

CRUCIFIXIÓN VII, DE CRAIGIE AITCHISON.

A propósito de la relevancia de Cristo en la pintura del siglo XX

Francisco García Martínez

*“Jesús es una figura demasiado importante como para dejársela en exclusiva a los teólogos y a la Iglesia”
(J. Pelikan)*

Queremos presentar en esta pequeña comunicación una obra del pintor escocés Craigie Aitchison, que nos sirva de ejemplo para mostrar cómo en la pintura del siglo XX se pueden apreciar todavía signos de la relevancia de Cristo para el hombre en su nuevo contexto cultural. Intentaremos acercarnos a esta pintura en dos momentos: uno primero en el que nos detendremos en la exposición de algunos trazos de la situación actual que nos parece reflejada en esta obra, y posteriormente haremos un análisis más detenido de la misma pintura, que intente descubrir estas referencias culturales en las que está enraizada y la experiencia de fe o el anhelo de ella que el pintor ofrece en su obra.

1. Contexto.

Si podemos decir que la palabra de Dios ha llegado al hombre a través de un camino tortuoso, un camino muchas veces ambiguo y fragmentario que no adquiere unidad y coherencia sino en la vida de Cristo, tal y como afirma la fe cristiana (Hb 1, 1-4), de la misma manera podríamos decir que a lo largo de este siglo, hijo de la emancipación humanista e individualista, muchas veces y de muchas maneras el hombre intentó hablar a un Dios en apariencia escondido y de un Dios necesario aun cuando le fuera imposible creer en él, de un Cristo muerto y sin embargo visitado en su tumba con anhelo de resurrección. Palabras filosóficas, novelas, obras de teatro, pinturas... han querido expresar su ausencia, su búsqueda, su anhelo, su necesidad, su reserva. También aquí en un camino fragmentario y ambiguo, en el que la estética encuentra su belleza última a través de la imagen viva que sólo es capaz de percibir la fe.

Ésta es la perspectiva que hemos escogido en este pequeño comentario a una obra de finales de siglo XX, intentando que ella muestre no sólo su interior, sino la forma en la que muchos de los artistas del pasado siglo utilizaron a Jesús en su pintura buscándose a sí mismos y buscando un sentido para el mundo¹.

Si el arte es, por una parte, la capacidad para expresar el misterio de la realidad en formas armónicas por presencia o ausencia (belleza o fealdad), abriéndola y haciéndola expresar su íntima entraña o prefigurando prolépticamente lo que esta interioridad necesita para alcanzar su verdad; y, por otra, el ofrecimiento de esta expresión como espectáculo de contemplación e interpretación de la realidad, a la perspectiva teológica le interesa ver cómo en la obra de arte (en su creación y en la participación en ella -lectura, contemplación...-) el hombre y con él toda la creación se remite a Dios para decirse ante

¹ Aunque no siempre es tenido en cuenta por la pobreza cuantitativa de la producción pictórica. Por ejemplo puede verse la obra de F. CALVO SERRALLER, *Las cien mejores obras del siglo XX. Historia visual de la pintura española*, Madrid 2001.

él, y cómo Dios mismo es capaz de apropiarse de estas obras a través de la fe del creyente para decirse ante él.

En este sentido las obras de arte serán siempre más que lo real inmediato, poseerán un *sensus plenior* en hondura y proyección, del que ni siquiera el artista será consciente totalmente. En este sentido, el artista se busca a sí mismo en sus obras y a veces se encuentra en ellas más allá de lo que esperaría conscientemente. Habla su generación, la historia de su pueblo, los anhelos de su humanidad, la quiebra de sus horizontes y también Dios. Con ellas, y esto es lo que probablemente defina la obra de arte, el hombre puede abrirse camino en la búsqueda de su propio ser. Un ser escondido en la hondura abismal del presente de sí mismo que anhela ser desvelado en cuanto futuro propio, aunque no siempre posible aún.

El arte, sobre todo en tiempos de transición cultural, nos dice, nos pregunta, nos reta, nos devuelve a nuestra condición de peregrinos que no tienen en el presente del tiempo, del espacio y de la conciencia la posesión total de lo que son. En estos momentos el arte se hace extraño al hombre de su tiempo, se deforma en sus estilos para buscar lo que necesita y para ayudar a la humanidad a darlo a luz. En este sentido, el arte tiene la cualidad de la profecía, aunque no siempre posea la grandeza para hablar con claridad y hondura. Y en éstas ha andado la humanidad a lo largo del siglo XX, a la búsqueda de sí misma, perdida tras la disolución del arraigo que daban Dios y la tradición (Nietzsche, Heidegger, Vattimo), perdida tras la quiebra de sus proyectos ilustrados en las grandes guerras y en la derrota trágica de los grandes proyectos de humanidad revolucionaria (Adorno, Fielkienkraut).

Durante el siglo XX el hombre padece las consecuencias de una cultura que, aportando alguno de los logros mayores de la historia de la humanidad y haciéndolo extensivo como elemento definitorio de cada individuo (p. ej. la libertad individual), ha desarraigado al hombre de su comunidad tradicional y de su Dios, dejándolo en medio de un mundo que no sólo debe elegir, sino fundamentalmente crear con cada una de sus acciones (Sartre). Pero este proyecto de humanidad, al que el hombre se entregó con lo mejor de sí mismo y donde parecía encontrarse a sí mismo en su ser más hondo le ha llevado a una soledad infinita y se ha mostrado falto de fundamento donde sostenerse. Se ha encontrado con una libertad que flota en medio de un abismo que no puede sostenerla, quedando no más que el hacer por hacer para la nada futura. De esta forma, el hombre se ha desfondado. ¿Dónde se sostiene ahora? ¿Cómo hacer pie en una realidad sin fundamento?² Ésta será una de las preguntas interiores, inconscientes en la mayoría de los casos, que habitan en el hombre del siglo XX. Por otra parte, la afirmación de la posibilidad de crear un fundamento humano ha resultado absolutamente trágica cuando se ha configurado desde el estado³.

El anhelo, puesto en marcha por la revolución francesa, de una ciudadanía común que configure su destino se topa con democracias formales donde el pueblo es marginado de la lógica de los partidos que absorbe y determina la vida social. El anhelo de las clases oprimidas que alcanzan su libertad creando una sociedad sin clases se topa con las dictaduras opresoras en nombre de esta misma libertad o con la derivación hacia formas

² “¿Dónde se ha ido Dios? [...] ¿Nosotros lo hemos matado, vosotros y yo! [...] ¿Cómo hemos podido vaciar el mar? ¿Y quién nos ha dado la esponja para secar el horizonte? ¿Qué hemos hecho al separar esta tierra de la cadena de su sol? ¿Adónde se dirigen ahora sus movimientos? ¿Lejos de todos los soles? ¿No caemos incesantemente? ¿Hacia adelante, hacia atrás, de lado, de todos lados? ¿Hay aún un arriba y un abajo? ¿No vamos como errantes a través de una nada infinita? ¿No nos persigue el vacío con su aliento? ¿No hace más frío? ¿No veis oscurecer, cada vez más, cada vez más? ¿No es necesario encender linternas en pleno mediodía?”, en F. NIETZSCHE, *El gay saber*, Madrid 1986, 155.

³ VASILY GROSSMAN, *Vida y destino*, Barcelona 2007.

terroristas. La confianza política en la configuración social se ve humillada por la lógica economicista de las grandes compañías anónimas y amorales. Se crea así en el hombre una sensación de pequeñez, debilidad, soledad e impotencia para luchar y configurar las fuerzas de la historia. Si en un tiempo parecía que podíamos arrancarnos del *fatum*, éste vuelve a nosotros por la puerta de atrás. El hombre *cotidiano*, después de varios siglos de antropocentrismo, parece, paradójicamente, haberse empequeñecido.

Es la soledad impotente del sujeto frente a la historia, y no sólo su sufrimiento; es la falta de dirección de esta historia y no sólo las quiebras que en ella se producen, lo que determina la vivencia del hombre del siglo XX⁴. *Vidas adosadas*⁵, que se rozan de continuo en el trajín de la vida, pero que no consiguen que su abismo interior quede acompañado, que viven en soledad radical⁶. Nos referimos a aquella compañía en la que unos se digan frente a los otros en responsabilidad íntima y en apelación interior, en acogimiento y perdón íntimo y en proyectos interiores compartidos. Así, el hombre acobardado huye hacia la lógica del pensamiento común, hacia la imitación compulsiva de lo aceptable y aceptado... que parece ser la reedición artificial del funcionamiento de las tradiciones antiguas; huye hacia la superficie donde todo se relaciona, se toca, se abraza... pero sin llegar a alcanzar aquella relación que acompaña y define la libertad propia, única y, por tanto, definitiva en la que todo hombre se encuentra a sí mismo aún a costa de perderse para el mundo⁷. No ha conseguido el hombre aquella soledad necesaria y terrible de la que hablaba Kierkegaard, donde se encuentra la verdadera libertad porque uno ha de definirse ante la palabra absoluta de Dios, se trata de una soledad sin referencias, una soledad sola, desarraigada, vacía. El hombre se entrega a una vida en esa superficie oceánica que roba su fondo como si fuera esta cara su único contenido, una superficie que le ahoga, que no le permite reconocerse en lo que es, que no le deja distanciarse hasta decir y decirse lo que presiente: que está sólo y que no sabe, ni quiere, ni puede decirse a sí mismo quién es sino en el espejo de lo múltiple, repetitivo y anónimo. Habiendo perdido a Dios, es esta superficie oceánica la que necesita para poder vivir porque adentrarse en sus profundidades le sitúa ante un vacío de destino que define la insustancial materia que es por sí mismo: fugacidad pura autoconsciente. Algunos han recordado en este siglo que esta fugacidad es un movimiento con destino y la llamarán peregrinación⁸, pero el hombre contemporáneo no sabrá definirse así porque ha perdido las referencias en el ancho horizonte de una superficie tan cambiante en sus formas como monótonamente idéntica en su realidad última.

Algunos hombres lúcidos, quizá valientes, han podido mirar de frente esta situación y hablarán de *la insostenible levedad del ser*, pero en su mayoría se dejarán llevar por ella

⁴ Cf. S. ÁLVAREZ TURIENZO, *El hombre y su soledad: Introducción a la ética*, Salamanca 1983, 185-234: «Antropología contemporánea: el hombre es soledad».

⁵ Éste era el título de un reciente ensayo donde se analizaba esta situación: PERE SABORIT, *Vidas adosadas. El miedo a los semejantes en la sociedad contemporánea*, Barcelona 2006.

⁶ Algunos han comparado la experiencia de soledad en medio del progreso espiritual que describe Santa Teresa con ésta que ha acontecido en la evolución cultural del hombre hacia sí mismo y su libertad en el último siglo. Valga un pequeño texto que serviría para ser analizado en este sentido: «Siente una soledad extraña, porque criatura de toda la tierra no la hace compañía, ni creo que se la harían las del cielo, como no fuese el que ama, antes todo lo atormenta más; vese como una persona colgada que no se asienta en cosa de la tierra, ni al cielo puede subir; abrasada con esta sed, y no puede llegar agua; y no sed que puede sufrir sino ya en tal término que con ninguna se le quitara ni quiere que se le quite si no es con la que dejó nuestro Señor a la Samaritana (Jn 4, 7-13); y eso no se lo dan», en «Castillo interior o las moradas», en *Obras completas*, Madrid 1984, 3ª ed., 969-70.

⁷ Cf la sintética y seria presentación de F. TORRALBA, *S. Kierkegaard*, Madrid 2008, donde resalta la importancia que el filósofo da al concepto de individuo, a su soledad y a su vocación.

⁸ Como *homo viator* definirá G. Marcel al hombre.

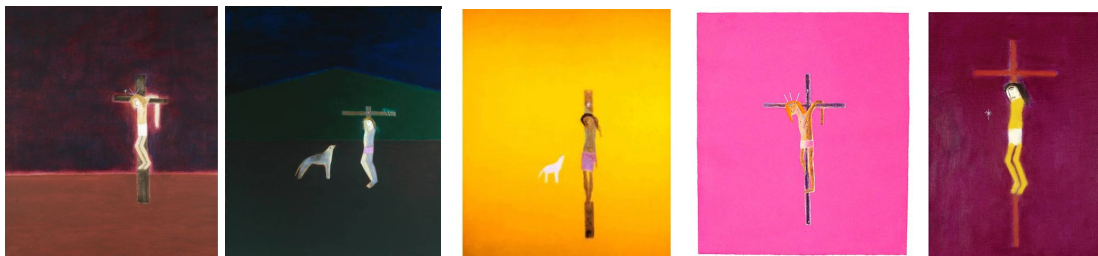
alentándola como verdad ya no insoportable sino cómoda, insustancial ciertamente, pero que es la única con la que parece poder cargar por ahora el hombre. Así la metafísica de este último siglo se dirimirá entre lo insoportable y la placidez de esta forma de ser en el mundo y del mundo.

Algunos gritarán con su anhelo, con su disgusto en medio de la situación. Querrán encontrar unas referencias que no se pueden dar a sí mismos y dejarán constancia de su búsqueda en obras proféticas. Pues bien, creemos que éste es el caso que nos ocupa.

2. El autor y la obra.

Pasamos por tanto, una vez adentrados en la situación cultural de manera sumaria, a nuestra segunda parte. Vamos a presentar una obra de Craigie Aitchison titulada *Crucifixión*⁹. Se trata de un pintor escocés nacido en Edimburgo en 1926. Su obra se caracteriza por presentar figuras aisladas, faltas de referencias más allá de sí mismas, con formas simples, casi infantiles, y con colores muchas veces fuertes que aparecen sin embargo apagados. Su pintura define de esta manera un mundo desarraigado y triste, sin relaciones internas que constituyan una lógica global de la realidad. Aparece en su pintura no sólo la soledad humana, sino también la soledad de cada objeto, la soledad de un mundo sin relaciones y sin destino más allá de la presencia presente, sin más.

A partir de los años 80, entró en su obra la realidad de Cristo crucificado identificándolo como pintor. Sus crucifixiones son inconfundibles: La simplicidad infantil de los trazos, el aislamiento absoluto de Cristo crucificado, la falta de referencias a través de colores planos en el fondo o de paisajes sin definición concreta, los colores chillones que definen un espacio en tensión o la oscuridad de los colores que casi termina por igualarlos y la luminosidad siempre presente del cuerpo concreto de Cristo, definen la mayoría de sus obras.



Quizás alguno no pueda considerarlas estéticamente bellas, acaso con toda razón, pero su calidad artística y profética nos parece importante y digna de atención. La razón es que, según creemos apreciar, en la obra de este autor aparecen algunos rasgos de la autocomprensión del hombre del siglo XX: la búsqueda de sí mismo en una soledad falta de referencias y la presencia escondida de Dios mismo que se le ofrece en el cuerpo solitario, abandonado de Cristo. La primera parte nos servirá como trasfondo de las afirmaciones que ahora ofreceremos al comentar esta obra.

Por otra parte, en la obra de este autor nos parece encontrar otro elemento esencial que es la simplicidad de la propuesta. Frente a una pintura religiosa intraeclesial que muchas veces en nuestro siglo parte del elemento nocional confesante para intentar plasmarlo a partir de detalles a veces sobreabundantes que recargan la pintura conceptualizándola, quedando la dicción estética en un segundo plano, este autor habla

⁹ La obra se encuentra en el Museo de la vida religiosa “San Mungo” de Glasgow.

con la misma técnica pictórica reducida a mínimos, lo que le da un valor añadido. Pese a que nuestra exposición se centre en el aspecto reflexivo quizá ahogando en cierto sentido su misma vitalidad expresiva, es la obra la que, más allá de nuestras explicaciones más o menos acertadas, consigue suscitar en los que se detienen ante ella una pregunta y una invitación.

Centraremos nuestra reflexión en dos momentos, uno ascendente y otro descendente. En el primero nos centraremos en cómo el pintor, y con él la humanidad, parece recogerse en Cristo y en su soledad para decirse en él ante un vacío en el que desearía encontrar alguna referencia para su vida. En el segundo describiremos como el pintor parece reconocer que Dios mismo le sale al encuentro con una respuesta, a saber, la compañía y acogida de su anhelo en este Cristo que abre un futuro invisible pero que reverbera ya en su propio cuerpo, en su propia historia.

2.1. El hombre en Cristo.

No ha sido extraño que, a lo largo del siglo XX, algunos artistas hayan utilizado a Cristo para definir su situación, y hayan encontrado en él la capacidad comprensiva, en las dos acepciones de la palabra, para decirse ellos mismos con una cierta esperanza. Tal vez uno de los ejemplos más claros sea la representación de Getsemaní por parte de Gauguin, en la que la cara de Cristo está representada por la del autor¹⁰.

El hombre del s. XX ha tenido que crear sus propios héroes que ya no son los santos de la tradición cristiana. En esta búsqueda, que se detuvo por un tiempo en los héroes griegos, ha dado a luz unas decenas de personajes con ciertos poderes sobrenaturales originados por las más imaginativas de las situaciones, que ayudan a la impotente humanidad a sobrevivir al mal que nace en su interior. No proviene del espacio de la trascendencia, pero se les dota de poderes sobrehumanos con el anhelo de victoria frente al mal que esto refleja. Suelen ser personajes con debilidades evidentes, pero que vencen aplicando un retomado principio de la retribución: si haces lo justo la vida se pone a tu favor, un principio que el hombre no deja de anhelar aunque sabe que aquí, en la historia se ha revelado inconsistente. En este sentido los héroes del comic, que muchas veces se han convertido en sagas cinematográficas o que han aparecido directamente en ellas, se revelan como puro cuento. Su mismo formato así lo dice. Todo héroe termina mostrando su propia irrealdad y, pese a su seguimiento a veces sorprendente, se queda pequeño, externo, extraño al mundo real. En cualquier caso no han sido acogidos en la pintura más 'académica' en la que, sin embargo, aparecen con frecuencia hombres rotos, deformaos, solitarios, vencidos o en actividades insustanciales.

Este siglo llevó al límite no sólo el movimiento antropocéntrico de la pintura iniciado quizá con el gótico, pero sobre todo en el primer renacimiento, sino un movimiento de concentración en la realidad concreta, en su más pura facticidad. El mundo representado no va más allá de sí mismo, se quiere decir en cuanto es aquí y ahora. El objeto, la carne, el momento, en sus estados más cotidianos sean estéticamente bellos o repulsivos, se han apropiado en muchos casos y significativamente de la obra de los artistas. Por otra parte esta realidad aparece muy frecuentemente deformada, deconstruida, mostrando su carácter más fragmentario, caduco, y miserable. El mundo aparece así estridente, des-armónico, irreconocible, fugaz, sin sentido... Pero no sólo la realidad exterior a lo humano, el mismo hombre aparece sin formas perfiladas o con los contornos deformados, con rostros de expresión excesiva y por eso deshumanizada o por humanizar. Por otra parte no siempre se le diferencia del mundo quedando mezclado con él al suprimir

¹⁰ Cf. J. COTTIN, *La mystique de l'art. Art et christianisme de 1900 à nos jours*, Paris 2007, 28-31.

en muchas ocasiones los contornos de su figura. El hombre es el mundo y con él aparece sin figura definida o con una figura en trance de descomposición o de composición que no se sabe si llegará a término. En este sentido, la situación del arte del siglo XX no es sino reflejo de la situación interior que la humanidad está viviendo.

Es así como los pintores del s. XX han reflejado su mundo, lo han transformado y refigurado en sus obras, rompiéndolo y reconstruyéndolo en formas nuevas, lo han transfigurado... en sus lienzos, pero siempre sus obras parecen terminar por dejar al artista (que es este hombre del s. XX) a un paso de llegar a lo fundamental, a reflejar un sentido que rompa la realidad opaca que se muestra casi imposible de modelar en sus obras. Éstas hablan así de una presencia ausente que no saben definir pictóricamente.

El Cristo que pinta Aitchison es un hombre sin contornos definidos, un hombre preso de una materia sin definir, un hombre que además ha perdido los brazos, signo de su capacidad de modelar el mundo. Un hombre situado en un espacio inmenso inabarcable y oscuro que ha perdido todas las referencias (los colores planos que ocupan el espacio pictórico y la ausencia de figuras en ellos así lo muestra). Es el hombre que después de caminar por la realidad termina viéndola difuminarse en la nada. En sus obras son los colores opacos, a veces intensos, luminosos, con apariencia de vida, pero que han absorbido toda la realidad hasta ocultarla, los que expresan este anonadamiento final. Otras veces, como en la obra que nos ocupa, los colores se oscurecen hasta definir el reverso de la vitalidad de un hombre absolutamente activo, pero sin proyecto como es el actual. Los colores no tienen formas, son planos, con tendencia a igualarse sin contrastes. Por ejemplo no se utilizan los colores complementarios quedando el dibujo sin contrastes apenas y por tanto sin vitalidad. Si aparecen siluetas que dejan entrever realidades creaturales están arrancadas de toda perspectiva. Por ejemplo el suelo, la montaña, el cielo parecen formas simplemente superpuestas.

En esta obra, fiel a sí mismo, ha reducido la perspectiva hasta casi negarla: la imprime a través de la silueta de una montaña, pero le roba la profundidad al no utilizar ni los colores ni la perspectiva para hacerla aparecer espacialmente. Sabemos que la perspectiva integra en una pintura la historia, el movimiento, la vida al recrear el espacio donde el hombre se mueve¹¹. El hombre que está en el lienzo está así en una superficie sin historia, agotada en un eterno fluir de lo mismo, insustancial. No está demás recordar aquí la obra de Fukuyama *El fin de la historia y el último hombre* en la que describe cómo el hombre parece haber perdido su vocación creativa y de trascendencia en la búsqueda de sí mismo bajo el peso de los fracasos históricos y sobre todo en la llegada del efervescente bienestar tecnológico y la potencia de los dinamismos económicos impersonales. El autor al situar a Cristo en este contexto muestra una historia perdida, una historia desarraigada del espacio y del tiempo y por tanto sin destino. Es el hombre sin proyecto o con un proyecto absolutamente perdido, tragado por la muerte de cada fragmento del tiempo en sí mismo. Este hombre, el hombre de nuestra cultura aquí dibujado, ha perdido lo que más anhelaba y que era además su cualidad definitoria: su vocación creativa en un mundo con destino.

Esta falta de referencias, que en otras obras es absoluta, es representada aquí por la soledad del Cristo. Si la historia es relación, proyectos compartidos, todo eso aquí ha desaparecido. No hay nadie a quien dirigirse, en quien pensar, a quien entregarse o incluso a quien vituperar. Ni los que compartían el proyecto, ni los que lo rechazaban. Todos

¹¹ La misma pintura religiosa durante el periodo gótico y renacentista ha utilizado la perspectiva insertando varias escenas sucesivas en una misma representación para integrar la historia en ella. Por otra parte los colores planos no son como en el románico o en el arte bizantino símbolos de lo celeste sino de la oscuridad de una historia que no tiene futuro.

quedan igualados por la ausencia. No está María, ni Juan, ni las otras Marías, ni el centurión, ni los soldados, ni los que se burlan de él. Aparece absolutamente olvidado. Nadie le acompaña en su vida y su muerte, ni para sostenerle, ni para aniquilarle. Este hombre está atado a una soledad sin arraigos. Su soledad le convierte en un ser impersonal. Además, la falta de referentes mundanos manifiestan la hondura infinita de esta soledad sin destino. En cualquier caso, ya pensaba Adán: ¿para qué el mundo si no hay con quien compartirlo? Por otra parte la pequeñez de la figura frente al espacio inmenso que la rodea hace más patente aún su fragilidad e inanidad. Los brazos, como decíamos, se han perdido y con ellos el poder de la humanidad para actuar frente a este vacío que le rodea interiormente. Sólo un poder no humano podría modelar este espacio inmenso haciéndolo distinto de un fluir inútil y desesperante¹².

Pudiera parecer que el autor se negara a ver un mundo, en nuestro, en el que todo está marcado por la mano del hombre, que no quisiera ver la movilidad y la efervescencia de la creación humana, pero la realidad es bien distinta. Si rehaciendo el salmo puede el hombre contemporáneo decir: *si subo al cielo allí encuentro mi obra, si bajo al abismo allí la veo...* el autor describe la realidad interior de un mundo donde el sobre-exceso de objetos oculta una caverna del vacío en la que ha sido tragado este hombre sin destino.

Pasando a otro de los elementos nos encontramos en el primer plano de la pintura un árbol seco. Parece sobrepuesto, sin integrarse totalmente en la obra aunque el primer plano en el que es situado invita a fijar la atención en él. Sabemos que en muchas de las culturas, también en la judeocristiana (Gn 2, 4b-3, 7), simboliza la vida, muchas veces la vida eterna. Se trata de aquel lugar desde donde el hombre podría acceder a una vida sin esa fugacidad anonadante que parece perseguirle porque le habita. Pero este árbol está seco. En medio de un mundo muerto el árbol de la vida está muerto. El hombre no ha sabido como cuidarlo. No es difícil ver aquí una referencia al pecado del hombre que había robado, con sus formas de relación con el mundo y con Dios, la fecundidad que podía recibir de este árbol (*la tierra fue sometida a la caducidad*, dirá san Pablo en Rom 8, 20). El hombre no puede darse aquella vida que soñó conseguir, con lo cual los proyectos que pudiera tener se ven sometidos a la pena capital.

Sin embargo, es perceptible cómo Aitchison, si bien muestra un tronco sin profundidad en la tierra, casi desarraigado de ella (puede verse cómo lo pega al suelo en una forma pictórica casi vulgar), ha querido que llegue más allá de la propia realidad definida por el cuadro, que no es otra que el mismo mundo. Parecería que el autor no se resignara a que, desde más allá de lo que él puede representar, el árbol y así la vida del hombre se llene de nuevo de vitalidad. Veremos cómo casi con el mismo ángulo dibujará una línea clara que hace llegar un poco de luz hasta el tronco seco de tal forma que el que contempla el cuadro percibe que la oscuridad que ve no lo es todo y que hay una claridad escondida en el reverso, una especie de don de luz y vida procedente de este más allá de la vida del hombre y del mundo. Por otra parte, el árbol hace de contraste con otro madero oscuro que esta vez ofrece su cara luminosa al observador en la figura de Cristo. Este es el nuevo centro del paraíso, parece decir el autor, donde aparece apetitoso el fruto de la vida que es ofrecido como luz. Esta luz la transfiere el autor a todas las líneas que aparecen en la pintura haciendo que los colores no se junten sin quedar definidos antes por un pequeño espacio de claridad que parece querer nacer. La creación que en un primer momento es definida pictóricamente como un espacio de frustración ve nacer las primicias de una renovación impensable desde sí misma (*esperamos lo que no vemos*, Rom 8, 25), pero

¹² *Brazo fuerte, extendido o desnudo* son atributos aplicados a Dios con frecuencia en el Antiguo Testamento que reflejan su poder sobre la historia y sobre la creación. Un poder que el hombre se ha querido apropiarse encontrándose absolutamente manco en un mundo siempre excesivo para ser su propia creación.

necesaria y, por tanto, anhelada e intuita en alguna manera (Rom 8, 20-23). Así se ofrece al árbol seco y el hombre que vive a su sombra un lugar para la esperanza.

Cristo es situado recogiendo esta soledad y pobreza humanas absolutas y, a la vez, esta esperanza indefinible. No hay más hombre que él. Todo hombre está en él. Y lo está en este momento último en el que el hombre parece terminar siendo nada más que nada. El artista se acoge a él para mantener la esperanza, se acoge a su muerte solitaria sintiendo que es acogido en su soledad por quien la ha vivido padeciendo este mundo de distancias personales y soledad cósmica. El artista muestra como este Cristo olvidado, solo, en trance de morir tiene abierto su costado, un desgarró excesivo, que abre de arriba abajo su pecho y así su vida. En él es acogida la oscuridad del mundo que pierde la vida. En este Cristo que le acoge en su misma carne, el pintor busca encontrar una plegaria para sí y para toda la creación.

La libertad humana, la que tan difícilmente se consiguió en los caminos de la historia, la que entregó con la mejor voluntad lo mejor de sí misma a proyectos de construcción autofundante del mundo, elige ahora en este autor hacerse una con el cuerpo mismo de Cristo. ¿Podrá la libertad encontrar en esta entrega a la coincidencia con Cristo un camino para redimirse o encontrar una razón de ser que no se agote en la mera acción elegida?

El hombre queda así solo frente al Dios que estaba enfrente del solitario Cristo crucificado, a la espera de que en el silencio de la pintura y de la historia aparezca una palabra creadora de la vida eterna, de la vida plena, de la Vida.

2.2. Cristo en el hombre.

Pero el autor no se queda en la representación de este momento. Añade la respuesta que le otorga su propia fe (la poseída o la que desea poseer) y la expresa pictóricamente superponiéndola.

El autor integra en medio de la oscuridad de fondo del mundo la luminosidad de un cuerpo que no se deja anonadar. Frente a la sequedad terrosa y plana del árbol un rayo de claridad viva que desciende contagiando sutilmente una blancura tenue al azul plomizo del cielo. Frente a la falta de vitalidad del entorno pintado con colores pesados que no parece poseer ya la exuberancia de la vida, la ligereza clara de un pequeño pájaro. Las tres figuras son representadas por el mismo color blanco configurando así una tríada unitaria en su sustancia y trascendente al mundo.

Aparece así, por tanto, una confesión de fe que devuelve la esperanza al hombre: *El pueblo que caminaba en tinieblas vio una gran luz*¹³. El artista no se separa de la muerte, pero inserta pictóricamente en ella el poder superior de una vida nueva, más abarcante, a través de la luminosidad que da a la figura de Cristo¹⁴. Además la elección del naranja como color del cabello de Cristo parece provenir de su complementariedad con el azul quedando reforzada pictóricamente la presencia de Cristo en medio de un cielo que el hombre percibe cerrado¹⁵. Quedan integrados en un mismo momento la oscuridad de la

¹³ “El pueblo que andaba a oscuras vio una luz grande. Los que vivían en tierra de sombras, una luz brilló sobre ellos. Acrecentaste el regocijo, hiciste grande la alegría. Alegría por tu presencia” (Is 9, 1-2).

¹⁴ Además el autor sitúa la escena justo en coincidencia con el vértice de una montaña. Esta elección, si se analiza desde la perspectiva bíblica, manifiesta la presencia de un acontecimiento de revelación. Por otra parte, parece poseer claras alusiones a la escena de la transfiguración: cuerpo transfigurado de Cristo, relación con la pasión violeta de las montañas, y la llamada por parte no se sabe si del autor o de Dios mismo a él de escuchar, de mirar al hijo amado en el que él mismo se entrega.

¹⁵ Sabemos que los colores complementarios cuando se juxtaponen se refuerzan mutuamente haciendo que aumente su intensidad visual.

muerte en medio de tinieblas (Mt 27 45-47) y el resplandor de la vida recobrada y transfigurada para siempre en manos de Dios (Mt 28, 3-4, donde el ángel realiza las funciones de una especie de doble de Jesús resucitado, que recuerda la escena de la transfiguración). Es la misma perspectiva que utiliza el evangelista Juan que ve en la muerte de Cristo el momento de su glorificación, el momento en el que su vida, entregada por completo a Dios, se hace fecunda vivificando la tierra.

Además el autor sitúa la escena justo en coincidencia con el vértice de una montaña. Esta elección, si se analiza desde la perspectiva bíblica, manifiesta la presencia de un acontecimiento de revelación. Por otra parte, parece poseer claras alusiones a la escena de la transfiguración: cuerpo transfigurado de Cristo, relación con la pasión violeta de las montañas, y la llamada por parte no se sabe si del autor o de Dios mismo a él de escuchar, de mirar al hijo amado en el que él mismo se entrega.

En este sentido, el cuerpo de Cristo no es, para el autor, un cuerpo simplemente humano en medio de un mundo humano. Frente a las representaciones de otros autores modernos en las que el amarillo define la muerte del hombre Cristo¹⁶ o que dejan ver su muerte a través de un blanco pálido, en esta pintura se muestra un cuerpo de una blancura refulgente, lleno de vida a pesar de su muerte, vivificador en este sentido. Por eso, lo que se está afirmando es su misma trascendencia frente al mundo. Es desde él desde donde puede vivificarse la realidad. Podemos recordar cómo en el evangelio de Juan los conceptos de vida y muerte, luz y oscuridad son en alguna medida paralelos. Esta misma perspectiva es la que parece dar el artista a su representación.

Cabe remarcar también cómo esta luminosidad no es simplemente un reflejo que provenga de una luz exterior a este mismo cuerpo. La técnica del claroscuro con que muchos artistas han iluminado las figuras representadas¹⁷ define la claridad de los cuerpos por reflejo, o dicho de otra manera, su luminosidad no les pertenece, sino que proviene de fuera de ellos mismos. Aquí se da una unidad entre cuerpo y origen de la luz. Es este cuerpo humano el que parece tener una calidad distinta, divina en sí mismo. Por eso este Cristo no es mostrado sólo como un símbolo de lo humano, un representante acogedor, un cuerpo símbolo de la oscuridad y el anhelo, de la soledad y la plegaria del hombre y del mundo. En este cuadro Cristo es definido pictóricamente como fuente de humanidad para el hombre, como fuente de esperanza siendo uno con el hombre y *otro* para el hombre. Con una *alteridad* transmundana, divina y entregada.

Esta afirmación queda confirmada cuando el artista asocia esa claridad interior a otras dos figuras. Una línea que desciende desde la parte superior del cuadro, casi paralela al tronco del árbol y que como él surge de más allá de lo que el cuadro (la realidad misma, el mundo del pintor) puede representar. La línea sólo es esto, un hilo de luz que une el cuerpo de Cristo con ese otro lugar incognoscible pero definitorio del origen o destino de la vida. Sin embargo, entre los dos hay una distancia. No llega la línea al mismo cuerpo, se detiene antes, y además se va oscureciendo al contacto con la realidad mundana, a medida que se acerca a Cristo. Existe un momento de oscuridad en medio de esta relación¹⁸. Un momento que el mismo autor ve superado porque la luz impregna del todo el cuerpo de Cristo. Aparece así la muerte superada por la fe, por la obediencia, por la entrega radical a ese espacio que Cristo llamó *Abba*. Es en la perseverancia frente a toda oscuridad donde la vida de Cristo deja sentir la presencia interior de Dios en su vida y se hace motivo de fe

¹⁶ Véase por ejemplo la impresionante pintura de E. Nolde sobre la crucifixión o la serena de Gauguin en los campos de la Bretaña francesa.

¹⁷ Baste citar como ejemplos sublimes a Van der Meer, Caravaggio y Zurbarán.

¹⁸ Momento que los evangelios expresan con las burlas de los incrédulos, el abandono de los discípulos y el grito de Cristo en la cruz.

para todo hombre que camina en la oscuridad. Es en esta perseverancia obediente donde el hombre puede descubrir que la fragilidad de su finitud no es la última palabra, que sus posibilidades no se ahogan en su propia temporalidad. Es en esta acción de Cristo donde el hombre puede descubrir que existe fundado por una voluntad de vida para él que pertenece a Dios y que Dios mismo culmina. Aparece así el sentido de la historia en el mismo cuerpo de Cristo.

Por otra parte, la figura de un pájaro blanco revoloteando en torno al rostro de Cristo en el contexto de la oscuridad general del cuadro, no puede dejar de remitir al Espíritu Santo: A su presencia en medio del caos inicial (Gn 1, 1-2), a su presencia en el interior de la creación para hacerla nacer a la filiación divina (Rom 8, 21), a su presencia que alentaba interiormente la vida de Cristo, que le hacía pronunciar la palabra *Abba*, y que ahora parece dialogar con él. El diálogo parece entablarse *postmortem* si nos fijamos en el contraste entre la ligereza del pájaro y la cabeza inclinada, vencida ya de Cristo. El diálogo refleja así la misma acción de Dios que reaviva su vida en Cristo a través del Espíritu dando toda su vida (resucitando) a quien le había ofrecido toda la suya (Rom 1, 4). Así Cristo que muere compartiendo el aliento de todo hombre, resucitado alienta él mismo a todos con el mismo Espíritu que le unía al Padre. Ahora todo hombre en su soledad última pueda pronunciar la palabra radical de la fe a través de su unión con Cristo.

Por tanto la vida misma de Dios, trascendente y necesaria para que el mundo adquiriera la luminosidad de sus formas y de su destino, parece ofrecerse a todos a través de la carne de este hombre que muere. Hombre divino, partícipe de la misma vida de Dios que comparte con lo humano, alentando así cada realidad hasta hacerla luminosa *en sí* (*en Cristo*). Más aún, es sólo esta presencia de luz en Cristo la que manifiesta la oscuridad del resto del cuadro o, dicho de otra manera, la que hace percibir la oscura tristeza de un mundo sin luz, descubrimiento éste únicamente accesible cuando esta luz se da.

El autor recibe, por tanto, la esperanza de la fe en Cristo que expresa en su pintura y con la que Dios mismo se dirige a él y a los que contemplan la obra. Sin embargo, nadie parece darse cuenta de esta realidad. El artista inserta el misterio de la redención en un mundo indiferente o insensible o incapacitado para pararse y contemplar. Como decíamos, esta representación se aleja de aquellas otras más comunes en las que el calvario está rodeado de gente, de observadores¹⁹. En alguna otra de sus representaciones el artista ha situado un perro contemplando la escena. Nada más. El artista habla directamente al que contempla el cuadro. El que contempla la escena debe adentrarse en la oscuridad que desde el cuadro le habla de su interior, y preguntarse si esa pequeña luz corporal aislada en un mundo sin Dios y con una humanidad perdida no será suya, para él, no le estará llamando a participar en la nueva creación. *En una noche oscura, con ansias en amores inflamada, oh dichosa ventura salí sin ser notada, estando ya mi alma sosegada...* ¿Podría vivirse este itinerario místico en una sociedad no sosegada, sino convulsa, que huye del sinsentido a través de la exuberancia de un movimiento sin destino? ¿Podrá el hombre contemplar en medio de esta noche cultural la presencia de una luz nunca apagada que necesita doncellas atentas que perciban la llegada del Señor de la luz en medio de la noche?²⁰

En un último apunte podemos fijarnos en cómo Cristo coincide con la cruz. Para el autor no hay separación. La luminosidad de Cristo no es separable de su muerte. Cuando

¹⁹ Esta obra estaría más cercana por ejemplo al Cristo de Velázquez, tan hondamente contemplado por Unamuno.

²⁰ Cf. los análisis de J. Martín Velasco en *La experiencia cristiana de Dios*, Madrid 1995, 173-83, donde analiza las relaciones de la noche oscura de san Juan de la Cruz con la situación contemporánea de incapacidad para descubrir la presencia de Dios por parte de los hombres de nuestra cultura.

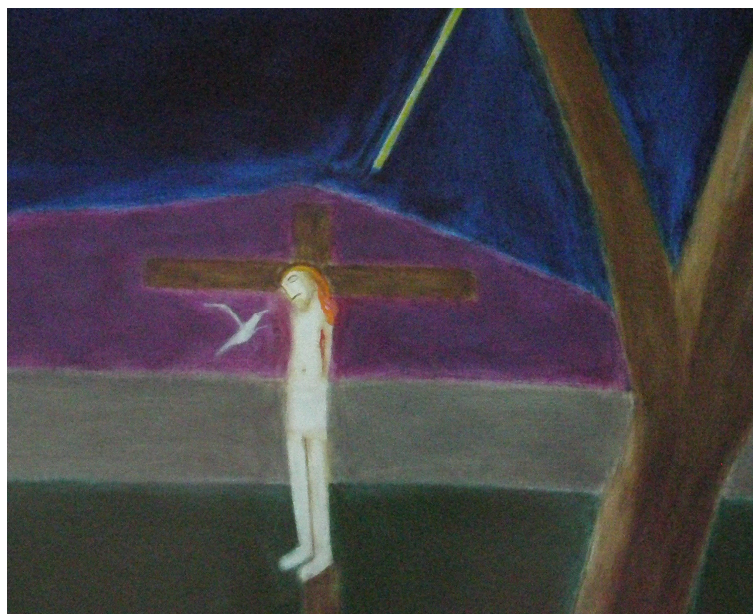
el observador acerca la mirada a la figura de Cristo contempla, ya lo hemos visto, cómo su cabeza está inclinada en señal de muerte. Se trata de un Cristo muerto. Sólo en la muerte se puede decir la última palabra de la vida y, en ella, Cristo ha dicho de una vez por todas y a la vez, sí a la presencia de Dios en su vida haciéndose obediente hasta la muerte, y sí a la presencia del hombre en su vida hasta entregarla entera por él. En él están unidos el cielo y la tierra, la muerte se convierte en acontecimiento de fe y de amor, del hombre y de Dios, y así es vencida. Ni la desesperanza ni el odio que produce el miedo a la muerte con toda la oscuridad con la que empaña el mundo ha vencido a Cristo, y por eso está derrotada para todo hombre que se acoja a él. Es visible como el autor al representar el rostro de Cristo muestra una interioridad investida de una serenidad y amor que no han sido afectados por la violencia exterior o la tentación interior. Todos los poderes que ha creado el miedo a la muerte han sido vencidos por la luz de Cristo en su muerte (Ef 1, 15-23). En este sentido se constata que concentrando la atención en este cuerpo toda la oscuridad de la pintura sólo es un contrapunto que resalta la luminosidad victoriosa de Cristo que atrae todo hacia él (Jn 12, 46).

La obra de Aitchison se convierte así, por una parte, en una oración silenciosa de una humanidad solitaria y triste interiormente, sin referentes de destino ni de origen, que se busca y no sabe dónde encontrarse, que por eso mismo abandona su propia interioridad (que el autor muestra oscura y anhelante de vida) en la di-versión. Por otra parte, es una pequeña confesión de esperanza en Cristo que se ofrece a todos los que mirando ven, que se ofrece a todos los que se dejan atraer por la pequeña luz que desde la vida crucificada de Cristo alumbra con su fe y amor a todo el que quiera reposar en ella. Es en ella donde encontrarán sentido y destino.

Si es verdad que la pintura contemporánea se ha separado mayoritariamente de la vida religiosa institucional, quizá podamos contemplar en ella, al menos en algunos autores como éste, cómo Dios sigue suscitado profetas y los lleva a Nínive, sin que ellos mismos sean conscientes o quieran en muchas ocasiones, y están predicando en una ciudad que se tarda varias generaciones en atravesar.

Publicado en:

Ángel Galindo (Ed.), *Patrimonio cultural de la Iglesia y evangelización*,
Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca 2009, 233-247.



(detalle)