

Aportes Bíblicos



La poesía y la cruz:
interpretaciones literarias
de la muerte de Cristo



Juan Esteban Londoño

Revista de la Escuela de Ciencias Bíblicas
Universidad Bíblica Latinoamericana

No. 33 – Año 2020

PENSAR • CREAR • ACTUAR



UNIVERSIDAD BÍBLICA
LATINOAMERICANA
PENSAR • CREAR • ACTUAR

ISSN 1659-2883

APORTES BÍBLICOS

es una publicación semestral de la Escuela de Ciencias Bíblicas de la Universidad Bíblica Latinoamericana. Tiene como objetivo compartir investigaciones y documentos producto de la labor de estudiantes y profesores, con el fin de contribuir a la producción bíblico-teológica latinoamericana.

* * *

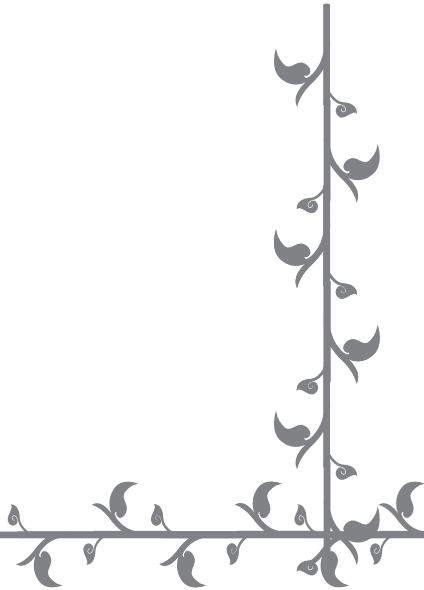
Juan Esteban Londoño, Máster en Ciencias Bíblicas (UBL - Costa Rica) y en Filosofía (Universidad de Antioquia - Colombia), Doctor en Teología por la Universidad de Hamburgo (Alemania). Es escritor, docente e investigador en las áreas de hermenéutica, literatura y teología.



UNIVERSIDAD BÍBLICA
LATINOAMERICANA
PENSAR • CREAR • ACTUAR

La poesía y la cruz:
interpretaciones literarias
de la muerte de Cristo

Juan Esteban Londoño



Juan Esteban Londoño, Máster en Ciencias Bíblicas (UBL - Costa Rica) y en Filosofía (Universidad de Antioquia - Colombia), Doctor en Teología por la Universidad de Hamburgo (Alemania). Es escritor, docente e investigador en las áreas de hermenéutica, literatura y teología..



UNIVERSIDAD BÍBLICA
LATINOAMERICANA
PENSAR • CREAR • ACTUAR

Apdo 901-1000, San José, Costa Rica
Tel.: (+506) 2283-8848 / 2283-4498 / 2224-2791
Fax.: (+506) 2283-6826
www.ubl.ac.cr

Copyright © 2020

Editorial SEBILA
Escuela de Biblia
Revista Aportes Bíblicos No. 33

ISSN 1659-2883

Producción: Escuela de Ciencias Bíblicas, UBL
Edición: José Enrique Ramírez-Kidd
Diagramación: Damaris Alvarez Siézar

Impreso en San José, Costa Rica
Agosto 2020

Para Elsa Tamez



Como hermeneuta bíblico e investigador literario, considero que las personas que están entrenadas en la lectura de lírica y ficción pueden entender con familiaridad los textos bíblicos y los símbolos teológicos. Quien conoce de imágenes poéticas puede acercarse a las metáforas que la teología ha propuesto acerca de la Divinidad y del mundo y dialogar con ellas sin aferrarse a la literalidad de los dogmas.

J.E. Londoño



CONTENIDO

La poesía y la cruz:

interpretaciones literarias de la muerte de Cristo

Presentación	7
Introducción	11
La muerte de Jesús: un acontecimiento hermenéutico	14
Los heraldos negros (César Vallejo)	20
Cristo en la cruz (Jorge Luis Borges)	23
Poemas malditos gozosos e devotos (Hilda Hilst)	27
La cruz (Roque Dalton)	30
Festa do corpo de Deus (Adélia Prado)	34
El dios de la pasión (Hugo Mujica)	37
Cristo con la cruz, por El Bosco (José Emilio Pacheco)	41
La crucifixión (José Watanabe)	46
INRI (Raúl Zurita)	49
El Cristo de Bojayá (Pablo Montoya)	53
Meditaciones	59
Bibliografía	65



PENSAR • CREAR • ACTUAR

PRESENTACIÓN

Pensar la Biblia como literatura ha sido el reto de la exégesis crítica en la Modernidad. Aunque existen antecedentes -particularmente en autores no confesionales- de aproximaciones hermenéuticas que logran desligar el texto como tal de su contenido pretendidamente histórico, tomando conciencia de su condición de obra literaria *per se*, sin que su finalidad sea la transcripción historiográfica, es hasta la época moderna que la Biblia es seriamente asumida como producción de sentido en sí misma, en sus narraciones, en su lírica y en su contenido simbólico. Ya la exégesis rabínica y patristica habían incursionado en la multiplicidad de sentidos presentes en los textos, pero asumir que la Biblia, como obra creada es, a la vez, creadora de sentido(s) y que puede verse alimentada por la literatura posterior (creyente o no), es una ventana que se ha abierto hace poco tiempo para ampliar nuestros horizontes.

En este trabajo exquisito, síntesis de su tesis doctoral, el profesor Juan Esteban Londoño nos presenta un

recorrido por diez literatos/as, poetas y creadores de mundos en su narración, que han asumido el motivo de la cruz de Cristo en su universo simbólico para adjudicarle nuevas posibilidades de sentido. Asumiendo la polifonía que tiene la historia, los autores/as conectan en sus escritos dos elementos que, aparentemente, no guardaban relación alguna. De esta manera, si un texto es comprendido en su totalidad, debemos asumir que es metafórico porque es el resultado de la conexión de dos universos antes inconexos. He ahí la genialidad que brota de la pluma de un escritor, al unir significantes ambiguos y crear nuevos significados. Es, en palabras de P. Ricoeur, la *ressemblance* o "semejanza" que vincula el dominio objetivo con el dominio fuente en una obra literaria¹. Darle, por tanto, a un instrumento de tortura, humillación y muerte, un nuevo valor en el contexto de la poesía latinoamericana, es el objeto de estudio que cada persona lectora encontrará en las páginas siguientes.

Se trata de un recorrido esencial: desde los "Heraldos negros" de Vallejo, hasta la pregunta sin respuesta que el sinsentido del dolor nos genera en la obra de Borges. Desde la cotidianidad de Dios, de un dios (así en minúscula, porque el ídolo todopoderoso "ha muerto"), que revela su misterio en lo ordinario para Mujica y Hilst, hasta un dios desnudo y sensual en la cruz, que con su dolor se identifica con nuestros cuerpos deseosos de placer, pero también sufrientes tal como lo presenta Dalton, Watanabe y Prado. Es la polisemia -que destaca Pacheco- en los múltiples observadores de la cruz, pero, sobre todo, la crítica social que

¹ Cf. P. Ricoeur, *Du texte à l'action. Essais d'hermeneutique*, tomo II, Paris: Éditions du Seuil, 1986, p. 224.

éstos pueden emitir al ver la muerte de un ajusticiado, la que permite a Zurita y a Montoya, trasladar la muerte ignominiosa de un galileo judío a la condena inicua de miles de seres humanos víctimas de la dictadura, la guerra, el hambre y la indiferencia en América Latina.

Todas estas relecturas tienen en común el identificar la impotencia de Dios muerto en una cruz con el dolor de los crucificados de la historia en Nuestra América. La poesía de todos los autores/as estudiados abre nuevas vías de interpretación en la Biblia, alimenta a la misma "Escritura" de solidaridad, la hace ser, más allá de un texto inspirado, un texto inspirador. Un Dios sufriente, en devenir, impotente y que se preocupa de la historia humana es el que, siguiendo a H. Jonas, es propuesto en este trabajo que presentamos como nuestro nuevo *Aportes Bíblico*. En palabras del profesor Londoño, comentando la obra de Hugo Mujica, pensar la cruz "No es la exaltación del dolor por el dolor, es el reconocimiento de que el dolor hace parte de la vida".

Para la Escuela de Ciencias Bíblicas de la Universidad Bíblica Latinoamericana es un gusto compartir con nuestros lectores/as esta aproximación detallada que explora nuevos puntos de contacto entre la Biblia y la literatura pero que, sobre todo, ayuda a pensar el texto bíblico como obra literaria contextual que interactúa en el vasto mundo de los universos literarios y, desde allí, se nutre de los itinerarios de América Latina para recrearse continuamente y alimentar nuevas posibilidades.

Hanzel J. Zúñiga Valerio
Escuela de Ciencias Bíblicas



Se trata de una provocación que busca recoger la voz de los poetas que me indujeron a investigar las recepciones literarias de la cruz. Es un diálogo con la palabra y el silencio, una reflexión crítica sobre los teóricos y el deseo de vivenciar la poesía más que de explicarla, de profundizar en la fe desde la estética.


J.E. Londoño



La poesía y la cruz: interpretaciones literarias de la muerte de Cristo

*Juan Esteban Londoño**

Introducción

ste artículo es la puerta de entrada a mi tesis de doctorado en Teología Sistemática en la Universidad de Hamburgo (Alemania), titulada “La muerte de Jesús en tres poetas latinoamericanos: Hugo Mujica, Raúl Zurita y Pablo Montoya”. Recoge las lecturas previas al desarrollo de la investigación y las bases hermenéuticas con respecto a los estudios bíblicos, literarios y filosóficos para leer a estos autores en diálogo con mis áreas de interés. Se trata

* *Juan Esteban Londoño*, Máster en Ciencias Bíblicas (UBL - Costa Rica) y en Filosofía (Universidad de Antioquia - Colombia), Doctor en Teología por la Universidad de Hamburgo (Alemania). Es escritor, docente e investigador en las áreas de hermenéutica, literatura y teología..

de una provocación que busca recoger la voz de los poetas que me indujeron a investigar las recepciones literarias de la cruz. Es un diálogo con la palabra y el silencio, una reflexión crítica sobre los teóricos y el deseo de vivenciar la poesía más que de explicarla, de profundizar en la fe desde la estética.

Para indagar en la relación entre teología y literatura hay diferentes caminos. Uno de ellos consiste en ver la religión como una expresión artística (Romano Guardini y Hans Urs von Balthasar). Otro indaga en el discurso religioso que hay en las obras literarias (Walter Jens y Hans Küng) o en la *Preocupación última* en las obras de arte (Paul Tillich). Mi sendero, sin embargo, se concentra en la presencia de la Biblia en la literatura, en este caso es el tema de la muerte de Cristo, visto en dos direcciones: la Biblia como literatura y la Biblia en la literatura.

Como hermeneuta bíblico e investigador literario, considero que las personas que están entrenadas en la lectura de lírica y ficción pueden entender con familiaridad los textos bíblicos y los símbolos teológicos. Quien conoce de imágenes poéticas puede acercarse a las metáforas que la teología ha propuesto acerca de la Divinidad y del mundo y dialogar con ellas sin aferrarse a la literalidad de los dogmas. Quien sabe de lírica y de narrativa tiene la posibilidad de comprender muchos textos de la Biblia como intentos de construcción simbólica de la experiencia de un pueblo con su Dios.

Como resultado final de mis lecturas elegí a Hugo Mujica, el sacerdote poeta, quien anteriormente fuera hippie en Nueva York y Monje trapense en Estados Unidos y en Francia; al poeta y activista chileno Raúl Zurita, quien encarnó los sufrimientos de su pueblo durante la Dictadura en los performance poéticos y en el acto de escritura; y al narrador colombiano Pablo Montoya, quien hace de sus novelas y cuentos obras poéticas para mostrar la violencia y la locura de la historia. Estos tres autores coinciden

en la imagen de un Jesús que se identifica con los crucificados. Mujica ve en Jesús al Dios sufriente en el que se espejan los humanos. Zurita enfatiza al INRI entre los desaparecidos de Chile. Y Montoya ve a Cristo como una figura del arte en torno a la cual se hermanan las víctimas de las guerras.

Para llegar a elegir a estos tres poetas he pasado por diferentes autores latinoamericanos, hombres y mujeres, que han leído el acontecimiento de la cruz desde la rapsodia. Aquí doy cuenta de mi lectura de diez de estos autores como una bitácora poética del modo en que sus dedos tocan la punta de mi lengua, como un impulso desde la literatura para la reflexión teológica, como una ventana que se abre en las bibliotecas de las ciencias bíblicas para ver otras interpretaciones, diferentes a las exégesis clásicas y a los métodos de moda entre los especialistas, ya sea para dar una mirada diferente, o para decir con otro ritmo lo que de antemano ya sabíamos.

Parto de la idea de que la Biblia es literatura, pues muchas de sus páginas contienen todos los elementos de una obra literaria antigua, tales como metáforas, metonimias, voces poéticas y narrativas, personajes, tiempo, espacio, trama y tensión. Y las que no lo hacen –como los textos legales del Pentateuco– están enmarcadas dentro de un marco narrativo, incluso poético. Ya que la Biblia es literatura, también se la puede ver como una obra de arte, pues la literatura es una de las expresiones del arte a través de la escritura de signos del lenguaje. Y, como señala Umberto Eco, toda obra de arte es ambigua y contiene una pluralidad de significados. Tal ambigüedad se convierte en una de las finalidades explícitas de la obra y permite una apertura para las interpretaciones y relecturas posteriores.

El relato de la muerte de Jesús que encontramos en los evangelios, además de su potencial simbólico para la experiencia ritual y mítica de diferentes expresiones religiosas, es también un objeto estético. Y, como

dice Hans Blumenberg, el objeto estético es ambiguo y permite una multiplicad de interpretaciones. Este coloca su pretensión absoluta en la capacidad del intérprete para captarlo sin remitirse a otra cosa más que a sí mismo. Esto se hace evidente en el pensamiento de la poesía, el cual significa algo distinto y propio para cada destinatario, pues ha perdido de manera permanente la singularidad de su origen en la ambigüedad de su historia efectual.

A continuación, abro las hendijas por las que he mirado la cruz desde la poesía e intento construir una meditación teológica, mediada por las ciencias bíblicas, sin dejar de lado los aportes de la investigación literaria. Aquí resalto el modo en que poetas de los siglos 20 y 21 han interpretado la muerte de Jesús en la literatura latinoamericana.

La muerte de Jesús: un acontecimiento hermenéutico

La muerte de Jesús es un acontecimiento hermenéutico. Se da en el lenguaje y se transmite en la narración y las metáforas.

Como hecho puro, sabemos que Jesús murió crucificado en Jerusalén por mano de Poncio Pilatos, Prefecto romano. Las causas son debatidas, pero lo más probable es que los servidores del Imperio y algunas autoridades de aquella ciudad vieron en Jesús una amenaza para la estabilidad romana y la aristocracia saducea. Jesús fue asesinado por motivos políticos. En el evangelio de Marcos se cuenta que Jesús predicaba el reino de Dios (Mc 1,14.15). Sus seguidores y adversarios interpretaron sus palabras como el anuncio de un rey de los judíos (Mc 15,26). Los romanos entendieron que, al hablar de un reino, Jesús estaba hablando también de un rey, y este rey sería él mismo, un opositor al César. Por esto lo acusaron de los delitos de *perduellio* (enemistad y rivalidad territorial) y de *laesae maiestatis populi romani* (una ofensa a la reputación del pueblo romano y sus mandatarios).

El Nuevo Testamento no transmite el hecho puro, sino que se vale de la estructuración narrativa y de distintas metáforas para darle un sentido a ese hecho. Como nos han enseñado los maestros de la hermenéutica contemporánea, Gadamer y Ricoeur, Iser y Jauß, la interpretación de un acontecimiento no consiste en comprender un objeto como si estuviese muerto, sino que es un proceso vivo de recepción de una tradición y de producción de sentido a partir de un nuevo acto de lectura. Comprender, ya habían señalado los filósofos e investigadores literarios –y lo repitió Severino Croatto–, es siempre un acto de producción de sentido.

Los autores del Nuevo Testamento no se inventaron a Jesús o a los hechos de su crucifixión. Ellos recibieron algunos datos acerca de su muerte (1 Co 15,3ss.), pero los datos necesitan ser puestos dentro de un sistema lingüístico y de concatenaciones lógicas para darle significación. Como han dicho los teóricos de la historia, entre ellos Edward Carr, la descripción de ésta no sólo es la reconstrucción de unos acontecimientos sino también, y ante todo, la construcción del sentido de ellos. Los sucesos de la ejecución de Cristo son presentados en el Nuevo Testamento a través del lenguaje, y por lo tanto son comprendidos dentro del lenguaje. No se puede pensar por fuera de él, señala Gadamer. A través de una lengua los hechos se hacen historia. Y a través de la articulación literaria toman forma, ya sea en imágenes poéticas o en la narrativa.

Los acontecimientos son puestos en formas literarias dentro de un círculo o de una espiral hermenéutica. Los autores del Nuevo Testamento reconstruyeron lo que recibieron de la tradición acerca de la muerte de Jesús y a la vez crearon un sentido (o varios) para la situación narrada. En esta creación se valieron de formas estéticas y dejaron lugares vacíos para que pudieran ser representados en el acto de escuchar o de leer por intérpretes posteriores. De estas formas literarias iniciales acerca del ajusticiamiento de Cristo, quedan registrados en el Nuevo Testamento sentencias (Mc 10,45), profecías (Mc 8,31), parábolas (Mc

12,1-12), metáforas (Jn 10,11-16), relatos de milagro (Jn 11), discursos de despedida (Jn 13-16), como también explicaciones argumentativas en las epístolas (1 Co 1,18-25), menciones indirectas (Ga 3,13), poemas y fragmentos de himnos (Flp 2,5-11), etiología cúltica (1 Co 11,23-26) y visiones apocalípticas (Ap 5,6-14).

Originalmente, la narración fue la forma básica de la construcción del sentido histórico de la muerte de Jesús. Esta narración era, en sí misma, una interpretación, ya que significaba la construcción de un sentido, un modo de dar orden a los hechos anteriores, no solamente para comprender el pasado sino también el presente de oyentes y lectores. La narración tuvo dos funciones: dar orden a los hechos y orientar a los receptores. La función organizativa buscaba ordenar los elementos aislados y darles un orden espacio-temporal para saber el modo cronológico en el que se desarrollaron los acontecimientos y establecer una línea de causalidad: cuál suceso desencadenó el otro. La función orientadora buscó ayudar al receptor a tomar una decisión frente a los eventos presentados, ya fuera para identificarse con los personajes o para distanciarse de ellos, y de esta manera realizar un proceso de valoración para las vidas presentes de los primeros cristianos. Esto es lo que Paul Ricoeur define como una *Mímesis*: la construcción narrativa de la identidad del lector, que consiste en llevar a la vida existencial y social del intérprete lo que ha leído en las obras literarias. Según el filósofo francés, la *Mimesis* es la representación de una acción y una vida en la obra de arte. La función del texto mimético es la redescipción de la realidad, la refiguración del mundo del lector, el redescubrimiento de la realidad a través de la ficción y la reconstitución de la identidad personal. La *Mimesis* es el arte que imita con el lenguaje, representa las cosas como eran o como son, como se cree que son o como se quiere que sean. En el sentido aristotélico, la *Mimesis* se concibe como la potencia, la fuerza o la capacidad para producir un efecto en la audiencia o en el lector y la lectora.

Los hechos aislados se convirtieron en pequeñas narraciones orales que daban a los seguidores y seguidoras de Jesús unos datos ordenados de cómo había sucedido el juicio contra su Maestro y a la vez les ofrecía un significado de esa muerte. Tales hechos se fueron transmitiendo y se configuraron en textos escritos (las Cartas y los Evangelios), los cuales ofrecen articulaciones complejas que dan una orientación de vida. Estas narrativas, particularmente las de los evangelios, son escritos que siguen el estilo de biografías antiguas griegas, romanas y judías y tienen el carácter literario de estas obras.

Una lectura detenida de los cuatro evangelios permite observar una estructura similar en cuanto a determinados acontecimientos: aprensión de Jesús, juicio ante las autoridades judías, juicio ante Pilatos, camino al Gólgota, crucifixión y muerte. Pero también se observan diferentes modos de interpretar estos acontecimientos, incluso de ordenarlos cronológicamente, ya que la organización depende de la relevancia hermenéutico-literaria para cada comunidad.

Un ejemplo es el día de la crucifixión. En los evangelios sinópticos, se dice que Jesús muere el primer día de la Pascua, es decir el 15 de Nisan. Pero en el Evangelio de Juan (Jn 19,14.31) se dice que la muerte es un día antes de la Pascua, el 14, la noche en que es sacrificado el Cordero. Esto se debe a que Juan quiere ubicar la ejecución de Jesús en el instante de la muerte del Cordero, dando a entender que Jesús es el Cordero de Dios (Jn 1,29). De este modo refigura los acontecimientos contados por la tradición para darles un sentido teológico. Así vemos que los relatos de los evangelios son constructos narrativos que ordenan el sentido de la vida de una comunidad de creyentes en torno a hechos que, desnudos, serían incomprensibles.

La muerte de Jesús es presentada no solamente en una estructura narrativa sino también a través de metáforas. Antes de que los

acontecimientos fuesen puestos en los evangelios bajo categorías de espacio y tiempo, personajes y trama, ya habían sido interpretados en imágenes y símbolos. Como señalan los teóricos de la literatura, la metáfora es una abstracción literaria para dar sentido a hechos aislados. Ricoeur enseña que la metáfora tiene un potencial innovador, el cual encuentra un segundo sentido más allá del literal. La metáfora es multidimensional, ilumina aspectos de los acontecimientos que el mero relato concatenado de forma narrativa no alcanza a detallar. En el caso de la ejecución de Jesús, las metáforas otorgan a los hechos aislados, dolorosos e incomprensibles una dimensión de sentido dentro del universo de significado de los primeros cristianos.

Los primeros cristianos y cristianas se chocaron con los sucesos brutales de la ejecución de su líder, a la par que tuvieron experiencias con el resucitado, de modo que comenzaron a utilizar metáforas de su mundo social, cultural y religioso para darle un valor a esta muerte. En el Nuevo Testamento hay imágenes de la vida social con respecto a la cruz, tales como el concepto griego de dar la vida por los amigos (Jn 15,13), la compra de esclavos para liberarlos (Mc 10,45; Mt 20,28) y la reconciliación entre familiares distanciados (2 Co 5,14-21; Ro 5,10). También hallamos imágenes de la vida campesina, como la transformación de las semillas para el florecimiento de la planta (Jn 12,24; 1 Co 15,35-49) y la entrega del pastor para salvar a sus ovejas (Jn 10,11-18). Del mundo teológico del entorno recibimos las metáforas del profeta enviado para anunciar un nuevo tiempo (1 Ts 2,15; Mc 2,1-12), del justo sufriente que se identifica con su pueblo (Mc 15,55-62) y la imagen apocalíptica de la victoria sobre los poderes del mal (1 P 3,19). Finalmente, la propia cruz se convirtió en una imagen portadora de sentido en sí misma, yendo más allá del hecho histórico, para señalar el modo de vida cristiano y la imagen de un Dios compasivo (1 Co 1,17s).

Con el paso del tiempo, incluso antes de que se escribiera la totalidad del Nuevo Testamento, estas metáforas se mezclaron unas con otras

y formaron una constelación de significados. Entre las metáforas más conocidas se halla, por ejemplo, la comprensión de la crucifixión como un sacrificio, la cual surge de una mentalidad judía en la que los holocaustos eran comprendidos en múltiples dimensiones: como un sacrificio de intercambio en el cual se derrama sangre de un animal para purificar al pueblo (Lv 16), como una ofrenda (*Korban*) a Dios que expresa agradecimiento por la vida y el perdón (Lv 27,26) y como el fortalecimiento de una comunidad en el acto de comer juntos en la fiesta (Ex 24). Sin embargo, constata el teólogo Ruben Zimmermann, la comprensión de la muerte de Jesús como un sacrificio es metafórica. No es un hecho histórico porque no se realizó dentro del templo ni sobre un altar, y mucho menos murió un animal sino un ser hombre –los sacrificios humanos estaban prohibidos para los judíos–.

En este sentido hablamos de los textos neotestamentarios referentes a la ejecución de Jesús como artefactos poéticos que, a través de metáforas y de construcciones narrativas, dan orientación a una comunidad para imaginar los hechos y hallar un sentido en su vida de fe. Tales metáforas no deben comprenderse como imágenes cerradas a una sola interpretación, porque ellas mismas son interpretaciones, y abren multiplicidad de glosas para la complementación de lecturas posteriores.

Las imágenes y estructuras narrativas de la muerte de Cristo tienen un amplio potencial de sentido, el cual es recibido y transformado por las obras de arte y la literatura a través de la historia. Las narrativas de la Biblia no solamente son recibidas desde una perspectiva de la fe, sino que tienen una expandida historia efectual y pueden ser leídas desde una dimensión estética, la cual, muchas veces, desafía nuestras perspectivas éticas y teológicas y nos incita a pensar la cruz desde lugares diferentes. A continuación, leeremos la cruz desde otros ojos, los de algunos poetas latinoamericanos.

Los heraldos negros (César Vallejo)

*Hay golpes en la vida, tan fuertes Yo no sé!
Golpes como del odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma Yo no sé!
Son pocos; pero son abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán tal vez los potros de bárbaros Atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.
Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema
Y el hombre Pobre pobre! Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como charco de culpa, en la mirada.
Hay golpes en la vida, tan fuertes Yo no sé!*

César Vallejo (1892-1938) es un escritor peruano, nacido en Santiago del Chuco. En 1923 emigró a París, huyendo de una condena injusta. Se afilió al partido comunista y viajó a Rusia y a España para comprometerse con los movimientos sociales de la época. Aunque publicó apenas cuatro poemarios, su obra es considerada una gran innovadora de la literatura latinoamericana. Es un viaje del modernismo y al vanguardismo, con un lenguaje personal y auténtico, comprometido con los pobres y los obreros. Murió en París a los 46 años.

En su libro *Los heraldos negros*, donde aparece el poema citado, hay recurrencia a las escenas de la Biblia. Vallejo refunde el lenguaje de las

Escrituras con las preocupaciones existenciales y la creación poética, y canta a las experiencias de sufrimiento personal, ofreciendo una mirada al dolor desde la sensibilidad por lo Divino.

El poema empieza y termina de la misma forma, sintiendo el golpe y la dificultad para darle un significado a este: potros guerreros que atacan el campamento de la vida, el pan anhelado que sabe a ceniza en la boca. Y las imágenes provenientes de la lucha vital de un hombre nacido dentro de un catolicismo severo y colonial: “el odio de Dios”, “los Cristos del alma”. En este poema, Dios es presentado como un ser hostil, una figura lejana. No hay que olvidar que en la literatura –y en la Biblia, también literatura–, Dios es un personaje estético. En “Los heraldos negros” las imágenes de esta figura no se alejan mucho de algunas que aparecen en el Antiguo Testamento y en el catolicismo de la Conquista.

En otros poemas de Vallejo hay imágenes la Divinidad mucho más amables, cercanas al dolor de la gente, como por ejemplo en “Espergesia”, donde se menciona que el día del nacimiento del poeta Dios estuvo enfermo; o en el poema titulado “Dios”, donde se despliega una imagen solidaria de una Deidad enamorada:

*Siento a Dios que camina
tan en mí, con la tarde y con el mar.
Con él nos vamos juntos. Anochece.
Con él anohecemos, Orfandad...
Pero yo siento a Dios. Y hasta parece
que él me dicta no sé qué buen color.
Como un hospitalario, es bueno y triste;
mustia un dulce desdén de enamorado:
debe dolerle mucho el corazón.
Oh, Dios mío, recién a ti me llevo*

*hoy que amo tanto en esta tarde; hoy
que en la falsa balanza de unos senos,
mido y lloro una frágil Creación.
Y tú, cuál llorarás..., tú, enamorado
de tanto enorme seno girador...
Yo te consagro Dios, porque amas tanto;
porque jamás sonrías; porque siempre
debe dolerte mucho el corazón.*

Vicente Huidobro pensaba que el poeta era un pequeño dios en el acto de creación. Borges solía decir que el escritor era un jugador de ajedrez, la pieza de otro jugador “detrás de Dios”. Pero Vallejo consideraba que el poeta era una criatura indefensa, imagen de un Dios enfermo. En este sentido, su representación de la Divinidad y del creador literario refleja la imagen del ser humano del siglo 20, atravesado por las miserias sociales y existenciales. Su obra no pretende mostrar el sufrimiento, sino sentirlo y darlo a vivir a los lectores y lectoras. Como escribió alguna vez Héctor Rojas Herazo, “en Vallejo la poesía pide limosna por nosotros”.

“Los heraldos negros” también menciona a Cristo como figura de comparación con las experiencias de la pena. En la escritura de Vallejo se cruza la historia del poeta con la vida y la pasión de Jesús. El escritor peruano no realiza una imitación blasfema de Cristo, sino que crea un juego fúnebre de niños, en el cual se mezclan el Viernes Santo con acontecimientos sociales del Perú y, más tarde, de Europa. Así, señala Rafael Gutiérrez Girardot, Vallejo construye un teatro del mundo, un altar de máscaras sagradas: el Gólgota infantil y triste de la historia humana.

En la última etapa de la vida de Vallejo surgen imágenes de la resurrección. Así en el libro *España, aparta de mí este cáliz*, vemos figuras bíblicas fundidas con el ideario marxista que exalta a la República española y

al sacrificio de los soldados. Dios y Cristo son reflejo del ser humano dibujado y sentido por Vallejo. Un ser sufriente, pobre, desgajado. Un alma y una carne a quien se le arrebató el sentido. Pero también un hombre y una mujer que busca y halla el valor en los símbolos religiosos y en las luchas sociales, que para Vallejo se van convirtiendo en expresiones hermanadas.

Cristo en la cruz (Jorge Luis Borges)

*Cristo en la cruz. Los pies tocan la tierra.
Los tres maderos son de igual altura.
Cristo no está en el medio. Es el tercero.
La negra barba pende sobre el pecho.
El rostro no es el rostro de las láminas.
Es áspero y judío. No lo veo
y seguiré buscándolo hasta el día
último de mis pasos por la tierra.
El hombre quebrantado sufre y calla.
La corona de espinas lo lastima.
No lo alcanza la befa de la plebe
que ha visto su agonía tantas veces.
La suya o la de otro. Da lo mismo.
Cristo en la cruz. Desordenadamente
piensa en el reino que tal vez lo espera,
piensa en una mujer que no fue suya.
No le está dado ver la teología,
la indescifrable Trinidad, los gnósticos,
las catedrales, la navaja de Occam,
la púrpura, la mitra, la liturgia,*

*la conversión de Guthrum por la espada,
la Inquisición, la sangre de los mártires,
las atroces Cruzadas, Juana de Arco,
el Vaticano que bendice ejércitos.
Sabe que no es un dios y que es un hombre
que muere con el día. No le importa.
Le importa el duro hierro de los clavos.
No es un romano. No es un griego. Gime.
Nos ha dejado espléndidas metáforas
y una doctrina del perdón que puede
anular el pasado. (Esa sentencia
la escribió un irlandés en una cárcel.)
El alma busca el fin, apresurada.
Ha oscurecido un poco. Ya se ha muerto.
Anda una mosca por la carne quieta.
¿De qué puede servirme que aquel hombre
haya sufrido, si yo sufro ahora?*

Jorge Luis Borges (1899-1986), cuentista, poeta y ensayista argentino, es uno de los escritores latinoamericanos más conocidos e influyentes del siglo 20. Trabajó como bibliotecario en Buenos Aires y como profesor de literatura inglesa y conferencista itinerante. Recibió importantes distinciones de las más prestigiosas universidades y de varios gobiernos extranjeros, además de numerosos premios, entre ellos el Formentor (con Samuel Beckett), y el Miguel de Cervantes. Su poesía es erudita y filosófica y recurre a la historia de la cultura y del pensamiento. Sus relatos aluden a temáticas fantásticas, como también a la vida de las calles y la delincuencia argentina. Fue nominado al Premio Nobel, pero nunca se lo concedieron.

Borges se definía a sí mismo como agnóstico y otras veces como ateo, pues decía ser incapaz de creer en una Deidad personal. Sin embargo, siempre se acercó a la Biblia como una obra literaria y un modelo de creatividad, una obra compuesta de pequeñas obras, una Biblioteca con otros libros adentro. Para el escritor argentino, la Biblia es literatura, y esto significa darle una valoración muy alta dentro de la historia de la cultura. En los textos de este escritor hay, además, mención de gran cantidad de personajes bíblicos como Adán, Job, Caín y Abel, Judas y Jesús de Nazaret. Con respecto a este último, Borges se ocupa de diferentes aspectos de su vida. Pero le atrae su pasión, como vemos en el texto de "Cristo en la cruz".

El poema inicia con una descripción del imaginario bíblico. Borges no pasa por la iconografía tradicional católica para describir a Jesús crucificado. Escribe sobre una barba negra y un rostro judío, áspero debido al clima. Habla de su dolor, de su silencio, de su agonía, tema que enfatiza y conecta con el final a manera de internalización de la figura literaria.

El poeta busca hacer una mimesis de los pensamientos de Cristo, dos que giran probablemente en la cabeza del crucificado. El primero, el del reino, tomado de la memoria de su predicación en los evangelios. El segundo, el de la mujer, alimentado por las suspicacias de lectores y lectoras a través de los siglos, y por la propia literatura, donde Cristo se une a alguna mujer que siempre amó (casi siempre María Magdalena), no sólo con amor sagrado, sino erótico, tal vez aún más sagrado, más completo, pues implica no solamente el dolor metafísico sino también el temporal.

Borges va más allá de lo que pensaría Cristo en la cruz y habla de lo que no pudo ver: la historia efectual de su muerte, las doctrinas teológicas

que desencadenó su vida, la arquitectura y la filosofía en torno a su memoria, la brutalidad de las iglesias, las conquistas y las colonizaciones con su nombre en los estandartes de los soldados, la crítica a los poderes que se erigen traicionando su legado con el pretexto de conquistar nuevos territorios.

A diferencia de su poema titulado "Juan 1,14", donde "Dios quiere andar entre los hombres" y es recibido por "el escarnio, los clavos y el madero", en este poema hay una transformación de la imagen –no podemos hablar de contradicción, los poemas no se rigen por las leyes aristotélicas de la lógica, sino de la poética–, y este Jesús se siente más hombre que divinidad, un hombre que muere con el día, un hombre al que le importa, en el instante de la cruz, no la teología, sino su tragedia personal.

Borges ahonda en el gemido de Cristo. Agradece las metáforas que ha dejado, sus relatos parabólicos, semillas de literatura. Valora la enseñanza del perdón como la posibilidad de anular el pasado y reiniciar la vida en cualquier lugar y tiempo. El argentino describe con sutilidad el oscurecimiento de la tierra, no como los evangelios, donde hay incluso terremotos, sino la transformación interior del hombre Cristo. Todavía más sutil es la mosca que camina por la piel del cadáver. Una mosca ronda al difunto Hijo de Dios, lo que sugiere la corrupción de la existencia.

Borges culmina con una pregunta, la que el hombre y la mujer modernos se hacen ante las explicaciones teológicas: "¿De qué puede servirme que aquel hombre / haya sufrido, si yo sufro ahora?". Si Jesús murió para que las personas no sufran ni mueran, ¿por qué, entonces, al parecer, siguen sufriendo?

Poemas malditos gozosos e devotos (Hilda Hilst)

*É rígado e mata
Com seu corpo-estaca. Ama mas crucifica.
O texto é sangue e hidromel.
É sedoso e tem garra
E lambe teu esforço Mastiga teu gozo
Se tens sede, é fel.
Tem tríplíces caninos.
Te trespassa o rosto
E chora menino Enquanto agonizas.
É pai, filho e passarinho. Ama. Pode ser fino Como um inglês.
É genuíno. Piedoso. Quase sempre assassino.
É Deus¹.*

La poeta brasileña Hilda Hilst (Jaú, 1930-2004) estudió Derecho en São Paulo y luego se mudó cerca de Campinas, donde construyó la Casa do Sol, diseñada para ser un espacio de inspiración y creación artística. Se manifestó en público a favor de la libertad femenina, en el ámbito profesional, artístico, amoroso y erótico. En su obra siempre hay una búsqueda de lo sagrado, del amor intenso, de la poesía como sendero. En 1999 decidió dejar de escribir porque no tenía nada más que contar a los lectores.

Los *Poemas malditos, gozosos e devotos* son veinte oraciones de una mujer que busca al Misterio y sufre por no comprenderlo, porque el

¹ Es rígado y mata / Con su cuerpo de estaca. Ama pero crucifica. / El texto es sangre e hidromiel. / Es sedoso y tiene garra / Y lame tu esfuerzo Mastica tu gozo / Si tienes sed, es fel. / Cuenta con triples caninos. / Te traspasa el rostro / Y llora chico mientras te estás muriendo. / Es padre, hijo y pájaro. Ama. Puede ser fino como un inglés. / Es genuino. Piedoso. Casi siempre asesino. / Es Dios.

Misterio no es para entender, es para gozar y dolerse de su presencia y retiro. Se abre con un epígrafe de Simone Weil que dice: "Pensar a Dios es apenas una cierta manera de pensar el mundo". Con esto, la brasileña da una clave para acercarse a su poesía: pensar a la Divinidad es pensar al ser humano y al mundo, y pensarlos a ellos es pensar a Dios, no desde una mirada dogmática, sino desde la vivencia. Dios es la vitalidad, o la vida dándose a vivir. Por esto no se pueden separar el cuerpo del espíritu, el sufrimiento del placer, la pasión de la cruz de la pasión del cuerpo.

Hilda Hilst ve a Dios en varios planos. Es una figura deseada con el erotismo de la poesía y la mística, la sed y el vacío, la humedad femenina y la ausencia del objeto del deseo. Dios es un seductor nato. Pero también es una figura temida, alejada y sangrienta, que produce miedo y rechazo. Dios es una figura ausente, que hace sentir soledad a la poeta, cuando trata de hallarlo. Aunque este no es objeto del conocimiento sino del amor, y el amor implica muchas retiradas. La ausencia divina no genera en la poeta una ruptura trágica. La aborda más bien con ironía. La existencia o no existencia de Dios, el deseo de él y la crueldad de su imagen producen risa y amor, búsqueda y sosiego en medio de la pregunta siempre abierta por esta figura literaria. Así se comprende a Dios en la literatura, puesto que la poesía no está hecha para entender al mundo, sino para sentirlo, para amar, incluso si el objeto del amor es reacio.

En el séptimo de sus *Poemas malditos gozosos e devotos*, Hilda Hilst presenta la imagen de la cruz desde la perspectiva de la dureza de Dios. Si se sigue la lógica de las creencias tradicionales, en la cual Dios tiene que matar a su propio hijo para reconciliarse a sí mismo con la humanidad, entonces sólo se puede pensar en la cruz como símbolo del amor y del asesinato.

Anselmo de Canterbury presentaba a un Dios sediento de satisfacción. Creía que el Dios justo exige que nuestros pecados sean castigados o satisfechos con sangre, en vez de ser perdonados por misericordia. Dios necesita pagarse a sí mismo la deuda, y la paga con la vida de su hijo. De este modo justifica la salvación de unos con la condenación de otros. La tradición basada en Anselmo glorifica a la muerte y el sufrimiento, y llama a la victimización de muchos (ante todo, de muchas) inocentes. Tal imagen de un Dios de ira que necesita ser aplacado es el punto hermenéutico contra el que se rebela Hilda Hilst. O como lo plantea la ironía de John Dominic Crossan: "Si yo puedo convencerte de que hay un Dios castigador y de que mereces ser castigado, pero que yo tengo alguna clase de salida para ti, entonces ésta resulta ser una teología muy atractiva".

La corporalidad de Dios en este poema es la de la cruz, una estaca de madera. Su esencia es la dulzura y la embriaguez, el agua y la hidromiel, también la sangre. Es el Dios que llama al deseo, pero se deleita en apoderarse de la alegría de la gente, para terminar crucificándola. El Dios que muerde y que perfora. También el Dios que llora. El Dios de rostros múltiples que no ha podido superar la cultura latinoamericana: "casi siempre un asesino".

El poema con el que se abre el libro de Hilda Hilst invita a tener cuidado de Dios: es una figura peligrosa debido a su ambigüedad. Este personaje, además vive del grito de sus animales heridos, de la sangre de poetas y de niños. Se alimenta del martirio de hombres y mujeres, seducidos por su carnalidad espiritual. Así retoma la historia de los místicos, hombres y mujeres plenos de dolor, entregados al placer de la búsqueda de Dios como el objeto de sus fantasías erótico-espirituales.

La mística, en el fondo, es la espiritualización del erotismo. Dios no deja de atraer, aunque hiera. Llama a la escritora a besar sus pies en la danza,

a bailar en la búsqueda y el miedo. Su poesía es devoción y repugna, salmo y blasfemia, ante una figura que se ha configurado en el amor y el terror.

La cruz (Roque Dalton)

¿De quién es ese extraño Dios?

*¿Ese que ahora véndennos
rigurosamente medido?*

*¿Por qué desde su dura cruz
dicen que exige nuestro odio?*

*¿Por qué a su cielo único y solitario
no pueden subir nuestras bellas serpientes de colores
nuestros jóvenes hijos embriagados
en la celebración de sus bodas secretas?*

*Ya con el látigo bastaba
ya con el hambre el nudo que nos rompe
la furia del mosquete
ya con la vehemencia de la espada
buscándonos la raíz del aliento.*

*Pero tenían que llegar hasta el altar de piedra
pisar el rostro de la fe que juramos
al bosque en la primera lluvia de nuestra juventud.*

*Pero tenían que vencer a nuestros dulces dioses
escupirlos vejarlos
hundirlos en el lodo de la vergüenza
abrir la desnudez de hierba y agua*

*de su infancia inmortal
a nuestros ojos torpes ya iniciados
por las brillantes baratijas
en la codicia ingenua del asombro.*

Roque Dalton (1935-1975) fue un poeta y periodista salvadoreño. Es una de las figuras esenciales de la Poesía Comprometida. Promovió el interés por la historia de su país, así como un cambio en la estética literaria, integrando el lenguaje cotidiano en los textos artísticos. Al regresar a El Salvador, después largos viajes por Chile, México, la Unión Soviética, Checoslovaquia y Cuba, se vinculó al Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Paradójicamente, fue ajusticiado a manos de sus propios compañeros revolucionarios porque estos consideraban sus métodos demasiado pacifistas para la transformación de la sociedad.

En su obra, hay una doble referencialidad hacia el cristianismo. Por un lado, Dalton se muestra solidario con la teología de la liberación y su compromiso por una sociedad más justa. Por el otro, habla del cristianismo y de su Cristo con una voz irónica, especialmente por el desgarramiento que ha creado en las culturas indígenas desde la época de la Conquista. En el poema citado, Roque Dalton contrasta las miradas de la cruz y de los dioses indígenas. El yo poético se pone del lado de los aborígenes y cuestiona a la divinidad impuesta y su metáfora más expandida, la cruz. De este modo nos permite ver al símbolo del cristianismo de un modo hostil, y nos hace ver que toda imagen es ambigua, depende de la mirada con que se le interprete o se le imponga.

La cruz es aquí un símbolo de la tortura, del desplazamiento de los dioses nativos, de la agresión de los conquistadores frente a sus víctimas. La cruz no es una buena noticia, escribe Dalton. Es dura, más fuerte incluso que las armas de los conquistadores, ya que tiene el poder simbólico de la destrucción de una cultura.

Bien conocemos la leyenda de la Conquista del Tawantinsuyu, más al sur, por parte de Francisco de Pizarro, narrada por Guamán Poma de Ayala. En noviembre de 1532, el Fraile Vicente de Valverde se acercó al Inca Atahualpa y le habló a través de un traductor, el indígena Martinillo, de un Dios Universal y le dio un Libro que tenía en la mano, la Biblia o tal vez un Breviario. Atahualpa había oído que esa era la Palabra de Dios. Le pidió al fraile que le entregara el libro, lo miró y lo sacudió, pero no había nada adentro. Sólo papel marcado con letras que desconocía. “No me habla el dicho libro”, escupió estas palabras y lo echó a un lado. Los españoles tomaron su actitud como una ofensa, atacaron con arcabuces y procedieron a encerrar al Emperador. Meses después lo ejecutaron, luego de haber llenado una sala de objetos de oro para pagar su rescate, sin llegar nunca a liberarlo.

El Dios de la Biblia y de la Cruz, como también de la espada, es el Dios del que habla Roque Dalton en su poema. El Dios colgado es un extraño, un vendedor, como sus proclamadores, quienes engañaron a los indígenas con algunas baratijas. La cruz vende el miedo. Vende el odio. A cambio, ha dejado un cielo vacío de seres fantásticos, un bosque desacralizado de deidades reptando. Los crucificadores sancionan los coitos sagrados de los hijos y las hijas del maíz e imponen el poder de la tonsura, la prohibición y la distancia. Esos dioses reflejan lo más hondo de la naturaleza humana. Ellos son los dioses que permanecen bajo las capas de cristiandad impuesta, son “Los dioses secretos”, como titula otro de sus poemas:

Somos los dioses secretos.

*Borrachos de agua de maíz quemado y ojos polvorientos,
somos sin embargo los dioses secretos.*

Nadie puede tocarnos dos veces con la misma mano.

Nadie podría descubrir nuestra huella

*en dos renacimientos o en dos muertes próximas.
Nadie podría decir cuál es el humo de copal que ha sido nuestro.
Por eso somos los dioses secretos.
El tiempo tiene pelos de azafrán, cara de anís, ritmo
de semilla colmada. Y sólo para reírnos lo habitamos.
Por eso somos los dioses secretos.
Todopoderosos en la morada de los todopoderosos,
dueños de la travesura mortal
y de un pedazo de la noche.
¿Quién nos midió que no enmudeciera para siempre?
¿Quién pronunció en pregunta por nosotros sin extraviar la luz
de la pupila?
Nosotros señalamos el lugar de las tumbas,
proponemos el crimen, mantenemos el horizonte en su lugar,
desechando sus ímpetus mensuales.
Somos los dioses secretos,
los de la holganza furiosa.
Y sólo los círculos de cal nos detienen.
Y la burla.*

Esta cruz de los colonos derrumba el altar de piedra, invita a destruir las tradiciones indígenas, maltrata a las deidades que el poeta considera dulces. Dioses de infancia y de cuerpo, de números y geometrías. Dioses también brutales, voceros del sacrificio, pero propios, nacidos en las entrañas de la tierra. Por supuesto, hablamos también de una idealización que hace un hombre mestizo de las tradiciones más antiguas. Pero, en el fondo, conserva la memoria de los indígenas aterrorizados por la imagen de una Divinidad que no comprenden, la cual no sabe traducir la compasión y la solidaridad, y ni siquiera su impotencia los alcanza.

Festa do corpo de Deus (Adélia Prado)

*Como um tumor maduro
a poesia pulsa dolorosa,
anunciando a paixão:
"Ó crux ave, spes única
Ó passiones tempore"
Jesus tem um par de nádegas!
Mais que Javé na montanha
esta revelação me prostra.
Ó mistério, mistério,
suspense no madeiro
o corpo humano de Deus.
è próprio do sexo o ar
que nos faunos velhos surpreendo,
em crianças supostamente pervertidas
e a que chamam dissoluto.
Nisto consiste o crime,
em fotografar uma mulher gozando
e dizer: eis a face do pecado.
Por séculos e séculos
os demônios porfiaram
em nos cegar com este embuste.
E teu corpo na cruz, suspense.
E teu corpo na cruz, sem panos:
olha para mim.
Eu te adoro, ó salvador meu
que apaixonadamente me revelas
a inocência da carne.
Expondo-te como um fruto*

*nesta árvore de execração
o que dizes é amor,
amor do corpo, amor².*

Adélia Prado (1935) es una poeta brasileña, nacida en Minas Gerais. Estudió Filosofía y es una católica practicante, conectada a la espiritualidad franciscana, y madre de familia. Ha escrito libros de poesía, guiones para teatro y ballet. Su obra conecta la vida cotidiana y la fe, la corporeidad y la espiritualidad, la liturgia y los ciclos del cuerpo, especialmente el femenino. Su poesía es un ejercicio espiritual en el cual puede encontrarse una mística del Eros, una erótica de la teología, una fe en la carne de la encarnación.

En el poema "Festa do corpo de Deus" Prado nos muestra a Cristo en la cruz. Un Cristo desnudo, un Cristo erótico. Y, por extensión, la imagen de un Dios de carne, de carne también en su extensión sensual. La pasión es un juego de múltiples sentidos: el *pathos*, el padecimiento del cuerpo y del alma, y también el deseo. Entre el deseo y su cumplimiento, y la peripecia que desencadena, la pasión tiene varios rostros. Prado sabe jugar con ellos: el Dios que sufre y el Dios que erotiza. Desde la

2 Como un tumor maduro / la poesía palpita dolorosa / anunciando la pasión: / "O quid ave, solo spes / Las pasiones tempore" / ¡Jesús tiene un par de nalgas! / Más que Yahvé en la montaña/ esta revelación me postra. / Oh misterio, misterio/ suspenso en el madero/ el cuerpo humano de Dios./ Es propio del sexo el aire/ que en los faunos viejos sorprende, / en niños supuestamente pervertidos/ y a lo que llaman disoluto./ En esto consiste el crimen/ en fotografiar una mujer gozando/ y decir: he ahí la faz del pecado./ Por siglos y siglos/ los demonios porfieron/ en cegarnos con este embuste". Denunciando la falacia de tantas generaciones de cristianos que pensaban que debían ignorar el propio cuerpo para acercarse a Dios, Adelia canta al Crucificado en la Fiesta del Cuerpo de Dios: "Y tu cuerpo en la cruz suspendido/ y tu cuerpo en la cruz, sin paños:/ Mírame./ Yo te adoro, oh salvador mío/ que apasionadamente me revelas/ la inocencia de la carne/ exponiéndote como un fruto/ en este árbol de execración./ Lo que dices es amor,/ amor del cuerpo/ amor.

perspectiva de la religión popular, Cristo es el Dios con nosotros. Para muchos creyentes latinoamericanos, acostumbrados a los íconos en las iglesias, la representación de la Deidad se da en las estatuas del sufrimiento. Adélia Prado lo sabe. Las primeras líneas de su poema reconocen el sufrimiento de Jesús y de los pobres. Su carne herida invita a pensar en el dolor sagrado.

Pero luego da un giro y pone sus ojos en las caderas del crucificado: "Jesús tiene un par de nalgas". Su carne seduce, llama a pensar en el placer de Dios, o en Dios como placer. La desnudez sagrada no sabe de leyes. Dios saborea el dolor y el placer, el amor encarnado, encarnándose en otros. En las nalgas de Jesús, el sufriente, en el erotismo de su cuerpo herido, hay revelación. La visión se torna más honda que el mismo Yahvé en el Monte Sinaí. Algo nuevo revela: una Deidad con cuerpo, la carnadura de la encarnación. El Misterio de Dios es la sangre, no solamente la que se derrama, sino la que se acumula para erigir y fluir. El Verbo encarna en cuerpo sexuado. Cristo es también sexual.

La consecuencia de la revelación de las caderas de Cristo trae como consecuencia mística la postración, posición natural de arrodillarse, besar los pies, y dejarse penetrar por el Espíritu. Postrarse es un acto erótico de sumisión y de apertura ante el cuerpo de Dios. Es el sexo abierto a ser penetrado. En esta poética femenina, Cristo es el Dios ante el cual la poeta se arrodilla y abre el alma, también sus piernas.

Tal revelación de la sacralidad corpórea lleva a la escritora a comparar al Jesús crucificado con el giro que han dado las instituciones religiosas frente al deleite: la prohibición del cuerpo, la condena del erotismo, el miedo al placer y la exaltación del dolor, como si el dolor de Dios también no fuera carne, como si en la carne sólo el dolor revelara. Aquí, también el placer da hondura.

En contraposición al Cristo inocente, casi sin cuerpo, traicionado por la tradición, aparecen los faunos de Adélia Prado, los niños eróticos, las mujeres desnudas fotografiadas por las cámaras. El rebaño y sus pastores hablan de perversiones. Los Padres de la Iglesia criticaban con dureza la inmoralidad de los griegos y de los romanos. La poeta brasileña ubica a Cristo al lado de seres mitológicos desnudos gracias a los lugares vacíos que dejan los relatos de los evangelios y al efecto que su imagen produce en la imaginación ardiente del lector, en las místicas y los místicos que a través de los siglos rezaron: “penétrame, Señor”, a los grupos religiosos que día a día oran, erótica y piadosamente: “tócame, Jesús”. La carne del crucificado otorga la salvación a los cuerpos desnudos de hombres y mujeres que, por un instante, tienen en la sed del ojo, en el erotismo de la mirada, o en el éxtasis del cuerpo un momento de gracia. No sólo el dolor redime, también el placer.

Adélia Prado confiesa su adoración al Dios desnudo. Él le revela la inocencia de la carne, la posibilidad de una fe más allá de una moral que separa al cuerpo del alma. En la desnudez no hay conceptos ni razonamientos. El cuerpo es cuerpo, en el sueño, en las necesidades, en la cópula. En los actos físicos no hay culpa, no le han infundido la moral del pecado. Ni acusa ni es acusado. Es cuerpo, y allí también está Dios, o Dios es. *Deus sive natura*.

El dios de la pasión (Hugo Mujica)

El dios de la pasión, es la figura central de la identificación de Trakl. El dios que ocupó el lugar que ningún dios había ocupado, el lugar vacío: el del fracaso humano.

El hijo de hombre, el hombre dios, que en la cruz gritó como hombre por ser abandonado por Dios, que gritó como dios por ser abandonado por los hombres.

El dios abandonado, el semejante.

El huérfano.

El cercano.

Era dios, pero trascendía permaneciendo, primero en el tiempo, después en la ausencia.

Trasciende permaneciendo ausente, no ascendiendo.

De haber vencido hubiese sido un César; de haber sonreído un Buda, de haber danzado un Shiva...

Pero sin ese Cristo como Cristo —el dios abandonado, el despojado de sí—, el dolor humano se hubiese quedado sin dios.

Hugo Mujica (1942) es un poeta, ensayista y sacerdote católico argentino. Vivió durante los años 60 en Greenwich Village, Nueva York, donde estudió pintura y mantuvo una estrecha relación con el movimiento hippie de la época. Convivió con Swami Satchidananda como discípulo en una granja en las afueras de New York. Luego se unió al Monasterio católico Trapense en Spencer, Massachusetts, cerca de Boston, para permanecer en voto de silencio durante siete años. En 1977 regresó a Argentina, donde estudió teología y filosofía y fue ordenado sacerdote.

La obra de Mujica alude a la experiencia mística de lo cotidiano, a imágenes paradójicas y juegos del lenguaje, a la tragedia y a la serenidad de vivir. Sus textos dialogan con la pintura y la espiritualidad, con la filosofía de Nietzsche y de Heidegger, con la mística de Meister Eckhart y San Juan de la Cruz, con la búsqueda de Dios como vacío.

La pasión según Georg Trakl. Poesía y expiación (2009) es un pequeño libro en el cual Mujica comenta la vida y obra del escritor austriaco. Mujica destaca cómo Trakl es un paria en medio de un mundo que se disuelve,

sueña con la belleza y la canta, pero no se siente parte de ella. Para el poeta y su intérprete, también poeta, la poesía se convierte en voz de los que están afuera y sueñan con un mundo donde puedan habitar. Ella es la casa de los desamparados.

En este libro, Mujica habla del Dios de Trakl, protestante y suicida. El lugar de Cristo en la vida del austriaco y en la interpretación del argentino es el de la pasión, el del sufrimiento por amor. Una imagen en la que los sufrientes del mundo se pueden reflejar, no como el agua, como la sangre, sangre en la que se perciben los fracasos de la tierra y de sus criaturas.

Para Mujica, desde una perspectiva cristiana y abierta al paganismo, o pagana y generosa hacia el cristianismo, Jesús ocupa un lugar que ningún otro Dios había ocupado antes. Es el lugar vacío del Dios sufriente, necesario para incluir a quienes sufren. No es la exaltación del dolor por el dolor, es el reconocimiento de que el dolor hace parte de la vida. El *pathos* es pasión, cuando la vida nos excede y el amor traspasa. La pasión transforma, y Dios se ha encarnado hasta lo más hondo de las pasiones humanas, la del dolor por hermandad, para transformarnos y también transformarse, ya que Dios se ha encarnado mundo.

Mujica ve en Jesús al hijo del hombre y a Dios mismo gritando en una cruz, gimiendo el abandono, lamentando la ausencia de su Padre y la de sus amigos. Dios abandonado por los hombres. El hombre abandonado por su Dios. En esto se hermana con los desabrigados y desabrigadas de la historia, con los huérfanos, y por esto mismo es el Dios más cercano al que podamos acceder.

Para el judaísmo, Dios es la historia y la promesa. Para el budismo, la serenidad y la sonrisa. Para el hinduismo, la danza de Shiva, entre otras metáforas. Para la fe cristiana, es el Dios que se identifica y solidariza

con el dolor, también humano, también sagrado. Y esta no es una marca excluyente de todo lo demás, sino la dimensión necesaria que complementa al diálogo entre las religiones. Por algo —y no solamente por las conquistas— es que el cristianismo ha sido una fuerza de identificación con los sufrientes, para promover la lucha contra el sufrimiento, y también para empezar a luchar contra el dolor desde el dolor.

Como lo expresa Mujica en una entrevista que le realicé en Copenhague, en marzo de 2018:

Yo prediqué el año antepasado en Viernes Santo. Y yo decía: los budistas conocieron la serenidad de dios, entonces en la serenidad empezó a estar dios, por así decirlo; los hindúes conocieron la danza de Shiva, entonces en esa danza empieza a estar dios; y los cristianos conocimos que dios también está en el dolor, o sea, nos tocó ese pedacito de la comprensión de dios. Yo en Latinoamérica siempre lo veo. Una vez fui a un pueblo de México y quise entrar a la iglesia del pueblo, chiquita, estaba cerrada. Y vino un pibito y me dice: “¿quiere que le abra, señor?”, entonces me abrió. Y yo vi al Cristo que no tenía siete llagas, sino que tenía 375 llagas y era toda sangre la estatua. Yo le dije al niño: es sangriento. Y me dijo: “Pero, señor, acá sufrimos mucho”. Y yo pensé: claro, es el dios que espeja ese dolor. ¿Con qué otras cosas se van a identificar? Yo creo que en ese sentido es doloroso, pero como yo decía en este sermón: lo que nosotros conocimos es el corazón de dios, o sea la misericordia. ¿Qué tiene en el corazón dios?: Su dolor por la miseria de los hombres. Otros tienen la serenidad, tienen la alegría, tienen un montón de cosas. Jesús no se ríe nunca. Pero antes de Jesús no había un dios colgado en la cruz.

En su libro sobre Trakl, Mujica se refiere a los “niños del Viernes Santo” mencionados por el poeta austriaco, y comenta a propósito del significado religioso y poético de aquel día: “niños del luctuoso día en que Dios conoció lo más abismal de la condición humana, el día en que Dios murió”.

Mujica, siguiendo a Nietzsche, acepta el hecho de que el Dios de la mayúscula ha muerto, y considera una realidad –y un triunfo– que ese Dios de ley y de poder se haya marchado. Queda entonces Jesús como el Dios sufriente, el dios en minúscula, el dios despojado de las imágenes de ley y autoridad, el cual se identifica con las personas que sufren. Pero también el Dios abierto, el que está por venir.

Cristo con la cruz, por El Bosco (José Emilio Pacheco)

*Con los ojos
cerrados y serenos,
la barba
de tres días
y sobre todo
la corona de espinas
Cristo soporta el peso
de su martirio.
Y dice a las mujeres
que lloran:
Llorad por vosotras mismas
y vuestros hijos.*

*No hay más sangre
que una herida en el cuello,
fruto del roce
con la cruz pesadísima
que un soldado encaja
en los hombros del Galileo.
Van al Lugar de la Calavera.
En hebreo se llama Gólgota.*

*Cristo es el centro del cuadro,
quizá no su motivo más importante.
Porque tal vez El Bosco no se propuso
(¿cómo saber sus intenciones?)
pintar otro retablo de la Pasión
sino darnos la imagen
del Mal según aflora en el rostro humano.*

*El tema del rostro
es el eje de este siniestro cuadro hermosísimo.
Verónica retira el paño corriente
en que sudor y sangre imprimieron
para siempre el Divino Rostro.*

*Pero devora la obra
la multitud de caras terribles.
Barrabás forma la O de un aullido.
Un vómito de furia se derrama
por la boca de un monstruo ya desdentado.
La ira calcina a otro bufón malévolo
y sus labios dibujan estas palabras:
«Si eres el Rey
de los Judíos, ¿será posible
que no te salves a ti mismo?
¿A quién pretendes salvar
si no te libras del tormento y la injuria?»*

*De improviso rompe las épocas
la presencia de un dominico.
Aliado*

*a un dignatario adusto,
cara de pato,
amonesta al Ladrón ya muerto.*

*(Nadie como Hyeronimus van Aeken llamado Bosch
logró pintar ese color plumizo
que a cierta altura de la corrupción
se apodera de los cadáveres.)*

*Y a la orilla del cuadro los que dan voces:
Crucificalo, crucificalo.*

*(No son los habitantes de Judea.
El Bosco retrata
la danza de la muerte de la Edad Media
y los demonios más que humanos de Flandes.)*

*El goce brutal
de quienes piden más y más sangre.
El canalla estremecido de dicha
ante el presente y el futuro martirio.*

*Y los dos que se asombran.
Nunca sabremos
de qué se asombran.
Pero sabemos en cambio
que sin saber de nosotros
el implacable Bosco nos pintó en este cuadro.*

Sólo tenemos que reconocernos.

José Emilio Pacheco (1939 -2014), poeta, narrador, ensayista y traductor, es considerado uno de los escritores más importantes de la literatura mexicana del siglo XX. Fue profesor en universidades de México, Estados Unidos, Canadá e Inglaterra. Fue galardonado con el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2009) y el Premio Miguel de Cervantes (2009).

El poema que leemos es una mezcla de imagen poética con crítica de arte. Describe la pintura de **El Bosco** titulada *“Cristo con la cruz a cuestas”, que trae a escena a los verdugos de Jesús a través del tiempo, a sus compañeros en la muerte y a la mujer que se mantiene a su lado, transformando la sangre y el sudor en un lienzo sacro. Una pintura hecha de cabezas, una composición de rostros y de almas que se expanden a través de los colores y las bocas.*

El poema es un espejo. Pero aquí, a diferencia de otros textos sobre la muerte de Jesús, el intérprete no se espeja en Cristo ni Cristo en el intérprete. Nos vemos en los rostros deformados de la maldad humana. *“Solo tenemos que reconocernos”,* concluye el texto, y no hemos de hacerlo en la bondad del mártir, sino en el pecado y la corrupción, en la burla y la indiferencia. El reflejo de la exageración y la locura, en los colores de la muerte (el gris y el verde) en contraste con lo que no somos: la claridad de Jesús y la compasión de la Verónica. El Bosco, o su imitador, ha pintado cabezas. Pacheco dice: *“nosotros”, “nuestros rostros”.*



El poema se abre con la descripción de Jesús, la serenidad y el dolor, la capacidad de soportar el madero y la carga de la muerte. El poeta y el pintor dibujan lo grotesco en relación con lo Divino. Lo humano deformado, o lo humano desnudo. La crudeza y la

rabia. Pacheco destaca la ausencia de sangre en el rostro de Cristo: no es necesaria frente a los rostros que parecieran no tenerla o portarla en exceso, tal vez derramarla. Muestra al lector y a la lectora que ha leído los textos de la Biblia. Sabe que Jesús va al Gólgota (la pintura no lo señala), y también conoce su traducción de este nombre. Nos recuerda las palabras dirigidas a las mujeres de Jerusalén: “Llorad por vosotras mismas y vuestros hijos”, sin dar explicaciones. Y de nuevo gira el espejo hacia el público para que sea interpelado con la imagen.

Pacheco se detiene en Cristo, pero avanza. Asegura que, aunque es el centro, no es el motivo más importante. Nos recuerda la función hermenéutica del intérprete literario ante los autores de las obras: “¿cómo saber sus intenciones?”. El poeta es un intérprete colectivo, un “nosotros”, o la abstracción general a partir de la plástica. El cuadro de Cristo y los merodeadores: los rostros del mal y la belleza de lo siniestro. Así se concentra en los personajes: Verónica como la imagen de la compasión y el contraste con el resto. Pero ella no somos nosotros. Entonces vienen los rostros de lo terrible: Barrabás, el bufón que se burla de un Jesús que no puede salvarse, un fraile dominico al servicio de los poderes corruptos, el ladrón hecho cadáver, y las fisionomías que dejan oír voces: “Crucifícalo, crucifícalo”.

Pacheco interrumpe su descripción con paréntesis que nos transportan al pasado: no son los habitantes de Judea –no subraya ninguna interpretación antisemita en El Bosco– es la danza de la muerte en la Edad Media, los demonios, somos nosotros pidiendo el derramamiento de la sangre, derramados por el tiempo. Pacheco insiste en lo que no sabemos, en la muerte del autor de la obra, en la forma en que permanece vivo también en su creación: desapareciendo en la pintura. Algo nos queda del poema, la pregunta por nosotros: “el implacable Bosco nos pintó en este cuadro”. Es labor de los observadores detenerse en la interpretación, reconocerse.

La crucifixión (José Watanabe)

*Elevado en la cruz, hijo mío,
te haces cada vez más vertical: tu cabeza
injurada por espinas
ya toca las más altas nubes.*

*No te puedo alcanzar, no puedo
cerrar tu herida con mi mano,
y la sustancia dorada
que te dio el Padre
te sigue abandonando por la lanzada.*

*Al aire han vuelto los olores
de tu nacimiento. Ay niño mío,
crucificado desde siempre,
tu sangre cae
y quema la tierra
y quema los siglos. El tiempo de los pobres
y el tiempo de los reyes,
con su cada hora, tendidos,
están ardiendo a tus pies.*

*Mañana todo será nuevo,
menos este dolor infinito. Y no hay consuelo,
sólo una pregunta que grito
y acaso Tú reprochas:
¿Era necesario
que la carne de mi carne
sea entregada como alianza
entre la ingrata tierra y el cielo?*

José Watanabe (1945-2007) es un poeta y guionista de cine y teatro. De padre migrante japonés y de madre mestiza peruana, José nació en Trujillo (Perú) y gozó de una herencia bi-cultural, por lo que su obra es considerada como un trabajo de mestizaje e hibridación de la cultura campesina y urbana de América Latina con las tradiciones japonesas, del catolicismo latinoamericano con el budismo, y de la poesía vallejiana frente al haiku contemplativo.

Su libro titulado *Habitó entre nosotros* (2002) está dedicado a la figura de Jesucristo. El escritor peruano recorre los momentos más importantes de los evangelios, desde el nacimiento hasta el sepulcro, y deja de lado la resurrección, dándole centralidad a la muerte en la cruz. En la obra hablan diferentes voces, como José el Padre de Jesús, Juan Bautista, El endemoniado y María. Desde diferentes ópticas, ven a un Jesús humano, sediento, necesitado, tentado, pero también sanador, solidario y cercano. Los pastores de cabras que cruzan el desierto, por ejemplo, ven con ojos compasivos a Jesús, recostado sobre una roca, luchando contra un demonio que ellos no perciben. O el caso del mismo poeta, quien ve al Mesías ante la fuente de Samaria, sediento al mediodía, tratando de convencerse de que su eternidad es posible, y pidiendo, casi rogando a la samaritana, que le dé ya de beber al Dios sediento.

En el poema titulado "La crucifixión" habla María. Ella es la voz poética que irrumpe las imágenes de Watanabe. Reconoce la entronización de Cristo en la cruz, pero no una elevación espiritualizada, sino hecha de madera, material y rústica, con clavos y espinas. Tampoco es la alabanza a la tortura, no es el dolor por el dolor. El poema es una daga que cuestiona el sentido del sufrimiento innecesario, aquel que por siglos ha justificado la muerte de un inocente para alimentar a los culpables. La mujer no sabe de chivos expiatorios ni de teorías de la redención. Ella sabe de su alma, o de su carne, que es lo mismo.

Así como el Jesús del evangelio de Marcos se siente impotente ante el devenir de la tragedia, María sabe que consolar a su niño, curar sus heridas, está fuera de su alcance. Dios, también parece que no puede consolar a su Cristo y la divinidad se escapa por el aliento fúnebre. El tono nos recuerda a la *Antígona* de Watanabe y nos hace pensar que la narración del evangelio es también una forma de tragedia, una historia de amor de un hombre hacia los hombres, hacia las mujeres, hacia el otro, recompensada con la ingratitud de sus amigos y el abandono de su Padre. En el libro del escritor peruano, la narradora es Itsmene, hermana de los personajes principales. En este poema habla María, la madre que no puede consolar a su hijo más que con la palabra poética.

María enlaza el olor de la sangre y los fluidos –imagen recurrente en la obra de Watanabe, especialmente en su última etapa de su vida, la de los hospitales–, con el nacimiento y con la muerte. Así da una luz para pensar que la narrativa del nacimiento de Jesús es también un relato de su muerte, que nacer y morir son dos orillas del mismo río. La sangre que se derramó entre las piernas de la mujer que perdía su virginidad al dar a luz se derrama por el vientre de la tierra, la otra mujer que da gritos de parto inconsolables.

La sangre de la mujer y la de Cristo se riegan por el tiempo. No se pueden separar las lágrimas del uno y de la otra, que limpian y ensucian, lamentan la partida y festejan el nacimiento entre los pobres y los reyes, quienes asisten, también sucios y lavados, a la hora en la que se parte el mundo, por lo menos para ella. Watanabe habla desde la mirada de María. No se ubica como un creyente que espera redención, sino que invoca a la madre para quien la tortura de su hijo es una llama que incendia el tiempo. La sangre de Cristo, en este caso, pone en duda la salvación de los injustos y también la justicia que aparece para vengar a los oprimidos. La sangre aún se derrama, todavía no limpia.

El grito por el sentido de la crucifixión surge de María como una voz irreverente que se atreve a cuestionar las interpretaciones sacrificiales. Una cosa es que los humanos vean en Cristo a un vicario que muere en su lugar. Otra, muy distinta, es la pregunta de una madre, que entiende con otros, desde su propio vientre, el dolor de la carne de su hijo. Ya María, en el poemario, había cuestionado el sentido que se da a la muerte de Jesús, el hecho mismo de la tortura. En el primer canto que abre el libro, *La natividad*, Watanabe escribe desde la voz de José:

*Tu madre,
muchacha todavía sorprendida
por Ti, no cantó
una canción de cuna.*

*Mirándote
solo murmuró inacabablemente:
es espantoso esperar de Él
lo que esperan.*

Hay un mañana. Una chispa de novedad se abre a un *novum* de la historia. Pero para la madre no cesa el dolor, y mientras Cristo (y los demás cristos) siga crucificado, las madres de mundo estarán lamentando a sus hijos torturados, a los desaparecidos de la historia.

INRI (Raúl Zurita)

*Cruces hechas de peces para los Cristo. El arco
del cielo de Chile cae sobre las tumbas
ensangrentadas de Cristo para los peces. He allí tu
madre. He allí tu hijo. Sombras caen sobre el mar.
Extrañas carnadas de hombres caen sobre las*

*cruces de peces en el mar. Viviana quiere
acurrucar peces, quiere oír ese día claro, ese amor
trunco, ese cielo fijo. Viviana es ahora Chile.
Acurruca peces bajo el hosanna del cielo.
Caen sorprendentes Cristos en poses extrañas sobre
las cruces del mar. Sorprendentes carnadas llueven
del cielo: llueve un último rezo, una última
pasión, un último día bajo los hosannas del cielo.
Infinitos cielos caen en raras poses sobre el mar.
Infinitos cielos caen, infinitos cielos de piernas
rotas, de brazos contra el cuello, de cabezas
torcidas contra las espaldas. Lloran para abajo
cielos cayendo en poses rotas, en nubes de
espaldas y cielos rotos. Caen, cantan.*

He allí tu madre. He allí tu hijo.

Raúl Zurita (1950) es un poeta chileno nacido en Santiago. Hijo de padre chileno y de madre italiana, y este fue criado por su madre y por su abuela genovesa, fue el italiano su primera lengua y uno de sus máximos referentes literarios. Es un escritor que vincula la poesía con la crítica social y los performances en el cuerpo y la ciudad. Ha sido profesor en diferentes universidades del mundo y ha recibido diversos premios y reconocimientos. Entre ellos están el Premio Pericles de Oro (Italia, 1994), el Premio Nacional de Literatura (Chile, 2000), y el Premio José Lezama Lima por su libro *INRI* (Cuba, 2006).

La obra de Zurita recurre con frecuencia a los profetas bíblicos. Su estilo se asemeja al paralelismo de los escritores del Antiguo Testamento, en especial en el uso repetitivo de las imágenes poéticas. Y sus textos evidencian el deseo de encarnar al profeta en la voz del poeta como

crítico social, de pie entre Dios y los humanos, entre los vivos y los muertos.

El libro *INRI* es un canto a los desaparecidos en Chile durante la dictadura de Pinochet, en diálogo con los evangelios y con otros textos de la Biblia. Combina palabra, paisaje y poesía al modo de una súplica profética, o de una imprecación a Dios, como el doble movimiento entre la oración y la blasfemia. Aunque *INRI* se refiere a la identificación de Jesús con los desaparecidos de Chile, hay algunos poemas donde la identificación se hace más específica y revelan una relectura de los relatos de los evangelios a la luz de la dictadura en Chile.

La trama desarrolla una temática en la que los lugares mencionados poco a poco van desapareciendo, como la dictadura hizo desaparecer a los activistas. Los personajes son tragados por el mar, las montañas y el desierto. El mar y las montañas son tragados por el desierto. Hacia el final empiezan a nacer flores en la estepa, desde las cuencas de los ojos de los cadáveres, para erigirse en un nuevo mundo. Los muertos emergen en una especie de juicio final: "Todos los cuerpos arrojados sobre las cordilleras, ríos y mar de Chile flotan en el viento. Se han devuelto al cielo y flotan".

El poema citado al inicio se refiere a la muerte de Cristo como un símbolo de identificación con los desaparecidos y sus madres o familias que los lloran y los buscan. Es de anotar el giro gramatical del pronombre singular "Cristo", atribuido a Jesús de Nazaret, hacia el plural "Cristos", en referencia a las múltiples víctimas de la dictadura. También el instrumento de la muerte o de la corrupción de la carne se transforma. Ya no se trata de la cruz de madera sino de una cruz de peces, los cuales representan a la vez la tumba de los muertos. Y aparece la figura de María, presente en el Evangelio de Juan y de gran importancia en el catolicismo

latinoamericano, ahora transformada en Viviana, la cual representa a Chile, y en especial a las madres que buscan a sus hijos desaparecidos, en este caso quienes fueron arrojados al mar.

El mar es descrito como un lugar santo. El cuerpo de los muertos es entendido desde la liturgia de la Santa Cena y sus cadáveres se convierten en pan para los peces, los cuales son también santificados al comer de este pan. Así el escritor traslada el imaginario de las reliquias, en el cual los instrumentos que tocaron los cuerpos de los santos se convierten en sagrados, hacia la realidad de la santificación de las víctimas. Lo que exalta a los muertos es el amor que sus familiares les profesan, así como desde la perspectiva cristiana es el amor el que santifica a los pecadores. El poeta equipara el mar a la cruz, puesto que éste es el instrumento de tortura para los desaparecidos. También se oye la música, el canto del Hosanna, que originalmente se refiere a un clamor por salvación, pero aquí está en un contexto de alabanza. Así, la geografía de la muerte se transforma poco a poco en un lugar sagrado.

Las referencias del texto de Zurita se salen del marco del cumplimiento en la obra en sí, como si fuera cerrada, y aluden al sufrimiento de muchos seres humanos en condiciones de dictadura. Este poema nos enseña que la experiencia estética no solamente consiste en gozar, sino también en padecer. El encuentro con la obra literaria es también un *sym-pathein*, un sufrir-con, ya que nos identificamos con la realidad de los personajes o con la voz del poeta. El poema invita al juego creativo de la obra literaria, pero a la vez al reconocimiento de que esta puede salirse de los marcos de la pura creación, o incluso puede darse dentro de los marcos de esta creación que la obra se solidariza con quienes sufren y transmite su dolor.

El Cristo de Bojayá (Pablo Montoya)

Bojayá, Chocó, mayo de 2002

Los combates entre paramilitares y guerrilleros adquieren desde un principio contornos apocalípticos. Salvador, el sacerdote del pueblo, les dice a los habitantes que se refugien en la iglesia. ¡Ah, las iglesias del mundo! Quebradizas en el fondo. Aparentemente perennes por el silencio que saben conservar en sus recintos. Todas con las puertas abiertas para que los hombres entren y se sientan amparados durante los instantes ilusorios de las preces. La de San Pablo Apóstol es chica. La han construido los mismos habitantes. Allí rezan a Nuestro Señor Jesucristo y a la Virgen Santísima, con plegarias surcadas de reminiscencias africanas. Mide veinte metros de largo por diez de ancho. Tiene una puerta de metal y unas cuantas ventanas de hierro moldeado. Está levantada en el centro del pueblo, al lado de rústicas moradas de madera, para recordar que Jesús es parecido a los negros de Bojayá: pobre, de piel oscura, con olores recios. Y ahora está recibiendo las familias que llegan con sus pocos avíos. Casi todos están descalzos y son pocas las prendas que visten: pantalonetas, camisillas, faldas. Algunos traen gallinas de ojos asustados. La marrana entra con su cría reciente de diez marranitos. Hay perros sarnosos y gatos escuálidos. Todos ellos entran en la iglesia. Entran cincuenta personas. Entran cien. Ciento cincuenta. Doscientas. Entran trescientas personas. La iglesia está más colmada que nunca. Afuera empieza a llover torrencialmente. Entre todos, desesperados y a la vez esperanzados, arrinconan las bancas. En el centro ponen colchonetas, esteras, sábanas, cobijas. Salvador intenta acomodar a la gente, pero hay un momento en que es imposible y unos y otros se ubican de cualquier manera. Solo el altar permanece despejado. En él hay un Cristo que, con sus brazos extendidos en la cruz, recibe a los huyentes de Bojayá. El miedo se apretuja todavía más en el recinto. Hasta los marranos y los gatos y los perros tienen miedo. Hasta el padre Salvador y el padre Cristóbal y el padre Antonio tienen miedo. La lluvia ha cesado y las balas vuelven a arreciar. El rezo entonces se eleva.

Padre Nuestro que estás en los cielos, santificado sea tu nombre, dicen los padres. La gente en una sola voz negra y compacta se le une. Venga a nosotros tu reino y hágase tu voluntad aquí en la tierra como en el cielo. Y están diciendo Líbranos del mal, cuando la primera explosión sacude los cimientos de la iglesia. Itsmenia, la loca de Bojayá, grita. Es como si tuviera un demonio en su cuerpo. Como si con sus gritos quisiera expulsar al ángel exterminador que viene volando en el aire de las detonaciones. Abre los ojos, los entorna, se persigna, evoca a Olosa, a la negra virgencita suya. Pero nadie puede controlarla en sus convulsiones que parecen danzas desenfundadas del África lejana. De repente, Itsmenia sale corriendo. Una bala se le incrusta en el pecho. Caen en medio de la calle empantanada. Enseguida, se lanza otra pipeta de gas que cae más cerca de la iglesia. Los paramilitares se han protegido en los costados y la parte de atrás del templo. Usan a la población como escudo, pero para la guerrilla no hay escudo que valga. Un muchacho recibe la orden de lanzar la tercera pipeta. El tanque vuela por los aires y cae en el centro de la feligresía. Sucedida la explosión, el padre Salvador abre los ojos. Abre con esfuerzo los ojos y ve. Ve un cuerpo sin cabeza dando vueltas con los brazos extendidos. Los cierra de nuevo. Todo es una alucinación, se dice el padre Salvador. Espabila varias veces y ve a un gato sin pelo con los ojos rojos y el lomo erizado. Vuelve a abrirlos con fuerza. El padre Salvador piensa que está soñando y vuelve a cerrar y a abrir los ojos. Ve entonces vientres abiertos, manos y piernas desmembradas. Hay gritos y lamentos por todas partes. Mujeres y hombres, embadurnados de tierra, de aserrín, de humo, de sangre. Cristóbal, el otro padre, sale despavorido por entre el caos y se pierde del campo visual de Salvador. Este está herido en la cabeza, el cuerpo le duele, las piernas le tiemblan. En medio de la confusión arma una bandera blanca. Da voces. Pide calma sin saber cómo. Organiza atropelladamente una hilera de espectros. Y los espectros van saliendo de la iglesia. También salen de las otras casas. Salen del hospital. Salen de la casa de las monjas agustinas. Son centenares de fantasmas los que siguen al padre Salvador. Atraviesan el fuego de los guerreros enarbolando las prendas blancas. Se preguntan en coro, quiénes somos, y en coro se responden, somos civiles. Otro estallido sobreviene. La gente

pregunta con más fuerza, qué queremos, y en coro se responde, la vida. Logran, por fin, llegar al río. El padre Salvador forma los grupos para que alcancen las embarcaciones.

[...]

Ramírez pudo llegar a Bojayá tres días después [...] Ramírez recorrió los vestigios del templo. En algún momento hizo una pausa para mirar por donde pisaba. Vio un perro carbonizado. Vio un manojo de miembros humanos que no logró identificar. Vio el Cristo crucificado. Se distanció, enfocó su cámara y disparó. La cabeza, el tórax sin brazos y un pedazo de pierna del Cristo están en el primer plano. Bancas, ropas, tablas, libros, cocas, platos destrozados en medio de la tierra y el agua. Al fondo, está la puerta y las ventanas derruidas. La luz de afuera entra por ellas con sed descomunal.



El Cristo de Bojayá.
Fotografía de
Jesús Abad Colorado.

Pablo Montoya nació en Barrancabermeja (Colombia) en 1963. Es Doctor en Estudios Latinoamericanos en la Universidad de la Sorbona (París III) y profesor de Literatura en la Universidad de Antioquia (Colombia). Su obra muestra un profundo interés por las artes, tales como la música, la pintura, la escultura, la arquitectura y la fotografía. Su estilo literario apunta a la creación de la belleza en la escritura, con un estilo rítmico pausado y una melodía breve. Sus novelas pueden clasificarse como novelas poéticas, y sus poemas como prosas poéticas narrativas. Ha publicado libros de poesía, de cuento, de ensayo y varias novelas, entre ellas *Tríptico de la Infamia*, la cual ha sido galardonada con los premios Rómulo Gallegos (Venezuela), José Donoso (Chile) y Casa de las Américas (Cuba).

La novela *Los derrotados*, libro en el cual aparece este fragmento poético, es una obra compuesta por un tejido de historias que se tensionan y entrelazan a partir de personajes que experimentan la violencia en medio de la belleza de los paisajes colombianos. La novela presenta la historia del naturalista Francisco José de Caldas, su desempeño como botánico y su participación en la lucha por la independencia de Colombia en el siglo 19, que en ese tiempo se llamaba la Nueva Granada. También cuenta la historia de Pedro Cadavid, personaje que aparece como biógrafo de Caldas y narrador implícito (quien además será el personaje principal de la novela *La escuela de música* y de otras obras de Montoya), y sus amigos Santiago Hernández y Andrés Ramírez durante los años 1980. Los personajes, que viven en dos épocas diferentes, coinciden en las reflexiones sobre la violencia desde la mirada de un naturalista, la de un poeta y la de un fotógrafo en un ambiente revolucionario.

En esta novela se reflexiona sobre la fotografía de guerra como fenómeno estético, particularmente en relación con la ética y la política. Montoya toma como material de trabajo las fotos y los diarios de Robert Capa y las fotos del colombiano Jesús Abad Colorado. Se concentra en

los temas de la impotencia y el abandono, capturando la mirada de las víctimas que han perdido a sus familiares en la guerra. Así genera una conexión entre historia, violencia, arte y emociones. El texto que nos ofrece Montoya es la interpretación de un Cristo mutilado. Inicialmente aparece como un Cristo pobre, con la tez de los negros y el sudor de los trabajadores en el bosque húmedo. Un Cristo vulnerable mediado por las artes religiosas.

En la prosa poética de su novela, Montoya se refiere a los hechos que sucedieron en la iglesia de San Pablo Apóstol de Bojayá, en el departamento del Chocó, poblado en su mayoría por afrocolombianos e indígenas. En mayo de 2002 hubo enfrentamientos entre la guerrilla de las FARC y las fuerzas paramilitares, y más de 500 personas se refugiaron en la iglesia. Los paramilitares estaban en el pueblo y la guerrilla les disparaba desde afuera. La guerrilla lanzó varias pipetas de gas sobre el poblado, y una de estas cayó a la parroquia. En la explosión murieron 119 personas, entre ellas niños y niñas, y también animales.

Como es frecuente en la obra de Montoya, aparecen imágenes de la religión y de Cristo crucificado en relación a las artes plásticas. En su libro *Trazos*, por ejemplo, escribe sobre la figura de Cristo en la pintura de Durero, transformando el escenario de la crucifixión en una ciudad europea o latinoamericana. También escribe sobre la obra de Holbein el joven, "Cristo en la tumba", transponiendo al personaje de los evangelios con un estudiante que muere en una protesta en una pequeña ciudad colombiana y con un mendigo. En este sentido, se plantea una imagen del ser humano vinculado a la religión, el cual ya no es el amo de las imágenes del arte, sino el lugar de las imágenes que toman posesión de su cuerpo y de la ciudad como cuerpo colectivo.

En la escena de *Los derrotados*, Jesús está representado una escultura religiosa. Para la población afrocolombiana, este Cristo de madera es el

símbolo presencial de la divinidad. Jesús extiende sus brazos y recibe a los refugiados. Montoya describe a una cultura que vive cerca de la selva y se apropia de las imágenes de piedad que ofrecen consuelo. Para los chocoanos y chocoanas, las imágenes sagradas pertenecen a la vida comunitaria. Tanto la percepción como la representación de las esculturas divinas constituyen un acto social en correspondencia simétrica.

Pero, como afirma Nietzsche, las iglesias ahora son tumbas de Dios y los dioses también se pudren. En este caso, vuelan en pedazos y mueren con su gente. En su libro *Viajeros*, Montoya describe la decadencia de lo sagrado en Europa. Mahoma es presentado como un vendedor de joyas falsas, cuya apariencia y vestimenta hace recordar a los hombres de Quibdó; y Cristo, como un hombre con diabetes, cuya "mano flaca a cada instante tomaba la jeringa para inyectarse". En *Los derrotados*, la decadencia se presenta como las acciones de hombres y mujeres contra otros hombres y mujeres que menoscaban los símbolos de su fe.

Montoya destaca el sufrimiento arquitectónico que corren las iglesias en medio de la violencia y, con más horror, el sufrimiento que viven los creyentes a causa de la guerra. Con ellos también sus pinturas de Cristo, sus estatuas y esculturas, donde se conserva la memoria de Jesús. En el texto escuchamos la oración del Padrenuestro en medio de las bombas. Justo en el momento en que se reza la frase "líbranos del mal" se oye la primera explosión afuera del templo. La iglesia, símbolo de protección para las personas, lugar del silencio y del espíritu, se transforma en el hervidero de los cuerpos despedazados que, antes de morir, elevan oraciones a Jesucristo y a la Virgen negra, y traen reminiscencias de los dioses africanos.

La masacre de Bojayá es recordada con dolor porque no se pudo enterrar a los muertos según las tradiciones del Pacífico afrocolombiano.

Algunos pueblos del Chocó creen que cuando un niño y una niña mueren se convierten en ángeles y querubines a través de un rito llamado *chigualo*. Pero no llegaron a serlo. Cristo y los ancestros fueron profundamente heridos y los niños desaparecieron en el fuego. La explosión genera imágenes apocalípticas, donde los gatos y los perros, los niños, las mujeres, los negros, estallan en pedazos junto con su Cristo y los sacerdotes. Estas imágenes poéticas sobre la fotografía de guerra muestran cómo la violencia acaba con el arte religioso, con el ser humano y con las representaciones de sus dioses. Sin embargo, el hombre y sus creencias continúan.

Meditaciones

Después de haber concluido mi investigación sobre *La muerte de Jesús en tres poetas latinoamericanos*, vuelvo a las pinceladas iniciales que brotan de mi lectura de diez autores autoras y veo un punto en común con respecto a este acontecimiento hermenéutico recibido y actualizado por la literatura: Jesús es un crucificado que se identifica con los crucificados en América Latina.

La poesía, en particular, y el arte, en general, son una fuente de la teología. En este caso, una fuente que contribuye a ampliar el sentido de símbolos como los del mesías y del martirio. Hay una actualización del sentido de la narración bíblica en la lectura de los y las poetas, que a la vez se reactualiza en la lectura de quien se aproxima a los textos, comprendidos como una obra abierta. Así se pasa de la experiencia individual del Dios abandonado por Dios a la de un pueblo abandonado por su Dios y, en muchas ocasiones, también acompañado en su abandono.

Los relatos de la muerte de Jesús, enmarcados dentro de un marco de representación del mundo social del Nuevo Testamento, dejan

estructuras y metáforas abiertas que permiten una amplia historia de su efecto y recepción en la literatura. Así lo hemos visto en la literatura latinoamericana de los siglos 20 y 21, para la cual la cruz –sin ser necesariamente un símbolo de fe– es una imagen portadora de sentido para las víctimas de desapariciones violentas en nuestro continente. La cruz de Cristo abre una paleta de interpretaciones que permiten a los lectores y lectoras de los textos bíblicos y literarios ubicarse desde una mirada de identificación, de distancia, de ironía o de ambigüedad ante los sucesos narrados.

Hemos visto que estos poetas buscan darle explicaciones a la crucifixión. Lo hacen desde un horizonte diferente, desde marcos categoriales que aportan otra mirada no sólo a la muerte de Jesús sino a la del ser humano. Al leer teológicamente a estos doce autores, vemos cómo los espacios vacíos de los relatos bíblicos llevan a pensar, ante todo, en una cristología de la identificación, incluso sin aceptar la resurrección posterior ni la divinidad de Cristo. Jesús se identifica con las víctimas arrolladas por los sistemas.

Desde los ojos de la poesía, la muerte de Jesús propone la solidaridad. El Dios que muere en la cruz no viene a hacer una transacción comercial con su Padre, con el Diablo, o con la muerte. Se trata de un hombre que, en su humanidad, muere y es despedazado por la maldad de hombres y mujeres. Un hombre que, en el reclamo por la justicia, es asesinado y por esto se identifica con los hombres y mujeres ajusticiados en la búsqueda de equidad. Este concepto no está lejos de la propuesta teológica de algunos pensadores latinoamericanos, como Ivone Gebara, quien piensa que el asesinato de Jesús, históricamente hablando, no tenía ningún sentido, pero goza de un amplio significado hermenéutico para las personas que han perdido a sus seres queridos y dotan de afecto los acontecimientos que narran. Por lo tanto, podemos reconstruir poéticamente esta muerte, creando nuevas valoraciones,

transvalorando. Pues, como afirma Sally MacFague, es el lenguaje el que da sentido a las imágenes de Dios y lo sagrado.

Hans Jonas, en su texto *El concepto de Dios después de Auschwitz*, plantea la pregunta por la posibilidad de creer en Dios después de un siglo de torturas, como lo es el siglo 20. Este filósofo dice que los judíos han experimentado el sufrimiento a lo largo de su historia y desde sus escrituras sagradas han tratado de entenderlo. Pero Auschwitz cambió las condiciones en las que mueren los judíos: humillados, deshumanizados y sin la opción de confesar su fe con honra. Un fenómeno de aniquilación sistematizada generó un nuevo modo de preguntarse por la Deidad: "¿Qué tipo de Dios pudo permitir que esto sucediera?".

Para responder a esta pregunta, Jonas presenta un mito filosófico sobre la imagen de la Divinidad y después habla de las consecuencias teológicas que tiene su relato. Jonas se refiere a Dios como "El fondo divino del Ser" (*Der göttliche Grund des Seins*) y plantea una cosmogonía cercana a la filosofía del proceso, en la cual Dios se despoja de sí mismo para tomar parte en la creación, para ser en el mundo.

Dios se experimenta en el mundo, sin confundirse con este. Dios sigue siendo el fondo del ser, pero renuncia a su omnipotencia para vivirse en la multiplicidad del mundo. Jonas entiende la historia del mundo como una evolución en la que Dios se desarrolla y se experimenta a sí mismo en la naturaleza, los animales y el humano, con quien llegan las dimensiones del saber y la libertad, y con ello tiene la responsabilidad de elegir entre hacer el bien y el mal. Para Jonas, esta experimentación de Dios en hacerse mundo no solamente implica sentir lo bueno y lo bello, sino también el dolor y el sufrimiento. Dios se experimenta a sí mismo en lo más terrible de la historia, dado el drama de la libertad, poniéndose de parte de quienes sufren por su marcha.

La encarnación de Dios no solamente en un hombre (Jesús), sino en todos los hombres y mujeres y en el universo entero, según Jonas, tiene serias implicaciones teológicas del mito.

La primera es que hay que hablar de un Dios sufriente (*Der leidende Gott*). No es una afirmación exclusivista cristiana, en la cual la Divinidad sufre únicamente en Jesús de Nazaret, sino que se trata del sufrimiento de Dios en la naturaleza, la historia y la humanidad: Dios sufre en toda la creación.

La segunda consecuencia es la imagen de un Dios que deviene (*Ein werdender Gott*). A diferencia de la teología platónico-aristotélica, es la imagen de un Dios que no permanece idéntico, sino que acontece en el mundo, es afectado y alterado por este, y por lo tanto su condición cambia. Ya que Dios y mundo se inquietan el uno al otro, Dios no es el mismo y el mundo tampoco.

La tercera consecuencia teológica es la imagen de un Dios preocupado (*Ein sich sorgender Gott*). La Divinidad se involucra en aquello que le inquieta y por lo tanto está comprometida con el sufrimiento de su creación. Aún más, este compromiso transforma a Dios, pues lo pone en un estado de vulnerabilidad.

La cuarta consecuencia, la más radical, es que Dios no es omnipotente (*Dies ist nicht ein allmächtiger Gott*). Según Jonas, "poder" significa alcanzar algo; pero si no hay nada que alcanzar, entonces no hay poder frente a un opuesto o ante una carencia. El poder consiste en la superación de una barrera existente. Pero la omnipotencia derrumbaría todas las otras barreras, por lo tanto, el poder absoluto sería un poder vacío si no hay una otredad con la cual pueda compararse o a la cual pueda superar.

Finalmente, el argumento teológico pone en juego tres características de Dios: el bien absoluto (*Die absolute Güte*), el poder absoluto (*Die absolute*

Macht) y la comprensibilidad absoluta (*Die absolute Verstehbarkeit*). Pero estos rasgos se contradicen entre sí cuando los enfrentamos a la realidad del sufrimiento en el mundo. Un evento como el de Auschwitz hace pensar que Dios es todopoderoso e incomprensible pero no es bueno para eliminar el sufrimiento, o que es bueno y quiere eliminar el sufrimiento, pero no puede, y esta la opción de Hans Jonas.

La solución que ofrece Jonas es que Dios no pudo intervenir porque se ha limitado totalmente a los acontecimientos del mundo y no puede hacer nada contra ellos. Por lo tanto, la tarea del ser humano no es pedirle a Dios que intervenga, sino hacerse él mismo responsable ante Dios y el mundo, glorificando a Dios y permitiendo que Dios se experimente en el mundo mediante el ejercicio responsable de la libertad.

Los poetas latinoamericanos abren la puerta para la reconstrucción de una Divinidad cercana, solidaria y creadora, a la luz de las imágenes de la cruz. Desde diferentes ángulos, que disienten unos de otros, coinciden en que Jesús es una efigie solidaria que Dios ha ofrecido al ser humano, o que el ser humano ha dibujado sobre el vacío de Dios, para enfrentar el sinsentido del sufrimiento desde uno de los rostros más horizontales de la fe: el de la solidaridad.

Desde la influencia de la predicación monástica en la época de la Conquista hasta los registros que dejan las Comunidades de Base de la Teología de la liberación, el pueblo latinoamericano se identifica con el Jesús crucificado y con el Cristo del sepulcro. Por esto, nos enseña Jürgen Moltmann, hay que distinguir dos tipos de cristología de identificación en el sufrimiento: la identificación de la conformidad y la identificación de la actividad consecuente.

La *conformitas* viene de una visión mística medieval, la cual considera que los cristianos tienen que imitar a Cristo en el camino de la cruz y sufrir como él. Un ejemplo es San Francisco de Asís: las heridas de

Francisco son las de Cristo. Las laceraciones y clavos de Jesús, incluso su muerte, son un llamado a la mortificación de la carne.

La otra es la actividad consecuente con el camino de Jesucristo. Esta cristología ve a Jesús como un hermano en los sufrimientos, un esclavo que se hizo esclavo para invitar a los esclavos a rebelarse. Para esta mirada, que puede establecer un diálogo abierto con los poetas latinoamericanos, el sufrimiento de Jesús no significa un dolor pasivo debido a una enfermedad o a los latigazos para parecerse más a Cristo. Se trata más bien de las consecuencias que sufren los cristianos y los activistas por tomar el camino que llevó a Jesús a la cruz. Este fue el de denunciar a los poderosos de la política y la religión, quienes abusaban de la gente sencilla imponiéndole leyes excesivas. Este fue el camino de hacerse amigo de los pecadores para incluirlos en la comunidad del reino.

Los poetas nos enseñan que la muerte de Jesús no consiste en un camino que debe tomar el ser humano para subir a Dios mediante el sufrimiento. Todo lo contrario: es el camino que toma Dios para acercarse al hombre, identificándose con él en el dolor, para luchar contra las injusticias. O es la imagen que la palabra literaria crea para hallar a un Dios más cercano a las luchas humanas.

Sally McFague asegura que todos los conceptos con los que hablamos de la Divinidad están contruidos en lenguaje humano. La expresión "Dios" y la expresión "Padre" provienen del lenguaje terrenal y corresponden al contexto sociocultural en el que fueron creados. Por esto mismo, se pueden crear nuevas expresiones dinámicas e inclusivas para hablar de lo Divino. La poesía, sin ser una esclava de la teología, es uno de los lenguajes que más cerca está de ella, para ayudarla, en una fase previa (pre-conceptual o pre-teológica) a hablar de Dios en términos relevantes para cada tiempo.

Bibliografía

- ALEMANY BAY, Carmen; VALERO JUAN, Eva; SANCHIS AMAT, Víctor Manuel (Eds.): Raúl Zurita. *Alegoría de la desolación y la esperanza*. Madrid: Visor, 2016.
- ATTALA, Daniel y FABRY, Geneviève (Eds.) *La Biblia en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Trotta, 2016.
- BLUMENBERG, Hans: „Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes“. Ders.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2001, 112-119.
- BRAUNGART, Wolfgang. *Literatur und Religion in der Moderne*. Paderborn: Fink, 2016.
- BORGES, Jorge Luis. *Poesía completa*. Bogotá: Debolsillo / Penguin Random House, 2015.
- DALTON, Roque. *Antología*. Madrid: Visor, 2000.
- ECO, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main : Suhrkam 1977.
- GADAMER, Hans-Georg: „Der eminent Text und seine Wahrheit“. In: *Gesammelte Werke. Ästhetik und Poetik 1. Kunst und Aussage*. Tübingen: Mohr / Siebeck, 1993.
- : *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Gesammelte Werke. Band 1. Hermeneutik 1*. Tübingen : Mohr Siebeck, 2010.
- GEBARA, Ivone: *Antropología religiosa. Lenguaje y mitos. Cuaderno 3*. Buenos Aires: Católicas por el derecho a decidir, 2002.
- GUTIÉRREZ Girardot, Rafael: „La literatura colombiana en el siglo XX“, en: Jaime Jaramillo Uribe (ed.). *Manual de historia de Colombia*. Vol 3. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1980, 447-536.
- HILST, Hilda. *Poemas Malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Editora Globo, 2005.

- JENS, Walter ; KÜNG, Hans: *Dichtung und Religion : Pascal, Gryphius, Lessing, Hölderlin, Novalis, Kierkegaard, Dostojewski, Kafka*. München: Kindler, 1985.
- JONAS, Hans. *Der Gottesbegriff nach Auschwitz: Eine jüdische Stimme*. Tübingen: Suhrkamp, 1984.
- MACFAGUE, Sallie. *Metaphorical Theology: Models of God in Religious Language*. Philadelphia: Fortress Press, 1982.
- MONTOYA, Pablo. *Tríptico de la infamia*. Bogotá: Penguin Random House, 2014.
- *Los derrotados*. Medellín: Sílabas, 2012.
- *Viajeros*. Medellín (Colombia): Tragaluz, 2011.
- MUJICA, Hugo. *Del Crear y lo Creado 2. Prosa selecta. Ensayos*. Barcelona / México: Vaso Roto, 2014
- *Del Crear y lo Creado 3. Prosa selecta. Ensayo, Narrativa*. Barcelona / México: Vaso Roto, 2014.
- *Del crear y lo creado 1. Poesía completa. 1983-2011*. Madrid / México: Vaso Roto, 2013.
- *La pasión según Georg Trakl. Poesía y expiación*. Madrid: Trotta, 2009.
- MUTH, Randy. *José Watanabe: el ojo que nos descubre. La pasión de un nikkei peruano*. Bloomington (Indiana): Author House, 2009.
- OQUENDO-TORRES, Hugo. *Poética del cuerpo desnudo*. Metanoia: Rio de Janeiro, 2014.
- PACHECO, José Emilio. *Tarde o temprano* (Poemas 1958-2009). Barcelona: Tusquets, 2009.
- PRADO, Adélia. TERRA DE SANTA CRUZ. En. *Poesía Reunida*. São Paulo: Editora Siciliano, 1991.
- RICOEUR, Paul. *Essays on Biblical Interpretation*. Edited with an Introduction by Mudge Lewis S. London: SPCK, 1981.

- . *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Quinta edición en español. México: Siglo XXI, 2004.
- STROTMANN, Angelika. *Der historische Jesus*. 2. Auflage. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2015.
- THEIßEN, Gerd und MERZ, Annette. *Der historische Jesus*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2011.
- VALLEJO, César. *Obra poética completa*. Madrid: Alianza, 2014.
- WATANABE, José. *Poesía completa*. Madrid: Pretextos, 2013.
- ZIMMERMANN, Ruben. „Deuten heißt erzählen und übertragen. Narrativität und Metaphorik als zentrale Sprachformen historischer Sinnbildung zum Tod Jesu“. In: FREY, Jörg und SCHRÖTER, Jens. *Deutungen des Todes Jesu im Neuen Testament*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2012, S. 315-374.
- ZURITA, Raúl. *Zurita*. Santiago de Chile: Ediciones UDP, 2011.
- . *INRI*, Madrid: Visor, 2004.