *rodeo* para hablar de Cristo, no habla directamente de él, sino a través de la obra de un pintor, del objeto obra de arte que contempla, que admira y que ama, esta obra de arte es mediación para el poeta, que pone voz a una imagen colmada de silencio, la “eleva a palabra, con pretensión de ser a su vez nueva obra de arte” (González de Cardedal 28). González de Cardedal destaca al arte como una de las formas de adentrarse en las realidades misteriosas de Dios, junto con la mística y la liturgia, a la que llama *celebración representadora de misterios*. La obra de arte aparece como uno de los lenguajes humanos por los que recibimos una revelación divina, la revelación de la humanidad del Hijo: “...el último sentido de *El Cristo de Velázquez*, es el intento de exponer, no de forma teórico-sistemática sino visual-poética, cómo en Cristo tenemos a Dios presente y visible (...) Intento simultaneo de exponer a la vez cómo a Dios ya sólo le podemos encontrar donde él se nos ha dado, del todo y humanado: en Cristo” (González de Cardedal 146)

La mediación necesaria, mencionada por González de Cardedal, aparece también explicitada por el mismo Unamuno en el primer poema. González de Cardedal señala tres instancias mediadoras en esas primeras líneas: la fe, el arte y el Espíritu Santo, son tres mediaciones que nos permiten “estar ante Cristo, verle vivo” (González de Cardedal 38):

...te prenden
los ojos de la fe en lo más recóndito
del alma, y por virtud del arte en forma
te creamos visible. Vara mágica
nos fue el pincel de Don Diego Rodríguez
de Silva Velázquez. Por ella en carne
te vemos hoy. Eres el Hombre eterno
que nos hace hombres nuevos. Es tu muerte
parto. Volaste al cielo a que viniera,

consolador, a nos el Santo Espíritu,
ánimo de tu grey, que obra en el arte
y tu visión nos trajo. (Unamuno 11)

No es novedad el hecho de que el catolicismo se asiente sobre la imagen, el sentido de la vista ocupa el lugar preponderante para la fe católica (así como el sentido del oído, por la preeminencia de la palabra escrita, tiene un lugar destacado para el protestantismo), y puede tomar a las diferentes manifestaciones artísticas como “prolongaciones visualizadoras del Verbo encarnado” (González de Cardedal 38). Siguiendo el trabajo de González de Cardedal sobre el poema de Unamuno, encontramos numerosas referencias al cuerpo, éste cumple un rol de mediación para cualquier acto de conocimiento humano, e incluso, para el acto de la fe, “el hombre, que es cuerpo, necesita hacer a Dios sensible, verle con los ojos y con los dedos palpar sus heridas como Tomás” (González de Cardedal 38), la mediación contemplativa o estética (Verdad-Belleza-Arte), dice el teólogo español, aparece en la misma vida de Jesús, privilegiada por sobre la mediación lógica (Pensar-Verdad-Doctrina) y por sobre la ético-práctica (Acción-Vida moral-Práxis histórica), Jesús, aclara González de Cardedal, no dio lecciones, ni dejó textos escritos, vivió y convivió, “Fueron la presencia y la hermosura, la figura y la acción las que le revelaron” (González de Cardedal 38-39).

La representación por el arte, pone en relieve su función mediadora a través de la aparición de la imagen, manifestación visible de un fondo invisible, “El arte (...) tiene la sagrada misión de representar a Dios. Nuestra palabra es válida para hablar de él, porque él existió encarnado; y válidos serán también el color y la línea (...) No tiene más garantía de perduración los conceptos que las imágenes.” (González de Cardedal 41)

Encontramos en la obra de Unamuno, en referencia al cuadro de Velázquez, un indicio de la mediación que ofrece la obra de arte como puerta a la dimensión del misterio, en este caso, el misterio del Amor encarnado, el escándalo de la cruz, la visión sensible de Dios. La perfección anatómica, propia de los cánones clásicos, del cuerpo que pinta Velázquez, no le quita realismo a pesar de la idealización de la figura, su *Cristo crucificado* nos produce una intensa ilusión de verosimilitud:

Si toda pintura verdadera nos hace asombrarnos de aquellas realidades que, vistas cada día, no nos habían llamado la atención, la de Velázquez, nos hace sobrecogernos ante la majestad de la realidad, ante la trascendencia que permea y hace transparentes a las cosas, ante la gracia divina inherente a las más humildes figuras humanas. Y esto es lo que de forma soberana aparece en el ‘Cristo de Velázquez’ (González de Cardedal 112)

La composición de todo el cuadro crea una atmósfera irreproducible en la realidad, no está aquí representada la escena bíblica de la crucifixión, no están las mujeres al pie de la cruz, no está el joven discípulo, no está el paisaje del Gólgota. Nos encontramos en cambio ante el fondo de telón negro que nos presenta la escena bíblica de la crucifixión como en un escenario teatral, somos uno frente al Otro, no hay más testigos. Velázquez recrea la escena con un nivel de intimidad que nos hace sentir el pudor de no merecer ese encuentro, ¿cómo puedo estar a solas, ante la cruz? Quizá la respuesta más espontánea que podamos dar ante esa experiencia estética del Amor encarnado sea aquella oración final que Miguel de Unamuno pronuncia en la culminación de su poemario. El poeta nos presta su voz para rezar:

Señor, que cuando al fin vaya perdido
a salir de esta noche tenebrosa
en que soñando el corazón se acorcha,
me entre en el claro día que no acaba,

fijos mis ojos de tu blanco cuerpo,
Hijo del Hombre, Humanidad completa,
en la increada luz que nunca muere;
mis ojos fijos en tus ojos, Cristo,
mi mirada anegada en Ti, Señor! (Unamuno, 164)

Bibliografía

- Avenatti de Palumbo, Cecilia I., *Imagen y Palabra. Fenomenología de la expresividad en Hans Urs von Balthasar*, Buenos Aires: Ediciones del Viejo Aljibe, 1998. Impreso.
- Balthasar, H.U.V., *La esencia de la verdad*, Buenos Aires: Sudamericana, 1955. Impreso.
- Begué, Marie-France, *Paul Ricoeur: La poética del sí mismo*, Buenos Aires: Biblos, 2002. Impreso.
- González de Cardedal, Olegario. *Cuatro poetas desde la otra ladera. Unamuno, Jean Paul, Machado, Oscar Wilde. Prolegómenos para un cristología*. Madrid: Trotta, 1996. Impreso.
- Ricoeur, Paul, "The Function of Fiction in Shaping Reality", *Man and World*, Vol. 12, Issue 2, 1979, pp. 123-141. Impreso.
- Ricoeur, P. "La experiencia estética", *Praxis filosofica* 7 (noviembre 1997), Universidad del Valle, Cali, Colombia, 3-21. Impreso.
- Plazaola, Juan, *Introducción a la estética. Historia, teoría y textos*, Bilbao: Universidad de Deusto, 1999. Impreso.
- Unamuno, Miguel de., *El Cristo de Velázquez*, Madrid: Calpe, 1920. Impreso.