

## CAPÍTULO IV

### FORMA Y MOVIMIENTO

En la sesión anterior estudiamos la unidad artística de la predicación concediéndole capítulo aparte. Bien lo merece, ya que la unidad se consigue como efecto total de la subordinación de todos los elementos de la composición a una verdad fundamental e inclusiva. Lo que sea esta verdad global del cristianismo, la cual constituye el contenido del sermón, y su primer móvil, hemos de considerarlo en conferencias sucesivas. La fórmula clásica requiere enterarse primero de la verdad cristiana; con ello surge la forma, como expresión espontánea, y a veces simultánea, de la idea.

La unidad artística se consigue por la correspondencia íntima entre la forma y el fondo de lo que se dice. Lo propio sucede en el caso del movimiento y la estructura del sermón. El tipo de estructura corresponde a la especie de movimiento que desea lograrse.

El artista F. W. Ruckstull ha dedicado un grueso volumen a explicar en qué consiste el gran arte. Comienza por fijar la esencia y la función de esta actividad humana. "La más alta función de un artista,—nos dice— "consiste en darnos, con máxima eficacia, la suprema representación de las más elevadas y las más puras emociones". ,(*Great Works of Art*, Garden City, N. Y. 1925, pág. 92). Desde esta posición superlativa, desciende por sus pasos contados a esferas más humildes y analiza la forma y el movimiento de la creación artís-

tica, tanto en artes plásticas, como en la música y las bellas letras. Clasifica los movimientos en tres tipos, a cada uno de los cuales corresponde un orden de belleza, con el siguiente resultado:

1. Movimiento intermitente (jerky) belleza pintoresca.
2. Movimiento ondulatorio ..... belleza grácil
3. Movimiento ascendente ..... belleza sublime

El filósofo alemán, Ernesto Cassirer, coincide con esta apreciación de Ruckstull al afirmar:

“Lo que percibimos en las obras de arte no es una cualidad emocional simple o sencilla, sino el proceso dinámico de la vida misma—la continua oscilación entre polos opuestos, entre la alegría y el dolor, la esperanza y el temor, la desesperación y la ambición.

El sentido de la belleza es la susceptibilidad a la vitalidad dinámica de las formas, y esta vida no puede aprehenderse sino por el correspondiente proceso dinámico en nuestro propio sér.

Es la estructura, el equilibrio y el orden de estas formas lo que nos impresiona en la obra de arte”. (*An Essay On Man*—Universidad de Yale, 1945, págs. 148-154).

La interiorización de la forma acústica produce la lengua, la poesía, la música. La interiorización de las formas visuales produce las artes plásticas. El mito, la filosofía, la ciencia, la historia, la religión, el rito, son otras tantas creaciones artísticas, elaboración y consecuencia de la misma dinámica humana que se expresa concretamente en las bellas letras, la música y las artes plásticas.

Si representamos la naturaleza por la letra *a*, y la mente humana por la letra *b*, podríamos definir toda la creación cultural como la elaboración de *a* por *b*, para recrearla a la imagen de su intelecto, de su mente, de su espíritu. De modo que al absorber *a*, al troquelarla en su espíritu se produce un nuevo sér, *ab*, al cual denominamos cultura, obra artística. Para poder recrear *a*, el hombre tiene que compenetrarse de ella, tiene que conocerla, enjuiciarla. Cada nuevo descubrimiento, cada nuevo avance añade un órgano de creación, de comprensión en *b*. En este proceso, individual y colectivo, actual y temporal, va cambiando *a* y va cambiando *b*. A este proceso de acumulación y cambio, histórico y social, llamamos cultura. Es el movimiento de la vida específicamente humana y espiritual. La función del historiador consiste en sorprender, en captar las directrices, el patrón de este movimiento, en el tiempo y en la geografía, en la naturaleza y en el espíritu, revelando así, para nosotros, esa misteriosa obra de arte que llamamos historia.

Inmerso en ese movimiento colosal e invisible, el hombre acaba por aceptar la vida como acontecimiento ordinario, mostrenco y opaco. La obra del artista consiste en quitar del espíritu la catarata, rasgar el velo de la familiaridad y mostrar de nuevo la maravillosa dinámica de la existencia, conducir de la mano la sensibilidad humana adormecida para que despierte a la novedad de un mundo en estado de nacimiento, redescubrir la maravilla perenne de una vida en perpetuo génesis. Con la regeneración del mundo, lograda ante nuestra contemplación por la obra artística, también nace de nuevo

nuestro espíritu. El goce artístico es la muerte del desencanto y la resurrección de un entusiasmo niño.

Mi querido amigo y mentor, el gran artista portorriqueño Ramón Frade, me decía una vez: "El niño se divierte con cualquier cosa. Una botella es para él un toro; un charquito de lluvia, es el mar; una paja en el viento, es un águila. A esto lo llamamos fantasía y candor. Crecemos, las preocupaciones e intereses de la vida adulta destruyen el candor, salimos del paraíso, ganamos el mundo y perdemos el alma. El artista busca, por el talento y la técnica, un camino de regreso al candor de la niñez. El que no vuelva a ser como un niño, no puede entrar en el reino del arte". Tal vez no fueran estas sus palabras, así las he restaurado en mi memoria, esa fué su idea, y así es, en efecto. La palabra artística de Jesús toca los objetos más humildes, la mujer en una cocina o barriendo su casa, una moneda, una semilla; o los más sublimes, un niño, unos lirios, unos pájaros, y los deja orlados de gloria. La acción artística no se limita a decir: sé bueno, perdona; va más allá, crea el milagro de *La Parábola del Hijo Pródigo*; nos abre el sentido para entender el misterio de Dios. (*Lucas 24:45*).

Sin que esto signifique la aceptación de las teorías estéticas de Ruckstull, que por otro lado nos parecen muy sensatas, nos apoyamos en él para formular una clasificación parecida de las estructuras y los movimientos en la composición artística. Distinguimos el movimiento dentro de un espacio cerrado, y el movimiento sin límites, abierto hacia lo infinito. El primero produce las estructuras por acumulación y concentración; el segundo las estructuras ondulatorias o espirales. Tanto el mo-

vimiento cerrado, como el abierto, pueden ser en dirección horizontal o vertical. La melodía es una progresión, cuyo movimiento ondulatorio y horizontal, puede ser de tipo abierto o cerrado. El pensamiento es una melodía de ideas, un concierto de ideas sucesivas. La armonía o el contrapunto son estructuras por acumulación, de movimiento horizontal, que también puede ser abierto o cerrado. *El Mesías* de Haendel es una estructura complicadísima que ilustra, en mi sentir, el movimiento espiral, en perpetua aspiración hacia lo infinito. La sinfonía y la sonata son magníficas estructuras piramidales, con movimientos ascendentes, concentrados y cerrados.

En las artes plásticas, el estilo románico es un ejemplo de estructura y movimiento horizontal. El estilo dórico, también horizontal, es un ejemplo de concentración y de serenidad. Por el contrario, el estilo gótico y los estilos jónico y corintio expresan movimiento ascendente, culminando en el gótico flamígero de la Catedral de Burgos o la de Milán. "*La Rendición de Breda*" es un ejemplo de estructura reposada, en el arte pictórico, con evidente concentración de elementos a base de dos diagonales, que se cruzan en el centro de la composición, en el punto en que las manos de los dos capitanes se tienden, la una hacia la otra, el uno en un gesto de rendición digna y noble, y el otro en un gesto victorioso, mesurado e hidalgo. Ejemplo de composición plana y cerrada.

La estructura piramidal es la composición clásica por excelencia. De ésta encontramos un ejemplo eminente en la famosa *Madona de las Rocas*, de Leonardo Da Vinci. Del movimiento vertical, con sugerencias de vór-

tice, hallamos ejemplo en *La Transfiguración*, de Rafael. El mismo espiral, pero plano, lo hallaremos en la *Madonna de la Silla*. Es ésta la composición típica de Boticelli y de William Blake.

Llamamos relieve en la composición del discurso a lo que en inglés se dice *énfasis*. Ha de tener por finalidad destacar aquella parte o aspecto de la verdad que constituye el contenido del sermón. La teología proporciona al ministro la visión clara de esa verdad, es su ciencia. Por supuesto, no se trata de la posesión cabal y completa de la verdad, sino de su contemplación como de otra tierra prometida; es el objeto de nuestra fe. Llega hasta nosotros esa revelación como una dádiva de Dios, para que conozcamos lo que ya nos ha dado. (*I Corintios* 2:12). Pero lo que nos ha dado es solamente parte de la verdad. De esa parte predicamos, y del resto de la verdad, la que reside en Dios únicamente, profetizamos; alcanzando muchas veces a expresar más de lo que podemos comprender. (*I Corintios* 13:9). Nuestra predicación es primeramente en fe, y luego en esperanza. Dios vindicará la verdad de nuestra profecía, si es de fe auténtica. Solamente por esa fe puede identificarse nuestra verdad como parte destacada de la verdad total. Creer para comprender, de otro modo la parte de verdad que corresponde a nuestro tiempo sería tan sólo aserto ciego, sin recurso para identificarse como verdad eterna.

Así pues *Teos*, Dios, y su *logos* (su racionalidad) son los objetos de la predicación. (*Romanos* 12:1). Para el ministro todos los demás estudios son siervas de la teología (*Ancillae Theologicae*). La teología tiene, pues, carácter de estudio homilético, es la base conceptual del

arte de la predicación. Todo predicador es un teólogo, malo o bueno, pero, en fin, teólogo. Su propósito ha de ser conocer la verdad exclusiva, particular, esencial de la profesión del Evangelio. La predicación consiste en distribuir, en administrar esa verdad por pequeñas dosis, a la congregación, ya sea de nuestra iglesia, o ya sea cualquier otro auditorio *sui generis*. La estructura del sermón ha de subordinarse a este servicio, hacer eminente la verdad, o un aspecto de la verdad cristiana.

Es la función comunicativa la que predomina en la predicación cristiana. No predicamos por el mero deseo de expresarnos a nosotros mismos, sino con el propósito de comunicar una verdad revelada; pero con belleza, con emoción, con decoro artístico. El espíritu del que profetiza, dice el Apóstol Pablo, sujétase al profeta. El predicador cristiano es un poseído. Está poseído por la verdad cristiana, está bajo un control, pero no es un endemoniado, no es un energúmeno; es un hombre en el pleno ejercicio de su razón, de su voluntad, de su libertad. Si la verdad cristiana nos libera, nos libera antes que nada de la impotencia creadora, cuyo máximo sacerdote es Satanás. El predicador cristiano no puede ser un energúmeno, tiene que ser por definición un hombre libre. Con esa libertad con que Cristo nos hace libres, el predicador cristiano medita, se afana, trabaja, estudia, ora, para poner su profecía bajo el control de su espíritu, y poder así comunicarlo a sus oyentes. Esta es su libertad artística. Está obligado a conocer esta técnica. La mente humana pertenece al cosmos, no al caos. Ya hemos dicho que así como la mente divina domina sobre el caos, sobre el desorden, sobre el vacío, también la mente humana, imagen de aquella, redimida e inspirada por Dios.

La presencia de la mente de Dios no es para anular la mente humana, sino para fortalecerla, reformarla, potenciarla. Con esa nueva mentalidad creadora, el ministro se dispone a conseguir una forma de comunicación, avisado por todas las reglas del arte, para domar los ímpetus de su verdad, para dominarse a sí mismo, para utilizar todos los recursos, leyes y vehículos que le permitan alcanzar otras mentes humanas e ilustrar en ellas la verdad que viene de Dios.

La atención es el ábrete sésamo de la mente, y el arte de la predicación ha de afanarse por captar la atención y dirigirla. Ponemos atención a aquello que logra interesar las potencias de nuestra mentalidad. Para atraer esa atención, el artista se vale de todos los recursos legítimos de la composición. Al lograr una estructura verdaderamente artística, se logra simultáneamente un tipo de movimiento. El horizontal, para producir una sensación de seguridad, de solidez, de serenidad; el ascendente para producir una emoción de elevación de espíritu, de aspiración; el espiral para producir una sensación de arrebató, de identificación con la divinidad.

Cualquier manual de arte os dará a conocer los diversos patrones de composición. Mencionaremos aquí solamente algunos, a tenor con lo expuesto acerca de la composición artística: La estructura por concentración de elementos, por contraste, por definición o enumeración, por dramatismo, por repetición o acumulación. Empecemos por la más fácil, la acumulación de elementos. El *Salmo* 103 nos proporciona el tema: "Bendice, alma mía, a Jehová, y no olvides ninguno de sus beneficios". La idea básica en este mensaje es que Dios beneficia al sér humano por múltiples modos; y el sér hu-



mano se olvida de los beneficios de Dios. Si el beneficio de Dios estuviera siempre presente en la mente del hombre, no tendríamos necesidad de recordárselo en el sermón. El sermón estaría de más. Pero como hay necesidad de recordarlo, acudimos a una serie de ejemplos que empiecen por subrayar el olvido del hombre, y terminar destacando el beneficio de Dios. La técnica consiste en ir acumulando elementos en una especie de estructura piramidal, como construye el indio de los llanos americanos su casa de campaña, o como disponen los soldados los rifles antes de romper filas. Recordemos, por ejemplo, que todos los que nacieron con vista jamás se detienen a reflexionar si al mirar pueden o no pueden ver. Dan por sentado que si miran, es porque verán lo que deseen o se les indique. Se le dice a una persona, en estilo de merengue dominicano: "Mira que te pica la maricutana", e inmediatamente la persona mira hacia la maricutana, la busca, y si no la ve, da por sentado que no existe tal cosa, ya que no puede verla. Si la puede ver, da por sentado que existe, y jamás se le ocurre pensar que sus ojos le engañan. Es un tomista, y razona así: La veo, luego existe. Ver para creer. La vista hace fe.

Cuando era estudiante de escuela superior, mi vista se iba nublando progresivamente, pero yo no lo sabía, porque vivía dominado por esta filosofía ingenua: ver y creer. Nadie sabe el bien que tiene hasta que no lo pierde. Cuando yo empecé a notar que otras personas veían cosas que yo no veía, fui donde un oculista. El oculista encontró los cristales para mi ceguera y reveló un mundo nuevo ante mis ojos, un mundo que yo había conocido, pero que tenía olvidado. Había recibido la

vista como un beneficio de Dios, pero también lo tenía olvidado. (Digamos, entre paréntesis, que en este párrafo incluyo una ilustración).

Lo mismo sucede con el oído o con el estómago, o aun con partes tan insignificantes del cuerpo humano como es una uña. Mientras nada sucede, seguimos usando las yemas de nuestros dedos con el más bienaventurado descuido; pero si se nos rompe una uña, o la cortamos demasiado a raíz, nos damos cuenta inmediatamente del beneficio de Dios que significa tener en la uña normal protección para el uso de los dedos.

Así, de este modo, vamos acumulando detalle tras detalle en que se revela el beneficio de Dios que habíamos olvidado. Una base ancha, las múltiples experiencias de la vida, y todas éstas subiendo hacia un punto evanescente: la cúspide de la pirámide, el beneficio de Dios. Esto produce un efecto de concentración, con movimiento ascendente, para dar relieve al aspecto de la verdad que constituyó el tema del discurso.

El segundo método, el de concentración, produce un efecto cumulativo, pero sin movimiento ascendente. La estructura esta vez es horizontal, movida hacia un centro, con técnica de martilleo sobre un punto central, o como múltiples flechas que parten de una periferia hacia un centro. Don Francisco de Goya y Lucientes, el gran pintor español, ha utilizado este principio en su obra *La Fragua*. El yunque es el punto central de la composición. Alrededor del yunque se arremolinan las figuras de tres titanes, los tres herreros. Dos sostienen el hierro candente, el tercero levanta el mazo que descenderá con fuerza y pericia sobre el yunque. Todo ello

produce una sensación de fuerzas y de coordinación gigantescas.

El personaje central del libro de *Job* es, precisamente, su técnica de vórtice, simbolizada en el torbellino desde donde habla Dios. No sabemos qué dirección lleva, es como el viento del cuarto capítulo en el *Evangelio de San Juan*. Solamente cuando llegamos al epílogo nos damos cuenta que el epílogo en el cielo corresponde al prólogo en el cielo, y entonces vemos su sentido. Los diversos discursos de los amigos de Job y todas las exclamaciones del husita, van a morir al mismo centro, que resulta ser el centro del torbellino, el misterio de Dios.

Si bien es cierto que nos olvidamos de los beneficios de Dios con tanta frecuencia, también lo es que jamás podemos olvidar la desgracia, el dolor y la pena. Caminamos de prisa, huyendo del no ser, la muerte y la tragedia siempre nos alcanzan. Entonces, cuando truena, nos acordamos de Santa Bárbara. El poeta de *La Divina Comedia* expresa este pensamiento en labios de Francesca:

.....*Nessun maggior dolore  
Che ricordarsi del tempo felice  
Nella miseria.....*  
(*Infierno*. Canto V, Terceto 41).

El Marqués de Santillana lo parafrasea en su español arcaico:

*La mayor cuita que haber  
Puede ningún amador  
Es membrarse del placer  
En el tiempo del dolor.*

Por sus pasos contados, se nos pasa la vida, y se acerca la muerte, ¡tan callando! Una sigue a la otra, la otra a la una, en un giro inacabable, a semejanza de aquel juguete que alegraba nuestra niñez: la veleta de papel, como aspas de molino, la rosa de los vientos.

El viento es contradictorio. Es mensajero de vida y de muerte. En la corriente del viento navega el polen y la semilla. Como en el lema de la editora Larouse, el viento dice: "Je sème a tout vent". (Por dondequiera siembro). También el Espíritu Santo siembra en todas direcciones. Pensando en esta acción múltiple y contradictoria, escribí este poema:

## EL ANGEL DE LA VIDA

*Juan 3*

*¿Cómo puede nacer siendo ya viejo  
el hombre terrenal?*

*El viento sopla y oyes el sonido  
del recio vendabal.*

*En las ondas del viento va la vida,  
la semilla en que Dios,*

*en estuche de seda, tiernamente,  
un embrión de su ser depositó.*

*Pasa el turbión y deja yermo el campo,  
y la brisa después*

*acaricia el retoño verdecido,  
ungida en sol de suavidad su piel.*

*Polen de vida en el arrullo blando  
del vientecillo leve;*

*rugido destructor de muerte airada,  
del huracán la indómita serpiente.*

*Vemos nacer y perecer tan sólo  
las formas en que Dios su vida vierte,  
el creador Espíritu invisible,  
¿quién sabe dónde va; de dónde viene?*

*Nace otra vez el hombre ya maduro  
como nace otra vez,  
centuplicado en la gloriosa espiga  
el grano que en la tierra dió su ser.*

*Sale del polvo de la tierra el hombre,  
forjador de quimeras,  
y al romperse el ensueño de su angustia  
se desvanece su fugaz estrella,  
Si al transitar camino del sepulcro  
balla en Jesús la puerta  
bacia el misterio donde Dios reside,  
nace otra vez para la vida eterna;  
por el Verbo de Dios entra en la vida,  
redimido del polvo de la tierra.*

*Ángel de Dios el viento, cuyo rostro  
no puede el hombre ver,  
así nos da el Espíritu su vida,  
su amor y su poder.  
Así de nuevo a renacer convida  
a una vida mayor,  
nacido del Espíritu en la nada.  
como Jesús de Nazareth nació.*

*Nace otra vez el hombre siendo viejo,  
como nace otra vez,*

*centuplicado en la gloriosa espiga  
el grano que en la tierra dió su sér.*

*¡Quien no vuelva a nacer como de niño,  
alegre en la estrechez de su sendero,  
quien no naciere puro en el Espíritu  
no puede entrar al Reino de los Cielos!  
El Señor poderoso de la vida,  
Iris de paz florido en una cruz,  
nos da la sangre de la vida eterna  
la copa de Jesús.*

Cuando uno asciende hacia los elevados picos del Yunque, en una mañana neblinosa, camina sobre nubes. Por delante, la estrecha veredita, siempre en ascenso, le sirve de guía. Los alrededores no existen. Desde lo alto de la montaña se precipitan las neblinas como una cascada de fina escarcha. Por otro lado, ascendiendo hacia el sol, entre dos picos, cruzan raudamente las volutas de niebla como una corriente de espuma. Y mientras el viento realiza su labor, aparecen ante nosotros las gigantescas moles de los picachos. En lo hondo relumbran los siempre verdes abismos. Es así como el Espíritu Santo irrumpe en nuestra mente, disipa las neblinas, y hace surgir, bajo el esplendor del sol de la verdad y de la gracia, un mundo maravilloso, visible solamente para la sensibilidad de la fe.

De este modo seguiríamos acumulando materiales alrededor de un punto central: el viento, símbolo del Espíritu. Como en el libro de *Job*, así en toda la Biblia, el Espíritu de Dios es el protagonista. Así puede lograrse el efecto cumulativo y concentrado. En el movimiento ascendente también puede haber concentra-

ción, sobre todo en las composiciones piramidales. En el sermón, ese género de estructura es muy recomendable; pero en discursos o en conferencias de otra índole, la acumulación no tiene que concentrarse necesariamente hacia un sólo punto, como es el caso de la estructura por enumeración, que veremos luego.

Las parábolas de Nuestro Señor Jesucristo ofrecen ejemplos de todas las estructuras básicas posibles. De las numerosas obras y comentarios sobre las parábolas, os recomiendo tres. En primer lugar, y aun en primerísimo, la de Juan A. MacKay, *Mas Yo Os Digo*; luego la de G. Campbell Morgan, *The Parables of the Kingdom*, y en tercer lugar la de Marcus Dods, *The Parables of Our Lord*. Estas lecturas os revelarán la profundidad y belleza de estas sencillas composiciones.

Las parábolas del buen samaritano, de los dos edificadores, y de los dos deudores están hechas por contraste. Frente a un ejemplo se coloca otro diametralmente opuesto y así se deja para que el auditorio llegue a sus propias conclusiones. Esto explica que la parábola sea tan difícil de interpretar y que haya producido un verdadero enjambre de peritos. No es éste el único caso de estructura por contraste en que el Señor deja la conclusión al arbitrio del auditorio. La verdad destacada en algunos de estos ejemplos es relativamente fácil de ver inmediatamente. Tanto así, que en el caso de los dos deudores se sabe en seguida cuál de los dos es el hombre injusto. De la misma manera en el caso de los dos edificadores; el hombre sabio es aquél cuya casa no cayó, por estar edificada sobre la piedra. Por el contrario, en el caso del buen samaritano, el relieve no hace la verdad de tan fácil comprensión. Todos recordamos

cuál es la parábola. Hagamos una sencilla prueba. A ver, decidme cuál es el punto central que el Señor destaca en esta parábola: (1) la miseria; (2) el amor; (3) la caridad; (4) servicio; (5) determinar cuál es el prójimo.

Estas son vuestras contestaciones. A ustedes, que han contestado, les asombrará saber cuál es mi opinión con respecto a la interpretación correcta. A mi juicio, y este juicio, naturalmente, no es el compartido por otros intérpretes, la intención de esta parábola es ilustrar aquel otro dicho de Jesús: "Amad a vuestros enemigos". Se trata aquí ciertamente del amor en sentido vago, indeterminado. También se trata aquí del prójimo, pero no necesariamente para definir quién es el prójimo. Aquí se trata de amar aun a nuestros enemigos, porque el misterio del amor, así como del odio, como de todo lo que tiene que ver con el alma humana, es tan grande que nunca podremos saber con certeza quién es nuestro enemigo. Veámoslo por el método de contraste. El que descendía de Jerusalén a Jericó era un judío. Es muy posible que ese judío viniera de adorar en el templo. La presencia de sacerdotes, escribas y fariseos, en el camino indica que probablemente se celebraba una fiesta religiosa en Jerusalén. Estos señores descendían de Jerusalén, lo mismo que la víctima. Es decir, todos venían de adorar en el templo. Todos pertenecían a la misma religión; y, por lo tanto, se suponía que fuesen amigos. De acuerdo con la ley mosaica: "Amarás a tu prójimo, mas odiarás a tu enemigo", la víctima, el sacerdote, el escriba y el fariseo debían amarse por mandato expreso de Dios. Pero no pertenecía el samaritano a esta misma fe. Por el contrario, tradicionalmente el samaritano era



la propia encarnación del enemigo. Si esta víctima se hubiera encontrado en las calles de Jerusalén con estos cuatro semejantes y le hubieran preguntado: "¿Cuál de estos cuatro semejantes es tu prójimo?", hubiera señalado a los otros tres, pero no al samaritano. Ahora, al final de la parábola, cuando el Señor pregunta a su auditorio: "¿Cuál de éstos fué el prójimo de esta víctima?", el escriba contestó sin vacilación: "El Samaritano". Si en las calles de Jerusalén le hubiesen dicho a esta víctima que su amigo, que su prójimo era este samaritano, su enemigo, jamás lo hubiese creído. Del mismo modo nosotros somos prójimos cuando usamos de misericordia para con los demás, cuando nos necesitan, sean amigos o enemigos. Por esto, los primeros cristianos que entendieron tan bien esta parábola, podían escribir con el Apóstol Juan: "Hijitos míos, no amemos de palabra ni de lengua, sino de obra y en verdad". (I Juan 3:18).

Si alguien os pregunta quién es vuestro enemigo podéis contestar fundados en esta parábola: "No sé quién es mi amigo, no sé quién es mi enemigo, pero yo sé que, como cristiano, debo ser amigo de todo aquel que me necesite, cuando me necesite".

Esta tesis viene precedida de la otra: "No juzguéis". El juicio paraliza la acción amorosa. El juicio seca las fuentes de nuestra misericordia. Por tanto, el cristiano es engendrado de nuevo, no para que juzgue, sino para que ame y para que ame empezando por los enemigos. También los fariseos aman a los amigos, pero la novedad del cristiano consiste en amar también a sus enemigos, lo cual el fariseo no puede hacer, ni entender.

Decir: "Ama, aun a tus enemigos", es labor fácil, y también de poco alcance. Cualquiera puede repetir

eso y olvidarlo en seguida. Elaborar *La Parábola del Buen Samaritano* es labor de artista dotado de una gracia especial. Aunque no sea de fácil comprensión, a todos inspira, a todos conmueve, jamás perderá su novedad y su fuerza. La bella creación, la obra artística, es fuente de alegría inagotable.

Como queda evidenciado, esta estructura por contraste no lo es por concentración, y, sin embargo, se consigue también el relieve, pero con un movimiento diferente, un movimiento de índole horizontal, y a veces centrífugo, de dos movimientos en direcciones opuestas.

De la técnica por definición es un ejemplo eminente el capítulo 13 de la *Primera Epístola a los Corintios*. ¿Qué es el ágape cristiano? Es el camino fuera de toda ponderación. Es el camino que sobrepasa, que sobrepuja todo entendimiento. En una palabra, es el camino hiperbólico, el camino lanzado por sobre todos los demás caminos, como están altos los cielos sobre la tierra. (*Isaías 55:9*). Después de este comienzo, sigue entonces una definición en que se utilizan todos los demás recursos, incluyendo la concentración, la acumulación y la enumeración.

La enumeración es uno de los recursos más usuales. Casi todos los sermones se hacen de esta manera. Unos lo llaman enumeración y otros división, pero es la misma cosa. El ejemplo clásico es el de los terrenos. Parece que en los terrenos tenemos la técnica de contraste, pero no es así. Sería contraste si fuera un terreno fértil y otro estéril. Pero aquí no se trata de dos terrenos, como en el caso de los dos edificadores. Aquí se trata de muchos terrenos, por lo menos de cuatro, aunque a la

verdad se trata de seis terrenos, tres que no dan producto y tres que dan. Vamos a enumerarlos para mayor claridad: (1) el terreno junto al camino; (2) sobre la piedra; (3) entre espinas; (4) el que produce a 30; (5) el que produce a 60; (6) el que produce a 100. (*Mateo* 13:23). Pero como los porcientos pueden extenderse desde el uno hasta el 100, estos seis terrenos podrían clasificarse hasta lo infinito, si consideramos la unidad y sus fracciones.

Y finalmente, la última estructura es la que pudiésemos llamar barroca, por lo que tiene de movimiento interrumpido, de líneas quebradas, de suspenso dramático. Este es el caso de *La Parábola del Hijo Pródigo*. El que escucha esta parábola por primera vez, está esperando continuamente el regreso del hijo, en una palabra, está suspendido del discurso del predicador. Cuando llegamos al final, no se resuelve la parábola, queda siempre el disgusto del hijo bueno, y queda siempre sin resolver la posibilidad de que el pródigo descanse por unos días a la sombra de la misericordia de su padre y se vuelva al mundo, como el perro que vuelve a su vómito. (*2 Pedro* 2:22). Precisamente, es el problema del relapso el más serio enigma de la teoría cristiana. La pregunta: ¿Pueden aquellos que han gustado una vez el plan de la redención volver al pecado?, no es solamente la pregunta de la *Epístola a los Hebreos*, es la pregunta de toda la teología cristiana. "Porque si pecáremos voluntariamente después de haber recibido el conocimiento de la verdad, ya no queda sacrificio por el pecado, sino una horrenda esperanza de juicio". (*Hebreos* 10:26). Tal vez es por ello que esta *Parábola del Hijo Pródigo* es la que mayor cultivo dramático ha tenido en la historia

de la civilización cristiana. ¿Qué es el Fausto? ¿Inspiración del libro de *Job*? Sí, con algo más. El Fausto es el hijo pródigo, que después de haber gozado de todas las delicias, se salva por la gracia de Dios. Fausto es el don Juan Tenorio del espíritu nórdico, y Goethe nos resulta un precursor de José Zorrilla, si bien mucho más genial que el romántico español, pero al fin de cuentas, ambos románticos.

La enumeración y análisis de estas maneras de componer, y su comparación con otras artes, se hace aquí solamente por vía de ilustración. Cada arte es un mundo en sí, con sus esencias y procedimientos intransferibles. Es cierto que, como observa Susanne Langer, en su obra *Philosophy in a New Key*, religión, lengua, mitología, arte, ciencia y filosofía son todos otros tantos procedimientos de transformación simbólica, y por tanto, reveladores todos de la estructura y funcionamiento del alma humana. Pero es también cierto que cada una de estas expresiones tiene carácter y recursos propios e inconfundibles. En la práctica de cada una de estas actividades aprendemos a distinguirlas con tal exactitud, que a veces nos olvidamos de su comunidad de origen y de propósito.

No son éstos los únicos modos de composición literaria. Ni tampoco son exclusivos unos de otros. Pueden combinarse según el ingenio y talento de los predicadores. Si analizamos un sermón, de algún gran maestro como Spurgeon, Moody, o Fosdick, es muy posible que nos encontremos una parte desarrollada por un método y otra parte por otro método. Es también muy posible que la totalidad del sermón obedezca a uno de estos recursos de composición y en lo interior del ser-

món se desarrollen párrafos o partes del mismo por otros recursos. Será mejor que aprendamos esta técnica de una manera práctica. Primeramente estudiando los grandes modelos; en segundo lugar imitando los buenos modelos; y en tercer lugar desarrollando nuestro propio estilo, si es que nuestra madera da para tanto.

