

POESÍA Y HERMENÉUTICA:
CONSTRUCCIÓN DE UN MARCO ESTÉTICO
PARA LA INTERPRETACIÓN LITERARIA DE
LA BIBLIA

JUAN ESTEBAN LONDOÑO*

* Es Doctor en Teología, Universidad de Hamburgo, Alemania; magíster en Filosofía, Universidad de Antioquía; magíster en Ciencias Bíblicas, Universidad Bíblica Latinoamericana, Costa Rica; filósofo, Universidad de Antioquía; licenciado en Ciencias Bíblicas, Universidad Bíblica Latinoamericana, Costa Rica. Profesor del programa de Filosofía, investigador principal y miembro del Grupo de Investigación en Filosofía y Teología Crítica, categoría A por Minciencias, de la Universidad Católica Luis Amigó de Medellín, Colombia. ORCID: orcid.org/0000-0002-2814-6381.

Contacto: londonojesteban@gmail.com

Recibido: 25 de agosto del 2022/ Aprobado: 22 de septiembre del 2022



Poesía y hermenéutica: Construcción de un marco estético para la interpretación literaria de la Biblia

JUAN ESTEBAN LONDOÑO*

Resumen: Este artículo es el resultado del marco teórico para la elaboración de la investigación doctoral titulada *Der Tod Jesu bei drei lateinamerikanischen Dichtern: Hugo Mujica, Raúl Zurita und Pablo Montoya* presentado en la Universidad de Hamburgo bajo la tutoría del profesor Michael Moxter. En este trabajo se hace un recuento de las principales obras literarias latinoamericanas que abordan el tema de la crucifixión. Seguidamente, se realiza una discusión crítica con Paul Tillich y Dorothee Sölle sobre la relación entre la religión y el arte, en especial entre la religión y la literatura. Se propone, de la mano de Paul Ricoeur, la tesis de que la Biblia es literatura. A partir de esta propuesta, se exploran las consecuencias hermenéuticas para una interpretación no-religiosa de la Biblia y los relatos teológicos: el potencial de sentido y la historia efectual que tienen los textos y obras de arte que nos lega la tradición (Gadamer), las posibilidades que ofrece la comprensión de las Escrituras

* Es Doctor en Teología, Universidad de Hamburgo, Alemania; magíster en Filosofía, Universidad de Antioquía; magíster en Ciencias Bíblicas, Universidad Bíblica Latinoamericana, Costa Rica; filósofo, Universidad de Antioquía; licenciado en Ciencias Bíblicas, Universidad Bíblica Latinoamericana, Costa Rica. Profesor del programa de Filosofía, investigador principal y miembro del Grupo de Investigación en Filosofía y Teología Crítica, categoría A por Minciencias, de la Universidad Católica Luis Amigó de Medellín, Colombia. ORCID: orcid.org/0000-0002-2814-6381. Contacto: londonojesteban@gmail.com

como obra abierta (Eco) y ambigua (Blumenberg) y la estrategia de preguntas investigativas que genera la interpretación de la textualidad bíblica y de recepción de textos literario-religiosos a partir de los lugares vacíos (Iser, Jaub). Todo esto, de cara a la construcción de un marco estético para la interpretación literaria de textos bíblicos y tradiciones religiosas.

Palabras clave: literatura, poesía, teología, hermenéutica, arte, obra abierta, historia efectual, historia de la recepción.

Abstract: This article is based on the theoretical framework for the doctoral research entitled *Der Tod Jesu bei drei lateinamerikanischen Dichtern: Hugo Mujica, Raúl Zurita und Pablo Montoya* presented at the University of Hamburg under the tutorship of Professor Michael Moxter. This paper reviews the main Latin American literary works that deal with the theme of the crucifixion. This is followed by a critical discussion engaging Paul Tillich and Dorothee Sölle on the relationship between religion and art, especially between religion and literature. Drawing from Paul Ricoeur's proposal that the Bible is literature, the hermeneutical consequences for a non-religious interpretation of the Bible and theological narratives are explored: the potential for meaning and the effective history of the texts and works of art that tradition bequeaths us (Gadamer), the possibilities offered by the understanding of Scripture as a work that is open (Eco) and ambiguous (Blumenberg), and the strategy of investigative questions generated by the interpretation of biblical textuality and the reception of literary-religious texts based on the empty places (Iser, Jaub). All this, with a view to the construction of an aesthetic framework for the literary interpretation of biblical texts and religious traditions.

Keywords: literature, poetry, theology, theology, hermeneutics, art, open work, effective history, reception history.

INTRODUCCIÓN

Desde la perspectiva de una estética teológica, nos preguntamos en este artículo por el valor artístico y literario de textos bíblicos y religiosos, y por su recepción en la poesía latinoamericana. También, por el rebasamiento de sentido que ofrecen las metáforas bíblicas y las obras que hacen relecturas de ellas, entendido este rebasamiento como el lugar donde puede acontecer un encuentro con el Misterio, o un testimonio de este encuentro.

En el marco de la investigación doctoral titulada *Der Tod Jesu bei drei lateinamerikanischen Dichtern: Hugo Mujica, Raúl Zurita und Pablo Montoya*, surge la pregunta por el alcance estético, el valor poético y las implicaciones sociales que tiene la crucifixión como imagen pictórica y literaria. Así, partimos de la cruz y culminamos en la poesía. Para esto, nos preguntamos cuál es la relación y cómo se da esta entre la teología y la literatura, en el marco teórico de la hermenéutica filosófica.

La imagen del Jesús crucificado tiene una carga de sentido que se expande por la iconografía y la literatura. Refleja la carnadura humana y el sufrimiento divino, y tiene un efecto transformador en el arte en general. Como afirma Hegel en sus *Lecciones sobre la estética*¹, la representación cristiana de Dios en un sujeto singular, Cristo, significa la unidad entre la subjetividad humana y la divina, pero también saca a relucir el dolor como tema del arte. Por esto las representaciones plásticas de Cristo que pretenden asemejarlo a un dios clásico e impasible son insuficientes, pues para representar a Jesús se necesita

1 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik II*, ed. por Eva Moldenhauer y Karl Markus Michel (Frankfurt: Suhrkamp, 1986), 203-221. Versión en castellano: G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética* (Madrid: Akal, 2015), 393-397.

de obras que rescaten no solo la profundidad espiritual y la belleza, sino una armonía que surja del dolor absoluto. De este modo el arte cristiano se separa del ideal clásico, pues el Mesías aparece flagelado a la par que mantiene una honda fe en medio de la agonía, mientras sus amigos son representados como gente sencilla y sus enemigos son descritos con las características de lo feo, la maldad y la barbarie.

Esta introducción de la debilidad de Dios en el arte tiene efectos no solamente en la pintura y la escultura, sino también en literatura, pues abre paso a héroes escindidos, humanizados, incluso contradictorios. Como señala Georg Lukács en su *Teoría de la novela*², las aventuras y desdichas del héroe en la literatura reflejan la construcción de identidad en el complejo orgánico de un pueblo. Las personas buscan asemejarse a sus héroes o estos son reflejo de la vida de individuos y grupos, quienes ven en los personajes un reflejo de lo que el pueblo es o de lo que carece. Don Quijote de la Mancha, Rodion Románovich Raskólnikov y Hans Castorp representan imágenes de identificación o distancia frente a una época y forma de concebir el mundo. También Jesús de Nazaret, como personaje literario, es una figura con la cual el pueblo, creyente o no creyente, puede identificarse, ya sea para concentrar su atención en el nacimiento, las enseñanzas, la muerte o la resurrección, o en todas estas metáforas en conjunto. Recordemos que hablamos de lo divino y del arte en términos metafóricos. Según nos enseña Paul Ricoeur³, la metáfora alberga la paradoja de usar el verbo *ser* (A es B) en la medida en que se sabe que lo aludido en ella no está contenido del todo (A no es B) y se emplea cuando el lenguaje se extiende hasta sus límites y los amplía para expresar un evento o

2 Georg Lukács, *Der Theorie des Romans* (Bielefeld: Aisthesis 2009), 70. Versión en castellano: Georg Lukács, *Teoría de la novela* (Barcelona: Edhasa: 1971), 70.

3 Paul Ricoeur, *La metáfora viva* (Madrid: Ediciones Europa, 1980), 17.

característica de un fenómeno no acostumbrado a los conceptos o a los dogmas. Así, las expresiones metafóricas concernientes a lo divino y a sus acciones en el mundo, abren ventanas a las experiencias, no son doctrina cerrada, sino posibilidad de acontecimientos de conexión con el Misterio y con sus excesos de significado.

El lugar interpretativo de las metáforas religiosas para este artículo se ancla en la teología de la liberación. Según esta forma de pensar, la teología es una reflexión que escucha los signos de los tiempos en la realidad social y cultural de las personas⁴. La teología de la liberación atiende a situaciones históricas concretas y proviene de una reflexión sobre las creencias populares, no de una imposición dogmática que pretende haber sido revelada desde el cielo. La teología no es la palabra primera, sino un acto segundo que escucha el acontecimiento en la vida y las personas y sólo después habla, habla escuchando. El segundo, después de oír al Otro, es la reflexión sistemática sobre la vida, la búsqueda de un signo de lucha y resistencia en medio de los paisajes de la muerte. La teología no surge de un interés académico o institucional, sino de preguntas concernientes al sufrimiento humano y de un interés en cambiar la vida de las personas y de los seres vivos que padecen la furia de los tiempos. Como en las reflexiones que hace Gustavo Gutiérrez sobre la obra del escritor peruano José Carlos Mariátegui y la obra poética y teológica de Ernesto Cardenal, así también yo (en la línea de los creadores poéticos que buscan dialogar con la teología y otros saberes) hallo interlocutores en teólogos y teólogas que buscan manifestaciones de lo divino en la cultura como Paul Tillich, Jürgen Moltmann y Dorothee Sölle.

4 Gustavo Gutiérrez, *Theologie der Befreiung* (Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag, 1992). Juan José Tamayo y Juan Bosch, *Panorama de la teología latinoamericana* (Estella Navarra: Verbo Divino, 2001).

1. LA CRUZ Y LA LITERATURA LATINOAMERICANA

Como creador y hermeneuta literario me ha interesado la figura de Cristo en la literatura y en el arte. Cuando realicé mis estudios de Maestría en la Universidad Bíblica Latinoamericana de Costa Rica escribí una investigación que fue publicada bajo el título *El nacimiento del liberador*⁵. Para entonces estaba interesado en la imagen del nacimiento de Jesús en la literatura y en las artes plásticas como símbolo de la entrada a la vida del ser humano y del nuevo nacimiento en la fe. En mi investigación doctoral para la Universidad de Hamburgo quise continuar con la temática del nacimiento de Jesús, pero un descubrimiento transformó mis preguntas de investigación: en la religiosidad latinoamericana, el motivo del nacimiento de Jesús no es tan importante como el de su pasión. El tema central de la piedad en América Latina es el Jesús crucificado, y las imágenes de la crucifixión tienen gran protagonismo en las artes plásticas, la música y la literatura. Para el pueblo latinoamericano es más importante la Semana Santa que la Pascua y la Navidad. Esto se debe, nos dice Hildegard Lünig⁶, a que el pueblo se identifica con el Cristo sufriente y se acerca con confianza al Dios que sufre como la gente. Los pueblos proyectan en el Dios en el cual creen las imágenes de su propio sufrimiento y esperan que la Divinidad se solidarice con las víctimas. Por esto los teólogos y teólogas de la liberación latinoamericanos no solamente hablan de “el

5 Juan Esteban Londoño, *El nacimiento del liberador, un sueño mesiánico. Estudio literario de Mateo 1,18-2,23* (San José: Sebila, 2012).

6 Hildegard Lünig, *Mit Maschinengewehr und Kreuz – oder wie kann das Christentum überleben* (Reinbeck: Rororo, 1971), 82.

Dios crucificado”, sino también de “el pueblo crucificado”⁷ y confían en la solidaridad y el amor de la Deidad con la cual se identifican.

Cuando ahondamos en las expresiones culturales sobre la percepción de Dios o de los dioses, nos damos cuenta de que la figura que encarna el tema de la fe y el sufrimiento más importante de la literatura latinoamericana del siglo XX es Jesús de Nazaret, específicamente el Jesús crucificado. Por esto la figura de Cristo es revalorada por creadores literarios, tanto creyentes como ateos en una época de crisis⁸.

Como han demostrado diversos investigadores literarios en la compilación titulada *La Biblia en la literatura hispanoamericana*⁹, la figura de Cristo ocupa un lugar central en la narrativa y la poesía de del continente. César Vallejo (1892-1938), por ejemplo¹⁰, manifiesta en *Los heraldos negros* una recurrencia a las escenas de la Biblia y especialmente a la cruz, generando una refundición de su lenguaje con las preocupaciones existenciales y la creación poética¹¹. Jorge Luis

7 Cf. Jon Sobrino, *Jesucristo liberador: lectura histórico-teológica de Jesús de Nazareth* (Madrid: Trotta, 1997), 329.

8 Carmen Mora, “La Biblia en la obra de César Vallejo”, en *La Biblia en la literatura hispanoamericana*, ed. por Daniel Attala y Geneviève Fabry (Madrid: Trotta, 2016), 459. Como afirma Leonardo Boff en su libro *Desde el lugar del pobre* (Santander: Sal Terrae, 1986), existe una analogía entre la situación histórica de América Latina y sus referencias religiosas: el continente saqueado y sus habitantes abandonados se identifican con el Dios herido y abandonado por su Padre.

9 Daniel Attala y Geneviève Fabry, eds, *La Biblia en la literatura hispanoamericana* (Madrid: Trotta, 2016).

10 César Vallejo, *Obra poética completa* (Madrid: Alianza, 2014).

11 Rafael Gutiérrez Girardot, *César Vallejo y la muerte de Dios* (Bogotá: Panamericana, 2000), 182.

Borges (1899-1986)¹² recurre a la Biblia con frecuencia¹³ y la figura de Jesús ocupa un lugar valioso en su creación poética. En la obra de Miguel Ángel Asturias (1899-1974) la figura de Cristo es un tema recurrente, como se ve en su novela *Hombres de maíz* (1949)¹⁴, donde la cruz teje la trama debido a la identificación que tienen los indígenas con el Jesús sufriente. Asturias hace notable el sincretismo religioso que va en busca de la liberación social mezclando cruz y lucha. Como señala la crítica Geneviève Fabry, en la literatura latinoamericana, particularmente la de Asturias: “El campesino se asimila a Jesús en su agonía más que en su resurrección, lo que recalca la cruz como instrumento de muerte antes que de salvación”¹⁵. Otro escritor en cuya obra la figura de Cristo es importante es Augusto Roa Bastos (1917-2005), particularmente en su novela *Hijo de hombre* (1960)¹⁶ acerca de la cual Karl-Josef Kuschel subraya la importancia de la cristología de la identificación, en la que Jesús se asemeja a tres personajes, en tanto son pobres, marginados y oprimidos.¹⁷ Entre las mujeres

12 Daniel Attala, “Jorge Luis Borges y la Biblia”, en *La Biblia en la literatura hispanoamericana*, ed. por Daniel Attala y Geneviève Fabry (Madrid: Trotta, 2016), 475-500.

13 Borges se acercó a la Biblia como una obra literaria y un modelo para la escritura de su propia obra, compuesta de pequeñas obras, una biblioteca con otros libros adentro. En su obra en general hay una buena cantidad de personajes bíblicos como Adán (“El Golem”, “Adán es tu ceniza”) Job (“La divina comedia”), Caín y Abel (Juan López y John Ward, Judas (Tres versiones de Judas, “El indigno”, La secta de los treinta”) y Jesús, de quien Borges se ocupa escribiendo sobre diferentes aspectos de su vida, tales como su encarnación (“Juan 1,14), su nacimiento (“La muralla y los libros”), su enseñanza (“Fragmentos de un evangelio apócrifo”) y, ante todo, su pasión (Attala, “Jorge Luis Borges”, 485).

14 Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz* (Madrid: Planeta, 2002).

15 Geneviève Fabry, “De la narrativa del medio siglo al Boom: los casos paradigmáticos de Asturias y Carpentier”, en *La Biblia en la literatura hispanoamericana*, ed. por Daniel Attala y Geneviève Fabry (Madrid: Trotta, 2016), 371.

16 Augusto Roa Bastos, *Hijo de Hombre* (Buenos Aires: Sudamericana, 1990).

17 Karl-Josef Kuschel, *Im Spiegel der Dichter. Mensch, Gott und Jesus in der Literatur des 20. Jahrhunderts* (Düsseldorf: Patmos, 1997), 378.

escritoras se destacan dos brasileñas. Una de ellas es Adélia Prado (1935-), católica confesa, en cuya poesía hay una visión de la mística de lo cotidiano. En su poema titulado “Festa do corpo de Deus”¹⁸ nos presenta a Cristo en la cruz, pero la mujer se concentra, más que en su dolor, en las caderas de Mesías, donde hay un erotismo de la contemplación sagrada. Así, con un toque de humor, Prado muestra que la fe tiene una dimensión erótica y corporal. También hallamos a la poeta brasileña Hilda Hilst (1930-2004) en su un libro titulado *Poemas malditos, gozosos e devotos*¹⁹, el cual consiste en veinte oraciones de una mujer que busca a Dios y sufre por no comprenderlo, pues Dios es un Misterio. Este aparece como una figura deseada con el erotismo de la poesía y la mística. En el séptimo poema 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 con la humanidad, entonces sólo se puede pensar en un Dios rígido y que mata, que ama y a la vez crucifica, y la cruz sería el símbolo del amor y del asesinato.

También el motivo de la muerte de Jesús está presente en autores latinoamericanos contemporáneos, entre ellos Hugo Mujica (Argentina, 1942), Raúl Zurita (Chile, 1950) y Pablo Montoya (Colombia, 1963), quienes reinterpretan los relatos de la pasión y las metáforas cristianas desde preocupaciones de la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI. Ellos refiguran las narrativas bíblicas acerca de la crucifixión en las que la tragedia humana y la ausencia de Dios son motivos centrales, pero también lo son la solidaridad con los sufrientes y la imagen de un Jesús que se duele junto a las personas. Estos tres autores reinterpretan una tradición narrativa, la

18 Adélia Prado, *Poesía Reunida* (São Paulo: Editora, Siciliano, 1991), 279.

19 Hilda Hilst, *Poemas Malditos, gozosos e devotos* (São Paulo: Editora Globo, 2005), 13.

cual está cargada de metáforas, y la transforman en una obra que no puede dejar de lado su origen en forma de relato ni la fuerza de sus imágenes visuales.

2. RELIGIÓN Y ARTE DE LA PALABRA

Para ver el arte como forma de expresión y la búsqueda de sentido es importante definir el lugar desde el cual abordo el arte y la literatura, en particular la poesía. Esta, como dice Hans-Georg Gadamer²⁰, es una obra de arte literaria. Por obra de arte se comprende el resultado de una creación humana desligada de las condiciones materiales de su producción y que, por lo tanto, se sostiene por sí misma. No se trata de la construcción de un monumento para la memoria, sino de un bloque de sensaciones que permita en los intérpretes experiencias vitales, asistir a acontecimientos que desbordan significado y desafían al presente. Como afirman Deleuze y Guattari: “Bien es verdad que toda obra de arte es un monumento, pero el monumento no es en este caso lo que conmemora un pasado, sino un bloque de sensaciones presentes que sólo a ellas mismas deben su propia conservación, y otorgan al acontecimiento el compuesto que lo conmemora”²¹.

El arte es una *poiesis*, un “hacer” creador, el resultado humano del impulso generador que hay en la *physis*, la naturaleza. Su ser, o acontecer, consiste en “producir algo que no existía antes”²², y de este modo abre mundos que desbordan los significados.

20 Hans-Georg Gadamer, *Estética y Hermenéutica* (Madrid: Tecnos, 1996), 183.

21 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 2013), 169.

22 Gadamer, *Estética y hermenéutica*, 285.

Desde un diálogo teológico, la poesía puede verse como una forma de crear, experimentar y nombrar las búsquedas humanas del Misterio, en medio de una existencia arrojada y muchas veces brutal. Según Paul Tillich²³, hay tres modos en los cuales el ser humano puede experimentar y expresar este Misterio, al cual Tillich llama la *Preocupación última*, en la que descansa nuestra percepción de la realidad: la religión, la filosofía y el arte²⁴. La religión es el modo directo de nombrar las experiencias del Misterio, a través de símbolos, mitos y ritos. La filosofía abstrae los conceptos y busca la explicación racional y sistemática de las creencias y prácticas humanas. El arte bebe de la profundidad y abundancia de los símbolos y tiene el poder de expresar la relación del hombre con el Misterio sin agotarlo en los ritos o conceptos. El arte abre las puertas a más interpretaciones que resguardan el Misterio y lo mantienen abierto, como las columnas de una mina o de un templo, entre el adentro y el afuera, lo oculto y lo manifiesto. El arte traza sendas de experimentación de lo sagrado y custodia que su Misterio sea inagotable, que jamás se jacte de haber sido dicho, revelado en su totalidad, y mucho menos administrado bajo el signo de la manipulación. Las sendas apenas sugieren, pero después las borra el viento; el arte abre otra vez nuevos caminos, siempre insospechados. De la relación entre el arte, en particular la literatura, y la religión nos ocuparemos en este capítulo.

Paul Tillich vincula la religión con el arte al presentar a aquella como la búsqueda profunda de una conexión con aquello que nos es indispensable a todas las personas. Este pensador distingue entre religión en sentido estrecho y religión en sentido amplio.

23 Paul Tillich, *On art and architecture*, ed. por John Dillenberger (New York: Crossroad, 1989), 140.

24 Tillich, *On art*, 141.

La religión en sentido estrecho se refiere a la administración y vivencia de mitos, ritos, símbolos y libros sacros dentro de sistemas organizados, tales como las religiones positivas. La religión en sentido amplio es la búsqueda de sentido en diferentes funciones del espíritu, tales como el arte y la filosofía²⁵, sin tener una mediación directa de las instituciones administradoras de lo sagrado. En el pensamiento de Tillich, tanto la dimensión amplia como la estrecha son necesarias y fundamentales para la existencia humana. Ya sea que las personas estén vinculadas directamente a comunidades religiosas, o que vivencien su espiritualidad en la cultura secular, los seres humanos buscan estar envueltos en un sentido último que les brinde plenitud.

Tillich entiende el estar últimamente envuelto, o preocupado, como el estar ocupado del fondo que sostiene todas las cosas. Lo último no en el sentido de importancia, sino de hondura. Lo que está más adentro del ser es lo que más vale, lo que lo sostiene. Este es el sentido amplio de religión, aquello que atrapa el interés de una persona (*being grasped* / *Ergriffensein*), donde descansa el sentido de una vida:

Religión es el estar atrapado (*Ergriffensein*), de un modo incondicional e ineludible, por aquello que es el fondo de nuestro sustento y abismo de nuestra existencia. Religión es temblor y transformación, la erupción de lo que es más que nuestro ser y que por lo tanto es lo único que está en condiciones de dar a nuestro ser profundidad, seriedad, importancia y significado²⁶.

25 Tillich, *On art*, 31-32. Cf. Werner Schüßler, “*Was uns unbedingt angeht*”. *Studien zur Theologie und Philosophie Paul Tillichs* (Münster: LIT Verlag, 1999), 56.

26 Tillich, *On art*, 76 (traducción propia). Original: Religion is the being-grasped (*Ergriffensein*), unconditionally and inescapably, by that which is the sustaining ground and consuming abyss of our existence. Religion is the shaking and transforming, eruption of that which is more than our beings and which alone is therefore in a position to give our being depth, seriousness, importance, and meaning.

Tillich considera que la cultura, en su dimensión profunda y secreta, es religiosa y que expresa la búsqueda de sentido a través del arte, como en otros tiempos lo hacía la religión. Del mismo modo, las religiones positivas o institucionalizadas han sido formas de cultura condicionadas por su historia y contexto. El arte, de este modo, es una expresión que habla de la búsqueda del Sentido, de la Realidad última: “Todo arte es religioso, no porque todo lo bello provenga de Dios [...] sino porque todo el arte expresa un contenido profundo, una posición de cara a lo Incondicional”²⁷.

Dorothee Sölle, siguiendo el pensamiento de Tillich, contextualiza la cercanía entre arte y religión al campo de la literatura, cuando trata de descubrir la Preocupación última que se esconde en la obra de arte:

El pensamiento teológico sistemático de Paul Tillich me parece particularmente adecuado para la relación con los estudios literarios, porque Tillich se interesa por la teología de la cultura... En la profanidad de la forma artística se esconde “lo que nos concierne absolutamente”, como dice la recurrente fórmula teológica de Tillich... Aquí partimos de la premisa de que lo que es absolutamente importante, “la preocupación última”, se esconde en la obra de arte, y la teología tiene la tarea de descubrir este ocultamiento. Ella encuentra en el lenguaje del arte una interpretación no religiosa de las experiencias religiosas y de los conceptos teológicos²⁸.

27 Tillich, *On art*, 52 (traducción propia). Original: All art is religious not because everything of beauty stems from God [...] but because all art expresses a depth-content, a position toward the Unconditional.

28 Dorothee Sölle, “Zum Verhältnis von Theologie und Literatur”, en *Gesammelte Werke. Band 7: Das Eis der Seele spalten*, ed. por Ursula Baltz-Otto y Fulbert Steffensky (Stuttgart: Kreuz, 2008), 18-19 (traducción propia). Original: Für die Beziehung zur Literaturwissenschaft scheint mir Paul Tillichs systematisch-theologisches Denken besonders geeignet, weil Tillich an Theologie der Kultur interessiert ist... In der Profanität künstlerischer Gestalt

En el ensayo titulado “Zum Verhältnis von Theologie und Literatur”²⁹ (“Sobre la relación entre la teología y la literatura”), Sölle persigue las huellas del lenguaje religioso en la literatura. Basada en Bonhoeffer, la escritora alemana busca interpretar de forma mundana del lenguaje religioso, traducir a un lenguaje no-religioso los textos literarios que conservan preocupaciones de una fe, pero que rompen los muros de los templos. En este sentido es una continuadora del pensamiento de Tillich, quien considera que lo Absoluto es mediado en el arte y en el arte habla el fondo del ser. Según ambos autores, en lo profano de la forma artística se halla la preocupación última³⁰. El trabajo de la teología es descubrir lo oculto del Misterio en la forma de la obra de arte³¹. Su criterio no es un objeto específico, sino la función y relevancia de la función teológica en la literatura. Para esto se vale Sölle del concepto de realización (*Realisation*), mediante el cual busca superar la hermenéutica de la inmanencia de la obra de arte (Gadamer), en la cual se considera que la obra es una verdad en sí misma (Heidegger), e ir más allá de la estética hacia la experiencia religiosa y sus alcances sociales. En este sentido, trata de ver una revelación teológica o una crítica política (que para ella van de la mano) en la literatura:

La tesis principal de este trabajo es: la función del lenguaje religioso en la literatura consiste en realizar de manera secular o mundana lo que el lenguaje religioso tradicional expresaba de manera cifrada. La

verbirgt sich «das, was uns unbedingt angeht», wie Tillichs wiederkehrende theologische Formel lautet... Wir gehen hier von der Voraussetzungen aus, daß sich das unbedingt Angehende, «the ultimate concern», im Kunstwerk verbirgt und die Theologie die Aufgabe hat, dieses Verborgene zu entdecken. Sie findet in der Sprache der Kunst eine nicht-religiöse Interpretation der religiösen Erfahrungen und der theologischen Begriffe.

29 Sölle, “Zum Verhältnis”, 14.

30 Sölle, “Zum Verhältnis”, 19.

31 Sölle, “Zum Verhältnis”, 19.

realización es la concreción secular de lo que se “da” o promete en el lenguaje de la religión³².

Sölle y Tillich ven el arte –al igual que las instituciones religiosas– de manera positiva. Persiguen en la obra de arte una Preocupación última, un fondo religioso. Mi investigación, sin embargo, se ubica en el otro de lado de la obra de arte: no en su valor por ser religiosa, sino en su valor por ser obra, pues la obra de arte contiene en sí misma la posibilidad de acontecer como experiencia estética y hacerse efectiva en un lenguaje social, político y religioso, sin que necesariamente haya sido pensada de modo religioso o diseñada con la finalidad teológica de una convicción. Como sucede en los evangelios, entendidos como narrativa literaria, su expansión social y política, cultural y estética depende de las estructuras abiertas narrativas y del valor ambiguo de sus metáforas para ser recibidas desde otras miradas y tomar valores distintos a los de sus contextos originales.

Cuando la obra literaria interpreta conceptos u obras religiosas, no se debe a su lenguaje religioso o a la trascendencia de la Preocupación última en la obra, sino a la capacidad que tiene el mismo lenguaje metafórico de generar diversos efectos en los receptores mediante las estructuras abiertas. La estética de la recepción se concentra en esta apertura y ambigüedad de las obras, y ve en los textos religiosos múltiples sentidos, no porque tengan preconcebido un mensaje trascendente, sino porque están escritos en lenguaje literario.

En este sentido, tomo como base la importancia que le dan Tillich al arte y Sölle a la literatura en el campo de lo religioso, pero me

32 Sölle, “Zum Verhältnis”, 27 (traducción propia). Original: Die Hauptthese dieser Arbeit lautet: Die Funktion religiöser Sprache in der Literatur besteht darin, weltlich zu realisieren, was die überlieferte religiöse Sprache verschlüsselt ausspricht. Realisation ist die weltliche Konkretion dessen, was in der Sprache der Religion »gegeben« oder versprochen ist.

distancio de su intento de reducir el arte a la teología existencial y política. Esto se debe a que, desde mi punto de vista, la experiencia estética no busca probar una tesis, sino que la obra de arte habla al intérprete, ubicado en contextos emocionales y sociales concretos, a través de metáforas abiertas.

Es de notar que en la estética teológica de Tillich (y, por extensión, de Sölle) ya hay una respuesta previa antes de acercarse a la obra. Ambos presuponen que la teología tiene la respuesta. Así, no ahondan la multiplicidad de sentidos que tiene un objeto estético, sino que buscan comprobar sus teorías religiosas a través de las obras de arte. Sölle y Tillich usan el arte y la literatura como un espejo en el que reflejan sus teorías. Con esto se pierden la posibilidad de escuchar la obra con oídos atentos, de permitir que la obra sea otra, que rompa sus presupuestos. El teólogo existencial ve las estructuras de su preconcepto de fe (polaridad entre angustia y sentido), pero no se permite tener una experiencia más amplia con la obra de arte, no solamente desde el proceso de producción de la obra, sino también en su recepción, en su acontecer estético.

Se les concede a estos pensadores que la experiencia religiosa y la experiencia estética sean cercanas. Así lo expresa Michael Moxter en su artículo “Zur Eigenart ästhetischer Erfahrung”³³ (“Sobre la naturaleza de la experiencia estética”), cuando dice que el arte es religioso por naturaleza. Este filósofo de la religión y teólogo afirma que el arte tiene un sentido para lo infinito³⁴ y que es, además, una expresión de la *Imago Dei* en el cual el hombre participa de la

33 Michael Moxter, “Zur Eigenart Ästhetischer Erfahrung”, en *Ästhetik. Marburger Jahrbuch Theologie* XXII, ed. por Elisabeth Gräb-Schmidt y Reiner Preul (Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2010), 54.

34 Moxter, “Zur Eigenart”, 56.

creatividad de Dios³⁵. Pero también el arte es autónomo y no debe ser enmarcado dentro de los dogmas religiosos³⁶. Con esto se opone Moxter a la instrumentalización de la obra de arte al servicio de cualquier institución religiosa. La autonomía de la obra consiste en su capacidad de resistencia frente a toda interpretación que pretenda saber cuál es la intención original de ella o del autor. En la obra, la forma estética es su propio contenido. De allí que sólo cuando la singularidad y alteridad de la experiencia estética es aceptada, puede el arte ser también significativo para la religión³⁷. Justo en la autonomía de la obra pueden el arte y la religión relacionarse.

La obra de arte no depende de la intención religiosa del artista, sino de la experiencia estética del intérprete. Ya que las fronteras entre lo estético y lo religioso son móviles, el intérprete que tiene una experiencia de fe ve aspectos religiosos en lo estético y aspectos estéticos en lo religioso, y a veces estos se funden. La obra posee una liminalidad y la experiencia estética hace que se comuniquen ambas dimensiones en los lugares indefinidos que la obra deja abiertos en las formas.

Las formas de arte son medios a través de los cuales se puede expresar la conciencia religiosa. El arte es el lenguaje de la religión a través del cual el creyente (o el no creyente) intenta expresar la particularidad de su conciencia religiosa y también el encuentro comunitario. Como expresión de la conciencia religiosa, de sus oídos musicales ante el Misterio, el arte es el modo en el que el sentimiento de dependencia encarna, siendo el arte una concretización de la conciencia en

35 Moxter, "Zur Eigenart", 56.

36 Moxter, "Zur Eigenart", 57.

37 Moxter, "Zur Eigenart", 59.

un medio estético, sin estar al servicio del adoctrinamiento de los creyentes. Como lo explica Moxter:

La analogía de la relación entre el lenguaje y el pensamiento se basa en la convicción de que la certeza del sentimiento de dependencia absoluta se concretiza en el medio de las formas estéticas. Sin el arte la autoconciencia permanecería, por así decirlo, sólo en un salto para manifestarse en la vida. La religión sin el arte sería muda. El sentido individual de la simultaneidad del ser-para-sí y del estar-junto-a-los demás se expresa en gestos, en la palabra y en el canto (es decir, en el propio cuerpo) o también (en extensión del cuerpo) en los medios estéticos. Como mero ser en sí mismo, la autoconciencia inmediata sería sólo “una agilidad indefinida sin forma ni color”. La ineludible conexión entre el interior y el exterior, la inseparabilidad del alma y el cuerpo define la relación entre la religión y el arte³⁸.

La obra de arte, afirmamos, es hermana de religión, pero no su sustituta. La obra no busca solamente significar algo, sino ser algo. Ella se sostiene como bloque de sensaciones abierto a la experimentación del intérprete, y toma sentido al significarse en la realidad del lector y el receptor.

38 Moxter, “Zur Eigenart”, 62-63 (traducción propia). Original: Die Analogie zum Verhältnis von Sprache und Denken ist an der Überzeugung ausgerichtet, die Bestimmtheit des Gefühls schlechthinniger Abhängigkeit konkretisiere sich im Medium ästhetischer Formen. Ohne Kunst latitierte das unmittelbare Selbstbewusstsein, bliebe gleichsam nur auf dem Sprung, sich im Leben zu manifestierten. Religion ohne Kunst wäre stumm. Der je eigene Sinn für das zugleich von Für-sich-Sein und Zusammensein-mit-Anderem wird in Gebärden, Gesten, in Wort und Gesang (also am eigenen Leib) zum Ausdruck gebracht oder auch (in Verlängerung des Leibes) in ästhetischen Medien dargestellt. Als bloßes In-sich-Sein bliebe das unmittelbare Selbstbewusstsein nur „ein unbestimmte Agilität ohne Gestalt und Farbe“. Der unaufhebbare Zusammenhang von Innerem und Äußerem, die Untrennbarkeit von Seele und Leibe definiert das Verhältnis von Religion und Kunst.

3. POESÍA Y TEOLOGÍA

La literatura es una forma de arte que está construida lingüísticamente y, por lo tanto, está determinada principalmente por el sistema de signos de la lengua³⁹. Si los arquitectos tienen como material el espacio, los músicos, los sonidos, los escultores, la piedra y el mármol, los pintores, el color y el relieve “El material particular de los escritores son las palabras, y la sintaxis, la sintaxis creada que sube irresistiblemente en su obra y pasa a la sensación”, nos dicen Deleuze y Guattari⁴⁰.

Varios teólogos se han interesado en la literatura a lo largo de la historia. Para indagar en la relación entre teología y literatura hay diferentes vías de estudio. Una de ellas consiste en ver la religión como arte y literatura (Romano Guardini y Hans Urs von Balthasar). Otra se orienta a ver el discurso religioso que hay en las obras literarias (Walter Jens y Hans Küng). En una tercera instancia, se destacan Tillich, Barth y Bultmann, lo cual ha llamado la atención de investigadores como Thomas Kucharz⁴¹, para quienes la literatura tiene una dimensión religiosa que consiste preguntar por el sentido, y después en responder. Si la naturaleza básica de la religión es buscar el sentido de la vida, la dimensión religiosa puede aparecer en todas las expresiones de la creatividad cultural, en este caso de la literatura. El interés de la teología en el arte de las palabras se basa en buscar a través de ellas la experiencia que tiene el ser humano con mundo y las posibilidades de verbalización de su situación ante el Misterio⁴².

39 Jan Urbich, *Literarische Ästhetik* (Köln: Böhlau Verlag, 2011), 67.

40 Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, 169.

41 Thomas Kucharz, *Theologen und ihre Dichter. Literatur, Kultur und Kunst bei Karl Barth, Rudolf Bultmann und Paul Tillich* (Mainz: Matthias Grünewald Verlag, 1995).

42 Kucharz, *Theologen*, 166-167.

Sin elevar a la literatura como una revelación directa, y sin reducirla a la mera expresión de una situación histórica, podemos comprender la literatura como una fuente para la reflexión filosófica y teológica que nos permite ver las situaciones humanas y sus preocupaciones arrojadas en el tiempo. Una de esas situaciones es la búsqueda del sentido en los símbolos, imágenes y relatos religiosos.

Cuando hablamos del diálogo entre teología y poesía, no debemos pensar a la poesía como una esclava de la teología, como cuando la filosofía fue colocada bajo teología para comprobar sus teorías de un modo circular. Así nos lo recuerda Braungart:

No se puede pasar a por alto en la llamativa vivacidad de un bisonte saltando y de un caballo al galope en las paredes de las cuevas prehistóricas de Lascaux la particular belleza de la línea de fondo, incluso cuando pudieron haber sido entendidas “sólo” como objetos de relevancia religiosa o culta. (No sabemos si este fue el caso). También podemos hacer un juicio estético bien fundado sobre la calidad estética y el nivel de la ornamentación arquitectónica islámica, de un templo griego, de una Virgen medieval. Si uno ha visto suficiente de tal arte de uso religioso, se dará cuenta de que incluso el arte en el contexto del uso religioso directo puede ser más que una mera *ancilla theologiae*⁴³.

43 Wolfgang Braungart, *Literatur und Religion in der Moderne* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2016), 34 (traducción propia). Original: Man kann an einem springenden Wisent und einem Pferd im Galopp an den Wänden der prähistorischen Höhlen von Lascaux die besondere Schönheit der Rückenlinie, die auffällige Lebendigkeit der Beinstellung nicht übersehen, selbst wenn sie ‚nur‘ als religiös oder kultisch relevante Objekte verstanden worden sein sollten. (Wir wissen nicht ob es so war). Man kann auch über die ästhetische Qualität und das ästhetische Niveau islamischer Bau-Ornamentik, eines griechischen Tempels, einer mittelalterlichen Madonna durchaus begründet ästhetisch urteilen. Wenn man nur genug solcher Gebrauchskunstgesehen hat, wird man wahrnehmen, dass selbst die Kunst im direkten religiösen Gebrauchszusammenhang mehr sein kann als eine bloße *ancilla theologiae*.

Poesía y teología son dos lugares diferentes de expresión de la existencia que pueden comunicarse entre sí a medida que se conocen y respetan su autonomía⁴⁴. Como señalan Walter Jens y Hans Küng⁴⁵ la relación entre religión y poesía es ambigua y dialéctica, también emocionante, prolífica y provocadora a la interpretación. Religión y la literatura se alimentan y se mantienen en tensión, se interfecundan, generando una expansión dialéctica de los símbolos culturales. Y la hermenéutica en clave de poética teológica se encarga de estudiar esta relación.

Tillich afirma que el arte levanta la pregunta y la teología ofrece la respuesta⁴⁶. Pero un análisis teológico de la literatura puede encallar si no está mediado por otras reflexiones, puesto que, como ya lo mencionamos, el teólogo (como también el filósofo) puede ver en la obra literaria el propio azogue, seguir sus propias huellas, caminar en círculos. “El arte abre una nueva dimensión de la realidad en correspondencia con la profundidad e inescrutabilidad del alma humana”, escribe Moxter⁴⁷ acerca de la pintura. Podríamos decir lo mismo sobre la poesía. No queremos anclarnos en las viejas respuestas teológicas, sino estudiar la obra literaria, tanto la bíblica como la secular, de manera adecuada con la estética y la hermenéutica, con los oídos atentos al Misterio que se revela y se oculta.

44 Michael Moxter, “Ingeborg Bachmann: Reigen. Zum Verhältnis von Poesie und Theologie”, en “*Ein Wort – ein Glanz, ein Flug, ein Feuer...*” *Theologen interpretieren Gedichte*, ed. por Heike Krötke (Stuttgart: Calwer Verlag, 1998), 188.

45 Walter Jens y Hans Küng, *Dichtung und Religion: Pascal, Gryphius, Lessing, Hölderlin, Novalis, Kierkegaard, Dostojewski, Kafka* (München : Kindler, 1985).

46 Tillich, *On art*, 49.

47 Michael Moxter, “Aus Bildern lernen? – Tillichs Denkweg zwischen Theologie und Ästhetik”, en *Evangelische Theologie und urbane Kultur. Tillich-Lectures*, ed. por Hans-Günther Heimbrock (Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2014), 50 (traducción propia). Original: Sie [die Bilder] eröffnen eine neue Dimension der Wirklichkeit in Korrespondenz zur Tiefe und Abgründigkeit der menschlichen Seele bzw. des menschlichen Selbstverhältnisses.

4. LA BIBLIA ES LITERATURA

La literatura es un lugar teológico y la teología, un lugar literario. De lo primero ya hemos hablado. De lo segundo nos ocupamos ahora al afirmar que la Biblia es una obra literaria y sus narraciones son acontecimientos hermenéuticos que requieren una investigación que dé cuenta de su exceso de sentido.

Cuando Paul Tillich habla de la Biblia como una fuente para la teología sistemática, aclara que las Escrituras no son una ley, sino el testimonio original de acontecimientos concebidos como revelación por la actitud hermenéutica de quienes los interpretaron de ese modo⁴⁸. Es original porque descansa en sus orígenes, pero también originario porque siempre está gestando sentido. De allí que sea sustancial para una interpretación oyente del Misterio resaltar el carácter literario de la Biblia en su sentido narrativo y poético, como también la recepción de sus lectores y oyentes, desde los primeros siglos hasta los tiempos actuales.

Es de anotar que los textos bíblicos no son sólo fuente de significación para quienes los leen desde la fe, también para quienes se acercan desde una perspectiva estética. Sus metáforas, relatos y símbolos despliegan una amplia influencia histórica en el arte y en la literatura. Así que no solamente se debe prestar atención a su dimensión teológica, sino también a la literaria, que es la cuna por la que corre el río de la tradición, el material que estructura las palabras.

48 Paul Tillich, *Systematische Theologie* Bd. 1 (Berlín/New York: W. de Gruyter, 1987), 49.
Versión en castellano: *Teología sistemática* 1 (Salamanca: Sígueme, 2009), 54.

Los textos de la Biblia no han sido escritos o recopilados con una intención de producir una *katharsis*, como señala Aristóteles en la *Poética*⁴⁹, con el fin de entretener o por el mero placer de la lectura, como ocurre en la literatura moderna⁵⁰. Sin embargo, muchas de sus

49 Aristotle, *Poetics*, trad. por Joe Sachs (Newburyport, MA: Focus, 2006). Versión en castellano: *Poética*, trad. por Valentín García Yebra (Madrid: Gredos, 1992). Los capítulos 10-13 de la *Poética*, Aristóteles menciona la relación que existe entre la obra y la audiencia, y también entre el autor y la obra. El *mythos*, como construcción narrativa hace mimesis de las experiencias humanas de la compasión (*eleos*) y el temor (*phobos*). Mediante la identificación con ellas, se produce la *katharsis* en la audiencia. El efecto propio de la tragedia consiste en suscitar compasión y temor. La compasión consiste en identificarse o comprender el dolor de quien no merece su desdicha, es decir el inocente (1453a2). El temor, en percibir el sufrimiento de quien nos es semejante; por lo que el sufrimiento también nos podría ocurrir a nosotros como le ocurrió a Edipo (1453a5). En el caso de la muerte de Jesús, es de anotar que las lecturas que más fuerzan en la poesía –incluso en la teología latinoamericana– son las de la identificación del público con el Cristo sufriente y del Cristo sufriente con el público.

50 Hans-Robert Jaufß en su *Pequeña apología de la experiencia estética* (Barcelona: Paidós, 2002); versión en alemán: Hans-Robert Jaufß, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* (Konstanz: Universitätsverlag, 1972), señala que gozar es la experiencia estética primordial de la literatura. Frente al llamado ascetismo estético de Theodor W. Adorno, para quien es banal buscar placer en el arte, puesto que éste representa una postura burguesa de dominación, Jaufß ve el arte como un lugar de experiencia. De él aprenden los seres humanos acerca de sí mismos y del mundo, además de estremecerse o gozar. La obra de arte da a sus espectadores nuevas visiones del mundo de la vida que pueden experimentar. De modo que la experiencia estética modifica la forma en que vemos lo cotidiano, modifica nuestra actitud hacia los objetos y experiencias. Para defender su tesis, Jaufß menciona tres dimensiones de la experiencia estética: la *poiesis*, la *aisthesis* y la *katharsis*. La *poiesis* es la praxis productiva del comportamiento estético. Aquí retoma Jaufß las ideas de Paul Valéry, para quien la experiencia estética es productiva y la actividad en el arte es una acción que lleva consigo su propio conocimiento. La *aisthesis* es la praxis receptiva del comportamiento estético. Designa la experiencia estética fundamental de que una obra de arte puede renovar la percepción de las cosas, cegadas por la costumbre. Para Jaufß, el espectador no es un contemplador pasivo, sino que la obra despierta en él un movimiento y una nueva forma de mirar las obras y la misma realidad: “Una pintura puede enseñarnos que en realidad no hemos visto lo que vemos. La percepción estética no exigiría ninguna capacidad especial de intuición, sino que nuestra mirada, a través del arte, se libere de sus orientaciones previas, de lo que solemos llamar hábitos” (65-66). Por esto hay una inseparabilidad entre contemplación y producción. Y finalmente la *katharsis* es la praxis

páginas contienen todos los elementos de una obra literaria antigua: metáforas, metonimias, voces poéticas, narración, trama y tensión, como lo deja ver el filósofo canadiense Northrop Frye⁵¹.

Muchos textos bíblicos revelan una dimensión profunda cuando son leídos en categorías literarias. En esta dirección considera Paul Ricoeur que la Biblia puede verse como un texto poético y ficcional⁵² que abre y transforma el mundo del lector. Los textos líricos y narrativos que hay en la Biblia ofrecen la posibilidad de crear un mundo, en el cual el lector puede habitar y desde el cual puede interpretar su propia realidad.

La Biblia ofrece al lector (o a la lectora, hablamos aquí en categorías abarcadoras) un mundo de sentido de la vida y crea una constelación de significados que orientan el camino del intérprete. No es un libro de verdades que puedan o quieran ser verificadas a través de métodos empíricos, sino una obra llena de riquezas literarias que aportan un sentido a los creyentes (y no creyentes) que la leen en forma apropiativa.

productiva comunicativa del comportamiento estético. Ella designa la experiencia estética fundamental de que el contemplador, en la recepción del arte, puede ser liberado de la parcialidad de los intereses vitales prácticos mediante la satisfacción estética y ser conducido hacia una identificación comunicativa u orientadora de la acción. Jauß se vale de la categoría aristotélica de la *katharsis* para mostrar que la liberación se da a través de la identificación con el héroe en la compasión y el temor, o también con la ironía y el humor. Para Jauß, la experiencia estética se puede traducir en acción comunicativa mediante la identificación. Esta identificación rescata al espectador de su propio mundo estrecho y lo transporta a la situación del héroe, así libera su espíritu mediante estremecimiento trágico o el desahogo cómico, poniéndose en el lugar del otro.

51 Northrop Frye, *The Great Code. The Bible and Literature* (New York: A Harvest Book, 2002), 52.

52 Paul Ricoeur, *Essays on Biblical Interpretation*, ed. por Lewis S. Mudge (London : SPCK, 1981).

En la Biblia se habla de Dios, del ser humano y de la vida en un lenguaje simbólico y poético. En su memoria hallamos parábolas y metáforas, símbolos y mitos, y la invitación performativa a vivenciar sus sentidos en el ritual. En el mundo literario de los antiguos israelitas, de los judíos y de los primeros cristianos se despliega un lenguaje simbólico donde se esconde un sentido de revelación dinámico, pluralista, polisémico y analógico:

Si las formas del discurso religioso son tan fecundas de significado – nos dice Ricoeur –, la noción de revelación ya no puede ser formulada de la manera uniforme y monótona que presuponemos cuando hablamos de la revelación bíblica. Si ponemos entre paréntesis el trabajo propiamente teológico de síntesis y sistematización que presupone la neutralización de las formas primitivas del discurso y la transferencia de todo contenido religioso al plano de la afirmación o de la proposición, llegamos entonces a un concepto polisémico y polifónico de la revelación⁵³.

En su investigación sobre la Biblia como obra literaria, Ricoeur analiza cinco tipos de discurso que aparecen en las Escrituras, principalmente en el Antiguo Testamento, donde se evidencia que la vitalidad simbólica de esta colección de textos no está centrada en abstracciones dogmáticas ni en verificaciones históricas, sino en la narrativa y poesía de Israel.

53 Ricoeur, *Essays*, 55 (traducción propia). Original: If the forms of religious discourse are so pregnant with meaning, the notion of revelation may no longer be formulated in a uniform and monotonous fashion which we presuppose when we speak of the biblical revelation. If we put in parentheses the properly theological work of synthesis and systematization that presupposes the neutralization of the primitive forms of discourse and the transference of every religious content onto the plane of the assertion or proposition, we then arrive at a polysemic and polyphonic concept of revelation.

El primer tipo de discurso bíblico que examina Ricoeur es el profético⁵⁴. El género literario por excelencia que usan los profetas es el oráculo, conectado con la adivinación y los sueños. De modo que estos profetas son autores o coautores de poesía sagrada y la obra que producen es, en gran parte, poética.

El segundo tipo de discurso es el narrativo, el cual domina en el Pentateuco, los Evangelios sinópticos y los Hechos de los apóstoles⁵⁵. Personajes como los patriarcas y su Dios son presentados dentro de relatos. Ricoeur trae a la luz la *Teología del Antiguo Testamento* de Gerhard von Rad, cuando este afirma que Israel confiesa su fe a través de sagas, tradiciones e historias alrededor de eventos fundantes⁵⁶. De modo que la revelación no es vista como una síntesis racional o una dialéctica triunfante, sino como una experiencia narrativa de los orígenes, el presente y el sentido de la fe de un pueblo.

El tercer tipo de discurso de revelación en la Biblia es el prescriptivo, o lo que Ricoeur llama la dimensión práctica⁵⁷. El escritor francés nos recuerda que la palabra *Torah* no se puede reducir simplemente a la palabra “Ley”, puesto que esta tiene una dimensión mucho más profunda y viva que un mandato. Los textos legislativos del Antiguo Testamento están dentro de un entorno narrativo conectado con el viaje al Sinaí. No se puede perder de vista que los mandamientos están enmarcados en una narrativa de liberación (Ex 20,2) y que la *Torah* apela al corazón de los creyentes, a sus emociones, para vivenciar la fe en medio de un relato. La Biblia como enseñanza literaria se renueva

54 Ricoeur, *Essays*, 45.

55 Ricoeur, *Essays*, 46.

56 Ricoeur, *Essays*, 47.

57 Ricoeur, *Essays*, 49.

en la vida interna y espiritual de las personas, no en un simple pacto externo⁵⁸. Por esto no se puede perder de vista la preeminencia de la narratividad sobre la ley.

El cuarto tipo de discurso al que alude Ricoeur es el de la sabiduría⁵⁹. Según el pensador francés, hay revelación no solamente en el género literario sapiencial, sino también en la sabiduría (*Hokmah*) a la que alude este. Se trata, en primera instancia, del arte de vivir bien y trasciende las fronteras de la religión judía. La literatura sapiencial se concentra en la reflexión sobre el *ethos* y el *kosmos*, específicamente en la pregunta por el sufrimiento humano, en particular el dolor del justo⁶⁰. Ricoeur toma como ejemplo el libro de Job, donde se conjugan los ejes de la poesía y la búsqueda del sentido de la vida, dando lugar a un tercer eje, el cual es la revelación que proviene de la búsqueda por el sentido expresada en una forma literaria auténtica. El contenido de aquello que se revela en la poesía hebrea es la posibilidad de la esperanza en medio del sufrimiento⁶¹.

El quinto es el discurso hímnico que aparece en el Libro de los Salmos⁶². Ricoeur menciona los salmos de acción de gracias, de súplica y de celebración, los cuales reflejan el *pathos* y también los sentimientos de gratitud ante Dios. En estos pasajes, a la vez música y poesía, hay una muestra de lo que Ricoeur llama junto a Martin Buber y Gabriel Marcel un personalismo religioso. La potencia lírica brota en una relación en la que se nombra a Dios como un “Tú”.

58 Ricoeur, *Essays*, 50.

59 Ricoeur, *Essays*, 51.

60 Ricoeur, *Essays*, 52.

61 Ricoeur, *Essays*, 53.

62 Ricoeur, *Essays*, 53.

Ricoeur llega a unas consideraciones que son fundamentales para abordar la Biblia en perspectiva literaria y analizar el modo en que ella es interpretada por poetas. La primera, es que el discurso religioso empieza con expresiones originarias, ya sean personales o comunitarias que están lejos de la abstracción conceptual y más cerca de los símbolos que devienen en poesía sagrada y en literatura⁶³.

La segunda es que tales memorias se convierten en expresiones literarias que fundan una tradición y a futuro tendrán su propia historia. Las declaraciones de fe que descansan en la Biblia no son indiferentes a su vehículo literario (*medium*), sino que también hay revelación en este *medium*. El trabajo de la hermenéutica no consiste en desempacar el contenido teológico que hay dentro de los textos, sino en saber leer al medio como parte del mensaje.

El profeta es además un poeta. Ser poeta es una forma de percibir el mundo de manera simbólica y cargada de significado, ver lo sagrado en los acontecimientos naturales. En sus vaticinios y críticas sociales no solo hay un mensaje que rescata el sentido y da orden a la vida religiosa, sino que también se conecta con los videntes, los *vates* y los chamanes de otras culturas, tratando de hallar lo que Ricoeur encuentra como el fondo de la revelación narrativa: “El Dios que se revela es un Dios oculto y las cosas ocultas le pertenecen”⁶⁴.

Ricoeur menciona, además, tres descubrimientos que ha hecho la hermenéutica filosófica para interpretar los textos bíblicos desde un carácter poético: “autonomía a través de la escritura, externalización

63 Ricoeur, *Essays*, 54.

64 Ricoeur, *Essays*, 56 (traducción propia). Original: The God who reveals himself is a hidden God and hidden things belong to him.

por medio de la obra, y referencia a un mundo”⁶⁵. El primer concepto es tomado de Gadamer y se refiere a la autonomía del texto. Al ser interpretado en un nuevo entorno, el texto es removido del horizonte intencional de su autor y de su audiencia original y se constituye en un mundo en sí mismo. El segundo concepto nos recuerda que el texto es un proceso que se convierte en una obra con un estilo propio, o como Ricoeur lo llama en un ícono verbal⁶⁶. El tercer concepto es que el texto se convierte en mundo, se expande mundo. El texto es más que la intención del autor y más que la propia estructura inmanente. Su realización no se da en la mera producción ni en la obra como resultado, sino en el encuentro con el lector⁶⁷.

Bajo estos tres presupuestos destaca Ricoeur la dimensión poética de los textos bíblicos, la cual se aleja de la función descriptiva de los objetos que emplean las ciencias empíricas. Para este filósofo, los textos de carácter poético restauran la participación del lector en el objeto que busca comprender, ya que el intérprete pertenece a lo interpretado⁶⁸. Así aparece una experiencia revelatoria en el lenguaje poético, por fuera de las instituciones religiosas o controladoras de lo que entienden por verdad. Esto se debe a que la función poética encarna un lenguaje sobre la verdad que escapa a los conceptos de verificación y falsificación y se apoya en la “manifestación”, dejando que las cosas se muestren al intérprete en su propio horizonte: “A su vez, esta función poética oculta una dimensión de la revelación donde la revelación debe ser entendida en un sentido no religioso, no teísta

65 Ricoeur, *Essays*, 60 (traducción propia). Original: autonomy through writing, externalization by means of the work, and the reference to a world.

66 Ricoeur, *Essays*, 60.

67 Ricoeur, *Essays*, 60.

68 Ricoeur, *Essays*, 61.

y no bíblico de la palabra, pero sí capaz de entrar en resonancia con uno u otro de los aspectos de la revelación bíblica”⁶⁹.

La perspectiva de Ricoeur nos abre una esfera de intercambio donde la Biblia aparece, por un lado, como una obra poética que refleja preocupaciones hondas de la existencia humana y géneros literarios que pueden dialogar con la literatura antigua, incluso con la contemporánea; y, por otro lado, como la fuente de una tradición hermenéutica que se crea y re-crea a sí misma a través del encuentro con los lectores a lo largo de la historia y estas re-lecturas se convierten en la producción de nuevos textos desde nuevos horizontes de sentido. Es a esta segunda dimensión a la que apuntamos: al modo en que tres poetas latinoamericanos del siglo XX y XXI leen los textos bíblicos, produciendo nuevas textualidades de sentido y significado.

5. HISTORIA EFECTUAL Y TEOLOGÍA

Los relatos de la muerte de Jesús hallan su fuente en textos del pasado que tienen un efecto en la cultura presente. Para trabajar recepciones actuales de obras antiguas nos apoyamos en el marco teórico que ofrece Hans-Georg Gadamer para una historia efectual (*Wirkungsgeschichte*).

En su libro *Verdad y Método*⁷⁰ Gadamer rescata la importancia del efecto histórico que tienen los textos y las obras de artes del pasado en el

69 Ricoeur, *Essays*, 61 (traducción propia). Original: In turn, this poetic function conceals a dimension of revelation where revelation is to be understood in a nonreligious, nontheistic, and nonbiblical sense of the word — but one capable of entering into resonance with one or the other of the aspects of biblical revelation.

70 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Gesammelte Werke. Band 1* (Tübingen: Mohr Siebeck, 2010). Versión en castellano: *Verdad y método 1* (Salamanca: Sígueme, 2003).

presente y establece una reflexión sobre la permanencia de las obras en el tiempo. Ya que todo intérprete está inserto en la historia, recibe las obras con una carga de historicidad previa. Ellas acumulan sentido hasta llegar a nosotros e incrementan su posibilidad de significados al fusionarse con nuevos horizontes.

Tomando como punto de partida la concepción filosófica de temporalidad (*Zeitlichkeit*) e historicidad que despliega Martin Heidegger en *Ser y Tiempo* (1927), Gadamer desarrolla una concepción del ser humano como heredero y modificador de la tradición, en la que se ve inserto de un modo inevitable. El humano hace parte de la historia y su pensamiento no está fuera del momento histórico en que se desarrolla. La historia está antes del sujeto que interpreta, dice el filósofo: “No es la historia la que nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a ella”⁷¹.

Debido a la dependencia que tienen los humanos de la historia, Gadamer considera que ningún intérprete puede comprender las cosas aislado de ella, pues la interpretación es parte del fluir del intérprete y de la obra interpretada. Pero esta historicidad no se da al modo de un salto, está mediada por los prejuicios, la autoridad y la tradición, fuentes valiosas para la interpretación y el conocimiento.

Cuando se interpreta una obra de arte, se deben reconocer los prejuicios que influyen en la interpretación. No existe un intérprete sin prejuicios. Los prejuicios son la realidad histórica del ser del intérprete. Según Gadamer, el pre-juicio y la autoridad son formas estructurales en las que pertenecemos a una tradición. El intérprete hace parte de la misma tradición que interpreta, pues los efectos de

71 Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 281.

la tradición recaen sobre él. De esta manera, tanto la investigación histórica del intérprete como la tradición en la que se conservan los textos y las obras de arte forman una unidad efectiva. Por esto los textos y las obras de arte no se pueden aislar de su entorno de producción ni de recepción.

Gadamer distingue entre tradición y tradicionalismo, puesto que este último eleva al máximo las tradiciones y nos las piensa críticamente⁷². La tradición en cambio puede ser crítica, incluso puede ser amiga de la razón⁷³. Ella se encarga de conservar los conocimientos del pasado. Su labor es la conservación, la cual es un acto de la razón⁷⁴. Por esto la tradición también puede ser racional, piensa el hermenauta de Marburgo.

De este modo Gadamer le da un fundamento al diálogo con la tradición, puesto que la hermenéutica tiene que ver con objetos del pasado que son o fueron vistos con autoridad en algún momento y que han sido transmitidos por la tradición. Así que la hermenéutica no se basa en descubrir algo nuevo, sino en trabajar con fuentes antiguas y reflexionar sobre los nuevos modos en que esas fuentes antiguas son vistas⁷⁵.

Según Gadamer, el intérprete está ubicado en una comunidad interpretativa, situada y contextualizada, que pregunta desde sus propios intereses. Por esto el intérprete no acepta ciegamente lo que la tradición le dice, sino que se ubica en un punto intermedio entre la distancia histórica y la aceptación de lo que le es familiar. En palabras de Gadamer:

72 Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 286.

73 Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 286.

74 Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 286.

75 Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 287.

La posición entre extrañeza y familiaridad que ocupa para nosotros la tradición es el punto medio entre la objetividad de la distancia histórica y la pertenencia a una tradición. *Y este punto es el verdadero topos de la hermenéutica*⁷⁶.

Pero no sólo el intérprete tiene historicidad. También la tienen las obras. Ellas se alimentan de una tradición y de un contexto, y su historia se ancla al devenir. Esto es lo que Gadamer llama historia efectual o *Wirkungsgeschichte*, la cual consiste en el interés histórico no sólo por los fenómenos del pasado, sino también por el efecto de estos fenómenos en la historia. O como lo define Ulrich Luz:

la historia efectual consiste en revelar la propia “situación hermenéutica”, la cual se debe a la historia y está determinada por ella. “Historia efectual” significa que la persona que interpreta los textos forma parte de la historia efectiva y que su comprensión está siempre condicionada históricamente y es relativa⁷⁷.

El aporte fundamental que hace la historia efectual a la hermenéutica contemporánea es el reconocimiento de que el intérprete pertenece a la historia de la interpretación y está ubicado en un horizonte interpretativo determinado a la hora de acercarse a las obras. De este modo, se quita la exclusividad hermenéutica a los métodos que indagan por el pasado y el surgimiento de un texto, y se da importancia al futuro de los textos, después de haber sido escritos. El lector está involucrado

76 Gadamer, *Verdad y Método* (versión en castellano), 365.

77 Ulrich Luz, *Theologische Hermeneutik des Neuen Testaments* (Göttingen: Neukirchener Theologie, 2014), 369 (traducción propia). Original: In diesem Sinn geht es in der Wirkungsgeschichte um das Aufdecken der eigenen „hermeneutischen Situation“, die sich der Geschichte verdankt und durch sie bestimmt ist. „Wirkungsgeschichte“ besagt, dass der Texte interpretierende Mensch Teil der Wirksamen Geschichte ist und dass sein Verstehen immer geschichtlich bedingt und relativ ist“.

en la propia interpretación. Para Gadamer, el sentido de un texto o una obra de arte no depende del aspecto ocasional del autor y su público, ni de los métodos histórico-críticos que dan cuenta de ello, sino que el sentido está determinado por todo el proceso histórico que conecta los dos horizontes de sentido: el del intérprete y la obra. Es por ello que “el sentido de un texto supera a su autor no ocasionalmente, sino siempre. Por eso la comprensión no es nunca un comportamiento sólo reproductivo, sino que es a su vez siempre productivo”⁷⁸.

Evidentemente hay una gran diferencia de tiempo entre el surgimiento de una obra de arte o un texto y el momento en que el intérprete la recibe. Sin embargo, para Gadamer, la época del autor y la época de la obra no son un abismo que tengamos que cerrar. No hay que “superar” la distancia en el tiempo, “por el contrario, de lo que se trata es de reconocer la distancia en el tiempo como una posibilidad positiva y productiva del comprender”⁷⁹.

Ya que las obras de arte y los textos (orales y escritos) y las tradiciones religiosas son productos humanos, el tiempo que distancia al intérprete de la obra es una fuente de riqueza hermenéutica. Ofrece otras formas de comprensión, las cuales hacen patentes nuevas relaciones de sentido, en otro momento insospechadas. La distancia ayuda a distinguir los prejuicios verdaderos de los equívocos y en ello hay una advertencia implícita de no aceptar ciegamente cualquier tradición.

Esto es lo que lleva a Gadamer a pensar en la historia efectual como el reconocimiento de que los textos ya tienen un valor sobre nosotros, incluso antes de haberlos leído. “Cuando intentamos comprender

78 Gadamer, *Verdad y Método*, 366.

79 Gadamer, *Verdad y Método*, 366.

un fenómeno histórico desde la distancia histórica que determina nuestra situación hermenéutica en general, nos hallamos bajo los efectos de esta historia efectual⁸⁰. Recibimos las obras ya mediadas por un lenguaje determinado. Estamos condicionados por el lenguaje (mucho más si se trata de traducciones), por las circunstancias socio-históricas y por las experiencias personales que nos habitan a la hora de la recepción. Por ello se mezclan los horizontes entre el mundo del lector y el mundo del texto, o el texto como mundo.

La comprensión es una fusión de horizontes entre el presente y el pasado. La tradición es el lugar de encuentro (*Horizontverschmelzung*), el hilo que los une. Los horizontes no son estáticos, sino que son procesos de comprensión que siempre están en movimiento. En la medida en que caminamos, los horizontes nos acompañan y van cambiando con nosotros. El arte, la literatura, la religión y la cultura interactúan con los intérpretes a través del tiempo, no a pesar de éste. El intérprete no conoce las obras independientemente de la historia, sino siendo parte de su fluir. El paso del tiempo permite ver y realizar nuevas interpretaciones de las obras, sabiendo siempre que el acontecer tiene sus raíces en el pasado, pero fluye y encuentra receptores en el futuro.

Este es el fundamento que permite no quedarse solamente buscando las intenciones originales de las obras ni defendiendo ciertos modos de asumir una tradición. El hermeneuta observa nuevas maneras en que las obras tienen un asidero en realidades diferentes a las del contexto de su producción, siendo tocado por ellas para que digan cosas nuevas a pesar de que las palabras son –en apariencia– las mismas.

80 Gadamer, *Verdad y Método*, 371.

Sin embargo, Gadamer no da la suficiente importancia al nuevo receptor. Se queda en un encuentro abstracto entre obra e intérprete sin pensar mucho en la creatividad que hay del lado del receptor para acoger la obra. De allí que sea válida la crítica que hace Jauß, cuando afirma que Gadamer es conservador en el sentido de que considera ciertas obras como “clásicas”, ya cerradas en sí mismas, al modo de un canon. Por esto Jauß le recuerda a Gadamer sus propias palabras —a las que este contradice—, aquellas de que comprender es crear sentido (*Sinn erzeugen*). Comprender no es “solamente un comportamiento reproductivo, sino también productivo”⁸¹. Por esto hay que alejarse de lo que en Gadamer pareciera una tradición hipostasiada, que da la impresión de que la obra de arte (incluida la literatura) expresase una verdad intemporal. El arte, a la vez que conserva, también está en ruptura consigo mismo y con las tradiciones. Hay que ver la obra de arte como una obra abierta.

6. LA OBRA ABIERTA Y LA TRADICIÓN SAGRADA

Que la tradición tenga peso en la transmisión de un texto o de una obra de arte no significa que la obra esté limitada a las intenciones originales de su autor ni tampoco a lo que conserva la tradición acerca de él. Como señala Umberto Eco en su libro *Obra abierta*, toda obra de arte es ambigua y contiene una pluralidad de significados que conviven en un solo referente⁸². La ambigüedad es una de las finalidades explícitas de la obra y permite una apertura para las interpretaciones y relecturas.

81 Gadamer, citado por Jauß, *Kleine Apologie*, 187.

82 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk* (Frankfurt am Main: Suhrkam 1977).

Un ejemplo de obra abierta se halla en la música. Cuando hablamos del intérprete musical pensamos en un artista libre de entender según su propia sensibilidad las indicaciones del compositor, como ocurre en la música tradicional. Pero también, según muestra la música instrumental contemporánea, el intérprete está llamado a intervenir en la forma de la composición, determinando a menudo la duración de las notas o la sucesión de los sonidos en un acto de improvisación creadora⁸³. Eco llama abiertas a algunas nuevas obras musicales porque ellas no consisten en un mensaje concluso y definido ni en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete. Estas se presentan no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras *abiertas* que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente. En la música, el intérprete es también el ejecutante. Esto brinda una analogía para la literatura, en la cual se debe comprender al intérprete como un ejecutante activo de la obra, no como un mero receptor pasivo.

Por supuesto, hay diferencias entre la música y la literatura. La música de la que habla Eco contiene más sonidos que palabras. En la literatura se combinan el mensaje y la musicalidad. Se puede hallar una dialéctica entre la *definitividad* (intención del autor) y la *apertura* (participación del lector) de la obra. El autor produce una forma conclusa en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprendida y disfrutada según él la ha producido. Sin embargo, en el acto de reacción a la trama de los estímulos y comprensión de su relación, cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad condicionada, determinada por la cultura, los gustos y los prejuicios

83 Eco, *Das offene Kunstwerk*, 32.

personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según la perspectiva individual y situación social de cada lector⁸⁴. En contra de lo que piensa Gadamer, para Eco no existe un ente abstracto, cerrado y absoluto como *la tradición*, sino individuos situados y concretos que dialogan con la obra de arte y la leen desde nuevos textos.

Eco afirma que una obra de arte es a la vez una forma cerrada en su perfección orgánica y brinda la posibilidad de ser interpretada de modos diversos⁸⁵. Una obra presenta muchas maneras de ser comprendida. Por lo que la re-presentación implica poner en juego lo que la obra nos presenta, re-creada al nivel de la personalidad y experiencias del intérprete.

Si bien Eco habla aquí de textos modernos hechos con la intención de ser abiertos para el intérprete, también da testimonio del modo en que se interpretaba la Biblia en la Edad Media, de forma abierta, con la exégesis alegórica, más allá de lo literal.

En la perspectiva de esta investigación, los relatos de la muerte de Jesús son vistos como una obra literaria y sus tradiciones son leídas desde la perspectiva de poetas contemporáneos, con el fin de encontrar una experiencia estética y, también muchas veces, para realizar una reflexión existencial o incluso social y política. Así estamos hablando de interpretaciones artísticas de una obra que estos artistas consideran, en palabras de Eco, “abierta”.

84 Eco, *Das offene Kunstwerk*, 32.

85 Eco, *Das offene Kunstwerk*, 32.

La interpretación artística no pretende una mejor forma de conocer el mundo, pero produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. Como señala Eco, cada interpretación nos da la obra de un modo completo y satisfactorio, pero al mismo tiempo la deja incompleta, puesto que nos ofrece en conjunto todos los posibles resultados en los que la obra puede identificarse en cada nueva actualización⁸⁶. Tal incompletitud de la obra es lo que comprendemos como “apertura”.

Siguiendo a Eco, propongo centrar la atención en los textos bíblicos como obras abiertas. Así podremos ver en su condición de apertura el modo en que los textos se enriquecen mediante nuevas interpretaciones. Consideramos a los relatos de los evangelios acerca de la muerte de Jesús como una obra por acabar. Los creyentes leen los textos y materializan su sentido en la vivencia cristiana de la fe. Los lectores estéticos releen y resignifican las palabras bíblicas y pueden ponerlas en práctica, reinterpretarlas o rechazarlas. Lo interesante es que, tanto para unos como para otros, los relatos de los evangelios siguen siendo una obra fundamental en la cultura. Por esto, cuando se lee e interpreta, se mantiene la estructura narrativa de los textos y, sin embargo, se dejan espacios abiertos para que se concreten en la vida de los intérpretes o en su imaginación. En palabras de Eco: “toda obra de arte, aunque se produzca siguiendo una explícita o implícita poética de la necesidad, está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una perspectiva, un gusto, una ejecución personal”⁸⁷.

86 Eco, *Das offene Kunstwerk*, 41.

87 Eco, *Das offene Kunstwerk*, 44.

7. LA AMBIGÜEDAD DEL OBJETO ESTÉTICO

El concepto de la “Obra abierta” es profundizado por Hans Blumenberg en el tema de la polivalencia del arte. En el artículo titulado “La ambigüedad esencial del objeto estético”⁸⁸, el filósofo alemán defiende la pluralidad de interpretaciones que permite una obra.

De cara a la postura kantiana, la cual ha visto la universalidad subjetiva del juicio estético como la única manera de preservar la relación del objeto estético como una relación no vinculante de la individualidad absoluta⁸⁹, Blumenberg examina la pregunta: ¿Está la subjetividad estética real y primordialmente solo en los sujetos, o el objeto estético es esencialmente ambiguo?⁹⁰. Y a lo largo de su exposición responde, mediante diversos ejemplos, que la obra es ambigua y permite una multiplicidad de interpretaciones: “El objeto estético coloca su pretensión absoluta en la capacidad del sujeto para concentrarse y captarlo sin remitirse a otra cosa más que a sí mismo, mediante la eliminación de todo lo mental, semántico e intencional”⁹¹.

Blumenberg muestra diferentes esferas del arte en las que esta ambigüedad del objeto estético es evidente. Una de ellas es la poesía. Según el filósofo alemán, el pensamiento de la poesía significa algo diferente y propio para cada destinatario, puesto que ha perdido de manera permanente la singularidad de su origen en la ambigüedad

88 Hans Blumenberg, *Ästhetische und metaphorologische Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001), 112-119. Versión en castellano: *Literatura, estética y nihilismo* (Madrid: Trotta, 2016).

89 Blumenberg, *Ästhetische*, 112.

90 Blumenberg, *Ästhetische*, 113.

91 Blumenberg, *Literatura*, 148.

de su historia inmanente⁹². También el objeto estético manifiesta su ambigüedad en el teatro. A modo de ejemplo, Blumenberg plantea una obra en la que los habitantes están encerrados en una habitación, a la cual se le van poniendo ladrillos en puertas y ventanas hasta tapan la vista o dar sombras para permitir otras perspectivas y colores. De allí pueden salir diversas interpretaciones por parte del público, pero el autor escapa a la interpretación de la “intención exacta” y sabe que toda interpretación lo sobrepasa. Por esto prefiere callar ante toda elucidación definitiva, pues toda interpretación que se hace es ya una desfiguración activa y siempre encubre un polo de la realidad para darle énfasis a otro⁹³.

La ambigüedad puede desfigurar la propia obra. Aquí se presenta una paradoja del objeto estético, puesto que la obra de arte se complementa con comentarios y a la vez cada comentario destruye a la obra de arte:

Esto da lugar a la situación paradójica en el arte moderno, no sólo en las artes visuales, sino también en la poesía (Eliot, *La tierra baldía*; Ezra Pound, *Cantos*), de que su producto clama por el comentario, pero que cada comentario actúa destruyendo su modo de realidad. Esta paradoja es síntoma del carácter esencial de la ambigüedad del objeto estético⁹⁴.

La pluralidad es el despliegue inevitable de la obra. Blumenberg afirma, tomando el ejemplo de la poesía de Borges, que toda interpretación y todo acto de creación son insuficientes para explicar la obra, incluso la intención del propio autor, porque ella es polivalente. También

92 Blumenberg, *Literatura*, 148.

93 Blumenberg, *Literatura*, 149.

94 Blumenberg, *Literatura*, 149.

menciona brevemente la ambigüedad en la novela, trayendo a discusión a Balzac, cuya literatura abre las puertas al perspectivismo en el que cada lector se fija en el propio juego de miradas que tiene la novela. De ese modo la obra se proyecta sobre el lector y no se queda dando vueltas sobre ella misma como si fuera un universo cerrado.

Finalmente, Blumenberg habla de la ambigüedad en la pintura y hace énfasis en la apertura al espectador para que complete la obra, en especial con respecto a la pintura moderna:

La incorporación de una pluralidad como una simultaneidad de aspectos en la propia imagen (Picasso) o la ruptura de la estructura de la expectativa en la plástica (Archipenko, Moore) confirman que el objeto estético ya no impone la elección del punto de vista al espectador, sino que debe dejarlo abierto y que en él se condensa un nuevo grado de realidad⁹⁵.

En esto se conecta con Eco, al referirse a la obra abierta, y señala la importancia que tiene el espectador en el encuentro con la obra. El papel del espectador nace no solamente de su situación de intérprete, sino de la libertad que le confiere la naturaleza del objeto, a saber, la ambigüedad. El objeto estético es inabarcable e inagotable, y su verdadero carácter es la de la inconmensurabilidad. La obra no puede agotarse en una única experiencia estética:

La interpretación estética no se deja hacer tan solo a partir del entramado psicológico de preguntas que el autor ha querido depositar en su obra, sino también a través de la problemática históricamente objetivada en cuyo horizonte se enmarca justo aquello a lo que el

95 Blumenberg, *Literatura*, 151.

receptor podría haberse atrevido: o, dicho de otro modo: lo que él podría haber querido con su obra. La voluntad del autor, concreta e inequívoca, es desde el principio inadecuada en relación con la esencial ambigüedad e indefinición de lo que existe en tanto objeto estético⁹⁶.

Por esto no hay un criterio que sea *el juicio estético* definitivo. Lo que existe son comentarios como resultado de la experiencia estética desde diferentes ángulos. Estos pueden entrar en diálogo con otros comentarios, reconociendo la parcialidad de cada juicio y enriqueciéndose de la diversidad.

Cuando aplicamos esta teoría a los relatos bíblicos, hablamos de ellos como relatos puros, los cuales son asumidos y abordados por los poetas como expresiones artísticas, no como una legislación unívoca. Pero también hablamos de las recepciones artísticas que realizan estos autores y de la creación que proponen a partir de su acto de lectura o experiencia, la cual mira los aspectos menos llamativos para la mayoría de los comentaristas religiosos (y también artísticos) y los resaltan en su nueva interpretación.

Con Blumenberg tomamos una actitud estética que consiste en gozar en la parcialidad de la percepción del objeto estético sin la necesidad de agotarlo en el saber ni querer tener todas las interpretaciones en una sola. Pero debemos profundizar en la interacción entre el lector y la obra. Para esto rescatamos a los colegas de Blumenberg en el grupo de Hermenéutica y Poética, Wolfgang Iser y Hans-Robert Jauss, quienes dan protagonismo al papel del lector en la recepción activa de la obra de arte, a saber, la estética de la recepción.

96 Blumenberg, *Literatura*, 150.

8. EL ACTO DE LEER Y LOS LUGARES VACÍOS DE LAS ESCRITURAS

El interés poético-hermenéutico por los textos bíblicos y su recepción en la poesía nos lleva al mundo de la libertad del intérprete abordado por Wolfgang Iser en su libro *Der Akt des Lesens*⁹⁷ (*El acto de leer*) y por Hans-Robert Jauß en su ensayo *Historia de la literatura como provocación*⁹⁸. Este es el mundo de la estética de la recepción, la cual se concentra en el efecto y no en el significado original de los textos⁹⁹.

Los textos literarios tienen un potencial de efecto cuyas estructuras permiten iniciar una apertura interpretativa, nos enseña Iser¹⁰⁰. La obra es un proceso que no sólo se concentra en el estadio de la escritura del autor o en el acto de la experiencia estética por parte del intérprete. Más bien recorre la totalidad de los estadios de producción y recepción, desde la construcción de mundo que hace un autor hasta la experiencia de un nuevo mundo que tiene el lector¹⁰¹. El texto literario posee dos polos: el polo artístico, el cual es el texto creado por el autor; y el estético, la

97 Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (Stuttgart: Fink, 1976).

98 En este texto, Hans-Robert Jauß establece un diálogo con el marxismo y con el formalismo en su interpretación de la función social de la literatura. Frente al marxismo, para el cual el arte no tiene una historia propia, sino que es más bien una producción social y material; y frente al formalismo, para el cual la obra debe ser comprendida dentro de su propio sistema y no como un reflejo social, Jauß busca superar el abismo entre literatura e historia, entre conocimiento estético y conocimiento histórico de la literatura (171). La solución que propone consiste en combinar el carácter estético y la función social de la literatura con una estética de la recepción, donde el lector juega un papel activo (172), dando paso a una fundamentación hermenéutica de la Rezeptionsgeschichte.

99 Iser, *Der Akt des Lesens*, III.

100 Iser, *Der Akt des Lesens*, I.

101 Iser, *Der Akt des Lesens*, VI-VII.

concreción realizada por el lector¹⁰². Un texto se convierte en obra y toma sentido cuando es leído y recibido por un intérprete¹⁰³. Allí la obra gana sentido. Por esto, cuando hablamos de una “obra literaria”, abarcamos la confluencia que acontece entre un texto y un lector (o lectora, hablo en el sentido genérico)¹⁰⁴, el cual, señala Jauß, es un lector activo:

La vida histórica de la obra literaria no puede concebirse sin la participación activa de aquellos a quienes va dirigida, pues únicamente por su mediación entra la obra en el cambiante horizonte de experiencias de una continuidad en la que se realiza la constante transformación de la simple recepción en comprensión crítica, de la recepción pasiva en recepción activa, de las normas estéticas reconocidas en una nueva producción que las supera¹⁰⁵.

Según Iser, la relación entre la obra y el lector tiene una implicación estética y otra histórica. La estética consiste en el disfrute y la valoración por parte del lector al hacer una comparación con obras ya leídas. La obra es el constituirse del texto en la conciencia del lector. La histórica se hace visible en el hecho de que la comprensión de los primeros lectores prosigue y puede enriquecerse de generación en generación en una serie de recepciones, lo cual supone una decisión acerca de la importancia histórica de una obra¹⁰⁶.

Todo texto prefigura un horizonte. El horizonte es una pantalla sobre la que se proyectan las escenas y el correlato siguiente. En esa pantalla

102 Iser, *Der Akt des Lesens*, 38.

103 Iser, *Der Akt des Lesens*, 37.

104 Iser, *Der Akt des Lesens*, 38.

105 Jauß, *Kleine Apologie*, 173.

106 Iser, *Der Akt des Lesens*, 41.

hay ciertos elementos indeterminados (los lugares vacíos). El lector llena esos lugares vacíos con sus propias experiencias. Los lugares vacíos (lo no dicho en el texto o lo indeterminado) introducen al lector en la acción y le hacen revivir lo narrado o poetizado en sus propias experiencias e imaginación. Así los textos adquieren en el intérprete una dimensión nueva. Ningún suceso puede ser contado exhaustivamente, los textos siempre dejan un espacio sin determinar. Aquí entran las múltiples posibilidades del texto y cada lectura se convierte en una actualización individualizada del texto como potencia. Esta es la actividad creadora del lector y se hace evidente cuando lee un texto por segunda vez. El lector se da cuenta de que no se produce la misma experiencia de lectura que en la primera instancia, sino que sobre la base de lo ya leído surgen nuevas significaciones.

El acto de leer implica una interacción entre la estructura y el receptor, y esta interacción produce un nuevo texto. Como lo explica Ulrich H.J. Körtner:

El significado de un texto no es inherente a su ontología sustancial, sino que se crea de nuevo en el acto de la lectura. Los textos requieren la cooperación del lector si se quiere establecer su significado [...] Los textos se crean cuando los lectores se convierten en autores, quienes buscan referentes en los textos anteriores y provocan la producción de nuevos textos¹⁰⁷.

107 Ulrich H.J. Körtner, *Einführung in die theologische Hermeneutik* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006), 83-84 (traducción propia). Original: Der Sinn eines Textes ist diesem nicht substanzontologisch inhärent, sondern wird jeweils neu erschaffen im Akt des Lesens. Texte erfordern die Mitarbeit des Lesers, soll ihr Sinn sich einstellen [...] Texte entstehen, wenn Leser oder Leserinnen zu Autorinnen oder Autoren werden. Sie beziehen sich auf vorausliegende Texte und provozieren die Produktion neuer Texte.

La pregunta por el significado de un texto en la estética de la recepción se ocupa principalmente de lo que el texto despierta en el lector, no del texto en sí mismo como si fuera un universo cerrado. Los enunciados de un texto literario no tienen objetos empíricos, sino que establecen posibilidades de asociación en la conciencia del lector, según sus propias experiencias, anticipaciones y expectativas.

La interpretación desde la estética de la recepción no se concentra en buscar el sentido del texto en un código psicológico, estructural o histórico, sino en ver el potencial que tiene el texto para producir un efecto en el lector y en qué modo el texto cumple una actualización exitosa en el proceso de comunicación¹⁰⁸. De ahí que se trate de una interpretación estética, en la medida en que busca el significado en el efecto que se produce en el lector¹⁰⁹. Así se realiza un juicio hermenéutico no sobre las verdades objetivas del texto, sino a modo de la objetivación de la subjetividad de los intérpretes, analizando el modo en que vierten su experiencia en las obras¹¹⁰.

Según Iser, cuando leemos un texto literario, particularmente un poema, hay una diferencia entre el *significado* (*what the poem is and what the poem is about*) y el *potencial de efecto* (*what the poem does*)¹¹¹. La estética de la recepción se concentra en el potencial de efecto que un texto produce en el lector. No se trata de un lector ideal para el autor, sino de un lector real y contemporáneo. Como señala Iser, el lector ideal es, en realidad, una ficción del autor o del crítico literario¹¹². El único

108 Iser, *Der Akt des Lesens*, 42.

109 Iser, *Der Akt des Lesens*, 42.

110 Iser, *Der Akt des Lesens*, 47.

111 Iser, *Der Akt des Lesens*, 49.

112 Iser, *Der Akt des Lesens*, 54.

lector ideal del autor es el autor mismo, o el lector que él tiene en mente¹¹³. La realidad de las interpretaciones reales de distintos textos demuestra que las obras se actualizan de formas muy distintas en los lectores, dependiendo de su cultura, formación, experiencias de vida y realidad social y política¹¹⁴.

No se trata tampoco de que cada lector haga lo que le parezca con el texto, sino que hay un intercambio de roles entre texto y lector. Iser llama a estos roles estructura del texto (*Textstruktur*) y estructura del acto (*Aktstruktur*). La estructura del texto va al mundo y a la intención del autor. Este mundo está plasmado en el texto y orienta al lector desde su maquinaria interna. La estructura del acto es el cumplimiento que se da en el lector. La estructura del texto queda abierta y se completa en el acto de leer¹¹⁵.

El texto mantiene vivas sus estructuras, pero gana realidad al ser leído. El lector crea sentido, en el acto de leer, llenando los lugares vacíos que dejan las estructuras con sus propias experiencias¹¹⁶. Al lector le habla lo que el texto calla. La constitución del sentido de leer ocupa lo no formulado en el texto mediante un acto performativo en el que el lector participa. Los enunciados de un texto literario no tienen objetos empíricos. Ellos establecen posibilidades de asociación en la conciencia del lector, según sus propias experiencias, anticipaciones y expectativas. En la formulación de lo no formulado radica la posibilidad de comprendernos a nosotros mismos y por esto leer es una producción de sentido que va en dos direcciones: el sentido lingüístico y el existencial.

113 Iser, *Der Akt des Lesens*, 53.

114 Iser, *Der Akt des Lesens*, 53.

115 Iser, *Der Akt des Lesens*, 63.

116 Iser, *Der Akt des Lesens*, 61.

La estructura del texto y la estructura del acto se complementan en el arte de leer¹¹⁷. Siguiendo la imagen musical de Eco, Iser ve al texto como una partitura, la cual interpretan las capacidades del lector de modo creativo¹¹⁸. También Jauß lo plantea de manera similar:

La obra literaria no es un objeto existente para sí que ofrezca a cada observador el mismo aspecto en cualquier momento. No es ningún monumento que revele monológicamente su esencia intemporal. Es más bien como una partitura adaptada a la resonancia siempre renovada de la lectura, que redime el texto de la materia de las palabras y lo trae a la existencia actual¹¹⁹.

Esta partitura es lo que ve Iser como una pre-estructura anterior al lector¹²⁰, que consta de unos mínimos estructurales, las unidades sintácticas¹²¹. Las frases operacionales traen a la conciencia del lector la base para una construcción de sentido que el lector realiza desde su propia experiencia individual, enraizada en su vivencia cultural y colectiva. De este modo, el texto abre el horizonte interno del lector y le permite cierta individualización de los objetos descritos¹²².

Cuando Iser habla de estructuras y puntos de vista no se refiere a estructuras estáticas. Todo lo contrario, la objetividad del texto es fluida y el punto de vista del lector es móvil¹²³. Los objetos del texto literario son ficcionales y están en movimiento. Las frases están situadas en una

117 Iser, *Der Akt des Lesens*, 175.

118 Iser, *Der Akt des Lesens*, 177.

119 Iser, *Der Akt des Lesens*, 175.

120 Iser, *Der Akt des Lesens*, 175.

121 Iser, *Der Akt des Lesens*, 179.

122 Iser, *Der Akt des Lesens*, 181.

123 Iser, *Der Akt des Lesens*, 178.

perspectiva contextual y de sentido que le da la comunidad de lectura. También el punto de vista del lector es móvil y su lectura se da desde una perspectiva determinada, diferente al ojo del autor¹²⁴. Tanto el punto de vista móvil del lector como la visión contextual del texto permiten que haya movimiento interactivo que va del intérprete al texto y del texto al intérprete, de modo que ambas miradas se enriquecen o profundizan cuando se acrecientan los horizontes de lectura¹²⁵.

El punto de vista móvil es el modo a través del cual el lector se hace presente en el texto¹²⁶. La estructura de una interpretación es producto de la interacción entre texto y lector, pero no se reduce a los signos del texto ni a la disposición del lector, puesto que, en la medida en que interactúan, se enriquecen el uno al otro¹²⁷. En el acto de interpretación se combina tanto la estructura del texto como la experiencia epocal y social del lector. Esto no significa que la particularidad del lector altere el hecho de que los caracteres y la trama tengan propia facultad de significados estructuralmente definidos, pero sí le permiten mirar desde otros ángulos en los lugares vacíos para interpretar otras posibilidades de sentido¹²⁸. Los lugares vacíos (lo no dicho en el texto o lo indeterminado) introducen al lector en la acción y le hacen revivir lo narrado o poetizado en sus propias experiencias e imaginación. Así los textos adquieren en el lector una dimensión nueva. Al leer, el lector reacciona frente a lo que se produce en sus lugares vacíos. El sentido del texto tiene el carácter de un acontecimiento y, por lo tanto, de un correlato de su existencia como lector. Por ello capta su sentido como una realidad.

124 Iser, *Der Akt des Lesens*, 186.

125 Iser, *Der Akt des Lesens*, 193.

126 Iser, *Der Akt des Lesens*, 193.

127 Iser, *Der Akt des Lesens*, 194.

128 Iser, *Der Akt des Lesens*, 201.

La estructura del texto tiene como correlato la experiencia humana y por eso despierta interés en los lectores. En la interpretación no se pueden separar la vida y la obra. El texto produce expectativas en el lector. En el proceso de lectura las transforma y finalmente las satisface o no lo hace, generando sorpresa o frustración en el lector¹²⁹. El sentido del texto no descansa en las expectativas ni en las sorpresas o frustraciones que produce, sino que somos nosotros los que reaccionamos desde nuestra experiencia, y esto es lo que genera el placer de la lectura¹³⁰.

El relato bíblico de la muerte de Jesús, por ejemplo, es una relectura de los espacios vacíos que dejan la historia y los textos sagrados para el judaísmo, una interacción entre un texto antiguo y los lectores nuevos, como acontece cuando los cristianos del primer siglo leen obras de la tradición como el Salmo 22 a la luz de la muerte de Cristo¹³¹. Los escritores de los evangelios estructuran una narrativa según las prácticas posteriores de la comunidad que mantuvo viva la memoria de su Maestro. El narrador no cuenta hechos fácticos libres de interpretación, los narra desde una postura teológica, a la luz de las metáforas que provienen de las lecturas previas, de la vida cúllica y del entorno rural. Las narrativas evangélicas están interesadas en contar la pasión de Jesús, no por su valor historiográfico, sino por el significado pascual de la fe. Por esto se apropian de los Salmos del Justo, especialmente del 22 y del 69¹³², y también de la versión de Siervo sufriente que aparece en Isaías (52,13-53,12). Si los judíos

129 Iser, *Der Akt des Lesens*, 209.

130 Iser, *Der Akt des Lesens*, 210.

131 Raymond E. Brown, *The Death of the Messiah: From Gethsemane to the Grave: A Commentary to the Passion Narratives in the Four Gospels II* (New York: Doubleday, 1994), 1246.

132 Marlis Gielen, *Die Passionserzählung in den vier Evangelien. Literarische Gestaltung – theologische Schwerpunkte* (Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 2008), 195.

interpretaron el evento de la cruz a la luz de Deuteronomio 21,22ss, donde se dice que quien cuelga de un madero está maldito por Dios, los primeros cristianos vieron allí el cumplimiento de los textos bíblicos en los cuales el Justo sufre, pero es reivindicado por su Padre. Los narradores organizaron en forma de relato las diferentes tradiciones acerca de la muerte de Jesús desde la perspectiva del sufrimiento del Justo, dándole un sentido a este dolor mediante la justificación y restitución de este en el símbolo de la tumba vacía¹³³.

Así hallamos que los relatos y símbolos bíblicos son una obra abierta, susceptible de ser interpretada de distintos modos. Los evangelios son paradigma de apertura y refiguración de los acontecimientos históricos, el cual deja a su vez lugares vacíos para la interpretación posterior realizada por los poetas latinoamericanos.

9. TEOLOGÍA Y LITERATURA EN UN CONTEXTO DE SUFRIMIENTO

Hemos visto que hay diferentes modos de acercarse a la literatura desde la teología, o a la teología desde la literatura, tomando en cuenta su testimonio originario, la Biblia, como también la tradición y las historias interpretativas. Mi investigación se enfoca en la presencia de la Biblia en la literatura, vista en dos direcciones: la Biblia como literatura y la Biblia en la literatura. Para lo primero, me fundamento en los estudios de Paul Ricoeur y su visión de la Biblia como obra artefacto poético. Para lo segundo, en los hermeneutas literarios de la historia de la recepción (Gadamer) y la estética de la recepción (Iser, Jauß).

133 Gielen, *Die Passionserzählung*, 14.

Mi investigación se enmarca, además, en el campo de lo que Susan Gubar llama *Poesía después de Auschwitz*¹³⁴. Esta investigadora considera que la poesía facilita modos de discurso que muestran las consecuencias psicológicas, estéticas y éticas del sufrimiento humano¹³⁵. Tales formas del discurso están contenidas en imágenes que logran expresar vívidamente experiencias de dolor y de esperanza. Las imágenes poéticas ponen en contradicción al lector u oyente con las versiones que ha escuchado de la historia y lo orientan a tomar una decisión frente al pasado y al futuro, para que el sufrimiento, representado en un símbolo como Auschwitz, no se vuelva a repetir¹³⁶. Aunque la poesía no es terapéutica, puede fracturar los discursos que buscan apaciguar o reducir a explicación un fenómeno violento, volviendo a rescatar las emociones, desnudando al lector frente a acontecimientos desgarradores. En este sentido, Gubar entiende la poesía como una revelación profética que llega a dimensiones de la psique humana que la razón no alcanza¹³⁷.

Para responder a la pregunta de cómo refiguran los creadores literarios motivos bíblicos y religiosos como la muerte de Jesús, nos adentramos en poemas, cuentos y novelas a través de la reflexión teológica y la hermenéutica filosófica. Desde la teología sistemática, preguntamos por el sentido de las interpretaciones literarias para una teología de la muerte de Jesús: ¿Qué les dice la poesía a los teólogos?

134 Susan Gubar, *Poetry after Auschwitz: Remembering What One Never Knew* (Bloomington: Indiana University Press, 2003). Esta investigadora comprende la sentencia de Theodor W. Adorno, “To write poetry after Auschwitz is barbaric” (CCS, 34), como una invitación a prohibir la banalización estética de la Shoah y a generar un placer retórico a partir del dolor de los demás, sino a contar a través de la palabra literaria esa barbaric y anunciar una esperanza que reconoce la barbaric.

135 Gubar, *Poetry*, 7.

136 Gubar, *Poetry*, 8.

137 Gubar, *Poetry*, 9.

¿Cómo puede la poesía ser una interlocutora de la teología? Y, desde la hermenéutica literaria, constatamos que las características poéticas y narrativas de la Biblia juegan un gran papel en la imaginación de lectores y oyentes, como también el contexto de recepción y la historia de sus efectos, la cual implica siempre una transformación de los textos al ser interpretados y traducidos en nuevas categorías lingüísticas y contextos culturales.

Para analizar el procedimiento que realizan poetas y narradores (lo cual también se puede extender a artistas visuales, artistas escénicos y músicos) al reinterpretar o releer textos bíblicos, nos apropiamos de las preguntas que hace Wolfgang Iser al texto literario¹³⁸: ¿Cómo son acogidos los textos? ¿Cuáles son las estructuras que orientan el procesamiento de textos en el destinatario? ¿Cuál es la función de los textos literarios en su contexto? ¿Hasta qué punto puede determinarse el texto literario como un acontecimiento? ¿Hasta qué punto los procesos desencadenados por el texto son construidos previamente por el texto?

La pregunta por el significado de un texto en la estética de la recepción se ocupa, por un lado, de las estructuras narrativas del texto, las preguntas y los lugares vacíos; y, por el otro, de lo que el texto despierta en el lector. Los enunciados de un texto literario, hemos visto, no tienen objetos empíricos, sino que establecen posibilidades de asociación en la conciencia del lector según sus propias experiencias, anticipaciones y expectativas. De este modo se analiza la teología desde una perspectiva literaria sin perder de vista el análisis de la literatura desde una reflexión teológica.

138 Iser, *Der Akt des Lesens*, IV.

Por vía similar, aunque más teológica que propiamente estética, el teólogo alemán Karl-Josef Kuschel¹³⁹, ha profundizado en la hermenéutica literaria de Iser y Jauß para aplicarla al ámbito teológico. Así desarrolla unas preguntas metodológicas importantes que permiten enfocar el rango de la estética de la recepción en el diálogo con la teología, tales como: ¿Qué experimentan las personas cuando se encuentran con una obra de arte? ¿Sienten a Dios, tal como se revela a sí mismo a través de una obra de arte? ¿O, en el encuentro con una gran obra de arte, experimentan los humanos ante todo sus propias capacidades para trascenderse a sí mismos en el sentido de Gottfried Benn (dar forma a lo banal) o en el sentido de Ernst Bloch (autotransgresión y autolimitación)? De este modo el arte se presenta como un lugar teológico donde hay un encuentro parcial con el Misterio: “Las obras de arte como lugar de lo probable son iluminaciones significativas del misterio del hombre -así es nuestra determinación teológica”¹⁴⁰. Aunque no se empleará el enfoque de Kuschel como mi marco teórico principal, debido a que su enfoque (al igual que Tillich y Sölle) es un espejo que refleja sus propios conceptos en las obras tendremos en cuenta sus preguntas a la hora de dialogar con las obras analizadas. Nosotros lo haremos desde las preguntas hermenéuticas, tratando de oír a la poesía antes que a las doctrinas.

Como escritor de obras literarias, teólogo y hermeneuta, considero que la literatura es un lugar teológico y también la teología (específicamente a la hermenéutica teológica) es un lugar literario. La metodología que propongo se ocupa de la liminalidad entre lo divino y lo humano en la experiencia del sufrimiento. Estas afirmaciones requieren de una doble fundamentación: presentar la literatura como interlocutora de

139 Kuschel, *Im Spiegel der Dichter*, 25.

140 Kuschel, *Im Spiegel der Dichter*, 28.

la teología y mostrar que la Biblia, además de texto recibido por la fe, es una obra literaria que tiene consecuencias hermenéuticas para la recepción estética. Para esto es necesario abrirse a la escucha y dejar que el Misterio se revele y también se oculte, y que en el ocultarse de su ser se expanda la revelación, más que como respuesta, como pregunta.

BIBLIOGRAFÍA

- Alemany Bay, Carmen, Eva Valero Juan y Víctor Manuel Sanchis Amat, eds. *Raúl Zurita. Alegoría de la desolación y la esperanza*. Madrid: Visor, 2016.
- Aristóteles. *Poética*. Traducido por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1992.
- Aristóteles. *Poetics*. Traducido por Joe Sachs. Newburyport, MA: Focus, 2006.
- Asturias, Miguel Ángel. *Hombres de maíz*. Madrid: Planeta, 2002.
- Attala, Daniel y Geneviève Fabry, eds. *La Biblia en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Trotta, 2016.
- Blumenberg, Hans. *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- Blumenberg, Hans. *Literatura, estética y nihilismo*. Madrid: Trotta, 2016.
- Boff, Leonardo. *Desde el lugar del pobre*. Santander: Sal Terrae, 1986.
- Braungart, Wolfgang. *Literatur und Religion in der Moderne*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016.
- Brown, Raymond E. *The Death of the Messiah: From Gethsemane to the Grave: A Commentary to the Passion Narratives in the Four Gospels I-II*. New York: Doubleday, 1994.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 2013.
- Eco, Umberto. *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- Fabry, Geneviève. “Temporalidad mesiánica en Zurita: Lógica poética y alcance filosófico”. En *Raúl Zurita. Alegoría de la desolación y la esperanza*, editado por Carmen Alemany Bay, Eva Valero Juan y Víctor Manuel Sanchis Amat, 131-148. Madrid: Visor, 2016.

- Frey, Jörg y Jens Schröter. *Deutungen des Todes Jesu im Neuen Testament*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2012.
- Frye, Northrop. *The Great Code. The Bible and Literature*. New York: Harvest Book, 2002.
- Gadamer, Hans-Georg. “Wirkungsgeschichte”. En *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*, editado por Rainer Warning. München: Wilhelm Fink, 1994.
- Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Gesammelte Werke. Band 1*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2010.
- Gadamer, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos, 2006.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método 1*. Salamanca: Sígueme, 2003.
- Gielen, Marlis. *Die Passionserzählung in den vier Evangelien. Literarische Gestaltung – theologische Schwerpunkte*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 2008.
- Gubar, Susan. *Poetry after Auschwitz: Remembering What One Never Knew*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.
- Gutiérrez, Gustavo. *Theologie der Befreiung*. Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag, 1992.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *César Vallejo y la muerte de Dios*. Bogotá: Panamericana, 2000.
- Hegel, G.W.F. *Vorlesungen über die Ästhetik II. Werke 14*. Editado por Eva Moldenhauer y Karl Markus Michel, 203-221. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.
- Hegel, G.W.F. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 2015.
- Heimbrock, Hans-Günter, ed. *Evangelische Theologie und urbane Kultur. Tillich-Lectures Frankfurt 2010-2013*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2014.
- Hilst, Hilda. *Poemas Malditos, gozosos e devotos*. São Paulo: Editora Globo, 2005.
- Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. Stuttgart: Wilhelm Fink, 1984.
- Jauß, Hans-Robert. *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*. Konstanz: Universitätsverlag, 1972.

- Jauß, Hans-Robert. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.
- Jauß, Hans-Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Jens, Walter y Hans Küng. *Dichtung und Religion: Pascal, Gryphius, Lessing, Hölderlin, Novalis, Kierkegaard, Dostojewski, Kafka*. München: Kindler, 1985.
- Körtner, Ulrich H.J. *Einführung in die theologische Hermeneutik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006.
- Kucharz, Thomas. *Theologen und ihre Dichter: Literatur, Kultur und Kunst bei Karl Barth, Rudolf Bultmann und Paul Tillich*. Mainz: Matthias Grünewald Verlag, 1995.
- Kuschel, Karl-Josef. *Im Spiegel der Dichter. Mensch, Gott und Jesus in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Düsseldorf: Patmos Verlag, 1997.
- Londoño, Juan Esteban. *El nacimiento del liberador, un sueño mesiánico. Estudio literario de Mateo 1,18-2,23*. San José: Sebila, 2012.
- Londoño, Juan Esteban. “Pablo Montoya: lo religioso y el arte”. *Estudios de Literatura Colombiana* 41 (2017): 37-48.
- Londoño, Juan Esteban. “Pensar la vida con Hugo Mujica”. *Sibila. Revista de Arte, música y literatura* 44 (2014): 46-48.
- Lukács, Georg. *Der Theorie des Romans*. Bielefeld: Aisthesis 2009.
- Lüning, Hildegard. *Mit Maschinengewehr und Kreuz – oder wie kann das Christentum überleben*. Reinbeck: Rororo, 1971.
- Luz, Ulrich. *Theologische Hermeneutik des Neuen Testaments*. Göttingen: Neukirchener Theologie, 2014.
- Mora, Carmen. “La Biblia en la obra de César Vallejo”. En *La Biblia en la literatura hispanoamericana*, editado por Daniel Attala y Geneviève Fabry, 457-474. Madrid: Trotta, 2016.

- Moxter, Michael. "Aus Bildern lernen? – Tillichs Denkweg zwischen Theologie und Ästhetik". En *Evangelische Theologie und urbane Kultur. Tillich-Lectures*, editado por Hans-Günther Heimbrock, 39-70. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2014.
- Moxter, Michael. "Zur Eigenart Ästhetischer Erfahrung". En *Ästhetik. Marburger Jahrbuch Theologie XXII*, editado por Elisabeth Gräb-Schmidt y Reiner Preul, 53-78. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2010.
- Moxter, Michael. "Ingeborg Bachmann: Reigen. Zum Verhältnis von Poesie und Theologie". En "*Ein Wort – ein Glanz, ein Flug, ein Feuer...*" *Theologen interpretieren Gedichte*, editado por Heike Krötke, 183-191. Stuttgart: Calwer Verlag, 1998.
- Prado, Adélia. *Poesia Reunida*. São Paulo: Editora, Siciliano, 1991.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Europa, 1980.
- Ricoeur, Paul. *Essays on Biblical Interpretation*. Editado por Lewis S. Mudge. London: SPCK, 1981. <http://media.sabda.org/alkitab-2/ReligionOnline.org%20Books/Ricoeur%2C%20Paul%20-%20Essays%20on%20Biblical%20Interpretation.pdf>
- Roa Bastos, Augusto. *Hijo de Hombre*. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.
- Sobrino, Jon. *Jesucristo liberador: lectura histórico-teológica de Jesús de Nazareth*. Madrid: Trotta, 1997.
- Sölle, Dorothee. "Zum Verhältnis von Theologie und Literatur". *Gesammelte Werke. Band 7: Das Eis der Seele spalten*, editado por Ursula Baltz-Otto y Fulbert Steffensky. Stuttgart: Kreuz, 2008.
- Schüßler, Werner. "*Was uns unbedingt angeht*". *Studien zur Theologie und Philosophie Paul Tillichs*. Münster: LIT Verlag, 1999.
- Tamayo, Juan José y Juan Bosch. *Panorama de la teología latinoamericana*. Estella (Navarra): Verbo Divino, 2001.
- Tillich, Paul. *On art and architecture*. Editado por John Dillenberger. New York: Crossroad, 1989.

Tillich, Paul. *Systematische Theologie*. Bd. 1. Berlin/New York: W. de Gruyter, 1987.

Tillich, Paul. *Systematische Theologie*. Bd. 3. Berlin/New York: W. de Gruyter, 1984.

Urbich, Jan. *Literarische Ästhetik*. Köln: Böhlau Verlag, 2011.

Vallejo, César. *Obra poética completa*. Madrid: Alianza, 2014.

Warning, Rainer, ed. *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. München: Wilhelm Fink, 1994.

Artículo recibido: 25 de agosto del 2022.

Artículo aprobado: 22 de septiembre del 2022.

