



HAL
open science

La muerte de Jesús en tres poetas latinoamericanos

Juan Esteban Londoño

► **To cite this version:**

Juan Esteban Londoño. La muerte de Jesús en tres poetas latinoamericanos. Loxias, 2016, Littérature et communauté III, 53. hal-04519974

HAL Id: hal-04519974

<https://hal.science/hal-04519974v1>

Submitted on 27 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

La muerte de Jesús en tres poetas latinoamericanos

Juan Esteban Londoño

Résumé

Cet article étudie l'effet des constructions culturelles autour du récit de la mort de Jésus dans l'œuvre de trois poètes latinoaméricains : un poème de Roque Dalton, un conte de Hugo Mujica et un poème en prose de Pablo Montoya. Ces auteurs interprètent la tradition de ce personnage archétypal de la culture occidentale grâce à la création, suscitant de nouvelles questions. Le but ultime est une recherche du sens, se fondant sur la conception de l'herméneutique et de la conscience historico-effectuelle exposée par Gadamer dans *Vérité et Méthode*, selon laquelle les phénomènes culturels et leurs interprétations évoluent avec le temps et grâce à d'autres regards.

Mots-clés

Gadamer (Hans-Georg), Dalton (Roque), Mujica (Hugo), Montoya Pablo, herméneutique, mort de Jésus

Resumen

Este artículo explora categoría hermenéutica de la historia efectual del relato de la muerte de Jesús en la obra de tres poetas latinoamericanos: Roque Dalton, Hugo Mujica y Pablo Montoya. Estos autores interpretan de una forma creativa de interpretar la tradición, generando nuevas preguntas sobre ella o ahondando en la preocupación última, la búsqueda de sentido, a partir de este personaje arquetípico de la cultura occidental.

Palabrasclaves

muerte de Jesús, historia efectual (*Wirkungsgeschichte*), poesía latinoamericana, Roque Dalton, Hugo Mujica, Pablo Montoya.

Introducción

Las obras de arte, los textos y las tradiciones religiosas hacen historia y dejan huella. Los fenómenos culturales y sus interpretaciones crecen con el tiempo y se enriquecen a través de la multiplicidad de ojos que otorgan nuevas miradas.

En la exégesis bíblica contemporánea, se viene desarrollando la investigación de la historia efectual o historia de la influencia de los textos de la Escritura en relación con la cultura. Trabajos como los de Ulrich Luz¹ y François Bovon² reflejan la

¹ Ulrich Luz, *Das Evangelium nach Matthäus 1-7*, Düsseldorf, Benziger, 2002 (trad. Minneapolis, Augsburg Fortress, 1989-2005).

influencia que han tenido los evangelios en la cultura occidental, particularmente en el arte religioso.

Este artículo explora la historia efectual del relato de la muerte de Jesús en tres obras de poetas latinoamericanos. Una de ellas es un poema (Dalton), otra es un cuento (Mujica), y la tercera es un poema en prosa (Montoya). Las tres dan cuenta del diálogo con la tradición, mediado y enriquecido con otras experiencias históricas, sobrepasando cualquier intención original de los autores de los evangelios, para evidenciar el potencial que tienen las narrativas antiguas para ser re-configuradas y la capacidad de los artistas de leer los textos bíblicos a partir del arte, generando nuevas inquietudes.

Historia efectual

Según Hans Georg Gadamer, tanto el intérprete como la obra de arte, en este caso el texto, tienen historicidad, hacen historia y a la vez se enriquecen con la historia. Esto es lo que llamamos la *historia efectual* (*Wirkungsgeschichte*): la manera en que las obras de arte tienen influencia sobre la cultura a lo largo del tiempo, a la par que la cultura enriquece nuestra comprensión de las obras de arte.

Para la hermenéutica filosófica, el sentido de una obra de arte no depende del aspecto ocasional del autor y de su público, sino que está determinado por la situación del intérprete y por todo el proceso histórico que conecta los dos horizontes de sentido: el del intérprete y la obra. Por ello dice Gadamer que “el sentido de un texto supera a su autor no ocasionalmente sino siempre”³.

Cuando decimos el nombre “Jesús de Nazaret” no solamente nos vinculamos con algo nominal. Se trata de un código que trae a nuestra mente toda una historia a través de la pintura, la literatura, la plástica, la música, la religión, incluso la política. Nombre que originariamente apareció en unos documentos poco importantes para la literatura del imperio romano, pero que con el paso del tiempo se fue acrecentando en medio de las masas populares, en las catacumbas, y en las casas de algunos patricios, hasta llegar a constituirse en el cemento del imperio⁴. Nombre que terminó expandiéndose bajo el estandarte de Roma para la conquista de pueblos europeos, asiáticos y africanos, y que culminó con la invasión de América bajo los símbolos de la cruz y la espada⁵.

Entre los lectores de los siglos XX y XXI hay una hendidura de distancia, idioma, cultura y tecnología. Sin embargo, este tiempo que nos diferencia no es un abismo que deba ser salvado. Más bien, como piensa Gadamer, es el fundamento que

² François Bovon, *Das Evangelium nach Lukas*. 1. Teilbd. (Lk 1,1-9,50), Zürich, Neukirchen, 1989.

³ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método* [1960] 1, Salamanca, Sígueme, 2003, p. 366.

⁴ Hans Küng, *Das Christentum*, München, Piper, 1994.

⁵ Justo González, *Historia del Cristianismo 2*, Miami, Unilit, 1994.

sustenta el acontecer presente. Para comprender a Jesús de Nazaret, no hay que “superar” la distancia en el tiempo. Por el contrario, de lo que se trata es de reconocer esa distancia como una posibilidad positiva y productiva del comprender⁶.

Ya que las obras de arte, los textos y las tradiciones religiosas son productos humanos, el tiempo ofrece nuevas fuentes de comprensión que hacen patentes nuevas relaciones de sentido antes insospechadas.

Es por esto que las obras aquí analizadas retoman la muerte de Jesús para re-configurarla según nuevas preocupaciones, o preocupaciones que siempre han estado allí, en el interés originario, en la búsqueda por el sentido, pero que se desvelan como una *alétheia* en su ocultamiento-desocultamiento y dejan entrever las grietas del fondo del ser.

Esto sucede por ejemplo en una obra como *El evangelio de Lucas Gavilán*, del escritor mexicano Vicente Leñero, cuando ubica el nacimiento de Jesús, o de Jesucristo Gómez, en un prostíbulo, celebrado con ron y música cubana:

Ni José Gómez ni María David pegaron el ojo en toda la noche. Los muchachos de la calle, las prostitutas, incluso sus clientes y hasta don Paco, el administrador del hotel, entraban y salían de la habitación para ver a la madre y al niño. Terminaron organizando una posada. Trajeron un tocadiscos. Don Paco puso las cubaslibres. Se bailó hasta la madrugada⁷.

Este tipo de interpretaciones lleva a pensar en la *historia efectual* como una de las maneras de acercarse a la comprensión de los textos y las obras del pasado, que continúan, mediante la distancia histórica, teniendo algún efecto sobre nuestra cultura: “Cuando intentamos comprender un fenómeno histórico desde la distancia histórica que determina nuestra situación hermenéutica en general, nos hallamos bajo los efectos de esta historia efectual”, comenta Gadamer⁸.

Según Gadamer, la comprensión es una fusión de horizontes entre el presente y el pasado. La tradición es el lugar de encuentro. El que interpreta o re-crea, mantiene la tensión entre ambos horizontes, pero no debe asimilar el pasado ingenuamente. En la interpretación y la re-creación de la tradición, hay espacio para la crítica, tanto del horizonte del intérprete como del horizonte del texto y de la tradición que ha interpretado.

Una tarea de la hermenéutica, según Gadamer, consiste en tomar conciencia de la historia efectual de los fenómenos culturales a través del tiempo y reflexionar el intercambio de horizontes, los cuales se interfecundan. Y así, de este modo, apropiarse re-creadoramente del pasado mediante el diálogo mutuo.

⁶ Gadamer, *Verdad y método* [*Wahrheit und Methode*, 1960] 1, Salamanca, Sígueme, 2003.

⁷ Vicente Leñero, *El evangelio de Lucas Gavilán*, México, Seix Barral, 1979, p. 33.

⁸ Gadamer, *Verdad y método* 1, 2003, p. 371.

La comprensión no sólo es reproductiva del sentido del texto, sino productiva de nuevos sentidos. La obra de arte brota como lugar de interés porque se sostiene por sí misma al modo de una escultura que permanece dando testimonio, y su lenguaje no se puede agotar limitándolo al concepto de una interpretación determinada: para afirmar un dogma, por ejemplo.

Para Gadamer, comprender es proyectar. Al primer sentido de un texto o una obra de arte se le añade el sentido que le da el intérprete, es decir un segundo sentido. Cuando se lee un texto o se observa una obra de arte, la comprensión continúa tejiendo proyectos previos, y revisa la perspectiva propia mediante el encuentro con el texto o la obra.

Esto sucede frecuentemente en la literatura al interpretar los evangelios. Ejemplo es la novela de Eduardo Caballero Calderón, *El Cristo de espaldas*⁹, la cual relata la experiencia de un sacerdote en un pueblo de una cordillera colombiana, en la época de guerra entre liberales y conservadores llamada “La Violencia” (1949-1959). El sacerdote confronta la realidad que vive con pasajes de los evangelios en los que se relata la pasión de Cristo, y vive su propia experiencia a manera de *via crucis*. El escritor realiza su propia historicidad al interpretar, pues proyecta sus propias concepciones de lo religioso en el texto que escribe, a la vez que le da un nuevo sentido al re-crearlo en medio del conflicto colombiano.

De este modo, la obra surge del prejuicio de lo ya conocido para reconfigurar el relato de los evangelios en un nuevo relato. El texto es un tejido, y a su textualidad se añaden nuevas tramas y colores por parte de los intérpretes instalados en la tradición.

Todo intérprete y re-creador de una tradición dialogan con los prejuicios. No hay intérprete sin prejuicios, dice Gadamer. Estos permiten una interpretación que reconoce la historicidad tanto del intérprete como del texto interpretado. “Los prejuicios del individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser¹⁰”.

Esto no significa, aclara Gadamer en *Verdad y Método II*¹¹, que los prejuicios determinen o configuren a la obra de arte. Pero de ellos nace el diálogo en el que se intercambian preguntas ante un otro que nos obligan a descubrir y abandonar la propia clausura de sentido. Interpretar es un acto de alteridad y no un monólogo o una imposición de la voluntad de poder. Alteridad del texto frente al intérprete, que lo interpela y lo cuestiona. Alteridad del intérprete frente al texto, que busca realizarlo o aplicarlo en su propia comprensión. Y alteridad entre un intérprete y otro intérprete, con el texto de por medio, evaluando las posibilidades de comprensión de sentido.

⁹ Eduardo Caballero Calderón, *El Cristo de espaldas*, Bogotá, Panamericana, 1996.

¹⁰ Gadamer, *Verdad y método* [1960] I, Salamanca, Sígueme, 2003, p. 344.

¹¹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método II*, Traducción de Manuel Olasagasti, Salamanca, Sígueme, 1994.

Pero todo intérprete interpreta en la historia, viviéndola, sin poder ni querer salirse de ella para tratarla como a un objeto extraño. El ser humano hace parte de la historia, y su pensar no está fuera del momento histórico en que se desarrolla dicho pensamiento: “No es la historia la que nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a ella”, comenta el hermeneuta alemán¹².

El pre-juicio y la autoridad son formas estructurales en las que pertenecemos a una tradición. Hacemos parte de la misma tradición que interpretamos y que también rompemos, pues los efectos de ésta nos tocan de alguna manera.

No es extraño, por ejemplo, que tantas novelas del siglo XX hayan intentado escribirse sobre Jesús de Nazaret, pues pretenden reflexionar al mismo Jesucristo como arquetipo fundante de la cultura occidental, imagen construida por la historia de las instituciones religiosas que ha servido para determinar una manera de ser. Las obras literarias se valen de esta tradición para desmantelarla, proponiendo a otro Jesús.

Pensemos por ejemplo en *La última tentación* del escritor griego Nikos Kazantzakis¹³, en la que afirma que la mayor tentación de Dios es la de tener una vida común y corriente, como la de los hombres, de modo que humaniza a Jesús al punto de bajarlo de la cruz y casarlo con María Magdalena.

O en *El evangelio según Jesucristo* de José Saramago¹⁴, en cuyo último capítulo Jesús es tentado mientras está en una barca sobre el lago: tentado a ser humano, a no obedecer a un Dios necesitado de adeptos que quiere matarlo a él, el carpintero y pastor, para volverse una religión universal; entonces el diablo le muestra todo lo que sucederá en su nombre y en contra de su voluntad: iglesia, imperios, cruzadas, muerte, conquista de América.

Con esto se confirma lo que Gadamer aprecia, y es que al interpretar una obra de arte se la interpreta desde los prejuicios propios del intérprete que re-configura la historia contada dentro de una historicidad nueva: las luchas de Kazantzakis por ser secularmente hombre y no limitarse a las paredes de un monasterio; y las críticas de Saramago al poder de las iglesias que usan el nombre de Jesús para erigirse como instrumentos de poder.

La comprensión humana se nutre de la condición hermenéutica de la pertenencia a una tradición, ya sea para repetirla o para rebelarse frente a ella.

¹² Gadamer, *Verdad y Método* 1, *Op. cit.*, p. 344.

¹³ Nikos Kazantzakis, [*Ο τελευταίος πειρασμός*, 1954], *La última tentación*, Bogotá, Círculo de lectores, 1989.

¹⁴ José Saramago, [*O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, 1991], *El evangelio según Jesucristo*, Madrid, Alfaguara, 1998.

O como lo plantea el poeta argentino Hugo Mujica en su ensayo *Flecha en la niebla*:

Al pronunciar cada palabra me sitio en medio y al cabo de una aventura vivida y sentida.
Opacada o enriquecida.
En cada palabra late un pasado, luces y sombras, creaciones y destrucciones, que, tácitamente, laten en mí cada vez que doy voz a esa palabra.
Habla hablado, dilato esa historia. La de cada palabra en cada palabra.
La dilato hacia un más allá y un después de la llegada, en mí, de esa palabra.
Cuando mi tonalidad, mi tesitura, mi temblor vital, impregnan y preñan la polisemia de cada palabra, la acumulación de significados y vivencias que cada palabra alberga, algo de mí queda en ella.
De mí ya sin mí.
En ella, para otros.
Puedo agregar o quitar, pero siempre sello.
Marco. Impregno.
Firmo.
Memoria y presencia, memoria viviente, el lenguaje hace posible, en definitiva, que los ayeres de la humanidad se vuelvan a conjugar en mi decir.
En las palabras de mí hoy.
En los verbos en los que se conjuga el tiempo. (En los que se dilata el enigma.)
La palabra, ya, no se ciñe a ser la simple mediadora del espacio cultural: ella misma abre y es ese espacio.
Lo abre y lo otorga¹⁵.

A continuación, presentamos un poema y dos cuentos poéticos que dan cuenta del diálogo con la tradición, mediado y enriquecido con otras experiencias históricas, y re-creada la tradición desde nuevas perspectivas, totalmente ajenas a la intención original del autor y que plantean nuevas preguntas o vuelven al fondo de la Preocupación Última, desde ángulos distintos.

Roque Dalton: “Credo del Ché”

De este modo, y siguiendo un orden cronológico de la publicación de las obras, destacamos la historia efectual de la sentencia, muerte y resurrección de Jesús en el poema titulado “Credo del Ché”, del salvadoreño Roque Dalton¹⁶:

¹⁵ Hugo Mujica, *Flecha en la niebla*, Madrid, Trotta, 1997, pp. 50-51.

¹⁶ Roque Dalton (San Salvador, 1935), estudió luego jurisprudencia, ciencias sociales y antropología, en universidades de El Salvador, Chile y México. En 1956, 1958 y 1959 obtuvo el Premio Centroamericano de Poesía, otorgado por la Universidad de El Salvador. En 1969 obtuvo el Premio Casa de las Américas, en el género poesía, con *Taberna* y otros Lugares. Debido a su militancia en la izquierda revolucionaria salvadoreña, fue encarcelado varias veces en su país. Vivió como exiliado político en Guatemala, México, Checoslovaquia y Cuba. Recorrió Vietnam y Corea, apoyando las luchas clandestinas. Fue asesinado en 1975 por una fracción ultraizquierdista de la misma organización a la que pertenecía.

El Ché Jesucristo
fue hecho prisionero
después de concluir su sermón en la montaña
(con fondo de tableteo de ametralladoras)
por rangers bolivianos y judíos
comandados por jefes yankees-romanos.

Lo condenaron los escribas y fariseos revisionistas
cuyo portavoz fue Caifás Monge
mientras Poncio Barrientos trataba de lavarse las manos
hablando en inglés militar
sobre las espaldas del pueblo que mascaba hojas de coca
sin siquiera tener la alternativa de un Barrabás
(Judas Iscariote fue de los que desertaron de la guerrilla
y enseñaron el camino a los rangers)

Después le colocaron a Cristo Guevara
una corona de espinas y una túnica de loco
y le colgaron un rótulo del pescuezo en son de burla
INRI: Instigador Natural de la Rebelión de los Infelices

Luego lo hicieron cargar su cruz encima de su asma
y lo crucificaron con ráfagas de M-2
y le cortaron la cabeza y las manos
y quemaron todo lo demás para que la ceniza
desapareciera con el viento

En vista de lo cual no le ha quedado al Ché otro camino
que el de resucitar
y quedarse a la izquierda de los hombres
exigiéndoles que apresuren el paso
por los siglos de los siglos
Amén¹⁷.

Con Roque Dalton asistimos a un estilo de poesía usual en los años sesentas y setentas del siglo XX en América Latina, conocido como “poesía comprometida”. Esta consiste en enlazar la poesía con la situación de la realidad nacional y política, alejándose de la poesía contemplativa, incluso existencial, para presentar los sucesos históricos en la palabra que los poetiza.

Influenciada por la obra de Neruda y de Ernesto Cardenal, la poesía de Roque Dalton no desliga el arte de la vida: vida que sufren las personas más pobres¹⁸.

¹⁷ Roque Dalton, *Credo del Ché*. Poemas de Roque Dalton García <http://www.poemas-del-alma.com/roque-dalton-garcia-credo-del-che.htm#ixzz3GCSHjmgD>; dada la clandestinidad de la obra, la poesía de Roque Dalton se consigue principalmente en internet. Hay una página dedicada al estudio de su obra, llamada Roque Dalton Archivo Digital. Disponible en: <http://www.rdarchivo.net/>

¹⁸ Esto lo aclara Marta Canfield cuando afirma: “Para Cardenal la poesía no sólo debe ser “sin pureza”, como quería Neruda, sino que debe aceptar todo tipo de ingredientes, particularmente los más vinculados a lo cotidiano y a las vicisitudes de la gente común [...] La suya es, por lo tanto, una poesía que narra, pero que también toma posición: poesía narrativa y militante al mismo tiempo, que recrea la historia (*El estrecho dudoso*, 1966) y restituye la dignidad al pasado indígena (*Homenaje a*

Después de la importancia de la Guerra Civil Española (1936-1939) para la poesía Latinoamericana (Guillén, Neruda y Vallejo), toma gran protagonismo la Revolución Cubana (1959) y las luchas por la liberación en América Latina, como aclara Martha Canfield:

Para Cardenal la poesía no sólo debe ser “sin pureza”, como quería Neruda, sino que debe aceptar todo tipo de ingredientes, particularmente los más vinculados a lo cotidiano y a las vicisitudes de la gente común [...] La suya es, por lo tanto, una poesía que narra, pero que también toma posición: poesía narrativa y militante al mismo tiempo, que recrea la historia (El estrecho dudoso, 1966) y restituye la dignidad al pasado indígena (Homenaje a los indios americanos, 1969)¹⁹.

Pero en Dalton se profundiza la situación, pues no se trata solamente del poeta comprometido, sino del “poeta guerrillero”, como ocurrió también en los casos de Francisco Urondo (Argentina, 1939-1976), Javier Heraud (Perú, 1942-1963) y Leonel Rugama (Nicaragua, 1949-1970)²⁰.

El poema de Roque Dalton acerca del juicio, la muerte y la resurrección de Jesús consiste en una re-lectura basada en la yuxtaposición de dos héroes épicos de dos épocas distintas: Ernesto “el Che” Guevara y Jesucristo. Personajes semejantes y a la vez diferentes, marcando esta profunda diferencia la opción que cada uno eligió para transformar la sociedad y morir. El primero, comprendiendo el amor como una lucha en la que mueren muchos, y eligiendo así el camino de las guerrillas para la transformación de la realidad social y política. El segundo, buscando también la transformación, e inconforme con el poder romano sobre las tierras palestinas donde vivía, eligió la opción el camino de la dignidad y la rebelión²¹.

Pues bien, Roque Dalton toma el credo cristiano para unir a ambos personajes bajo un solo nombre: “El Che Jesucristo”. Sin embargo, Jesucristo aparece como el motivo o el molde en el que se lee la historia de Ernesto Guevara. El referente es el Che y la narrativa del poema alude a su muerte en Bolivia.

Dalton parte del hecho de que ambos fueron prisioneros y de que ambos dieron un “sermón” en la montaña. El de Jesús, con palabras de dignificación de las víctimas, pero también de amor a los enemigos (Mt 5-7). El de Guevara, con

los indios americanos, 1969”. Martha L. Canfield, “Un siglo de poesía: balance y perspectivas”, en: *Annali Di Ca’ Foscari*, XXXIX, I-2, 2000, p. 36.

¹⁹ Martha L. Canfield, “Un siglo de poesía: balance y perspectivas”, en: *Annali Di Ca’ Foscari*, XXXIX, I-2, 2000, p. 36.

²⁰ Martha L. Canfield, “Un siglo de poesía: balance y perspectivas”, en: *Annali Di Ca’ Foscari*, XXXIX, I-2, 2000, p. 37.

²¹ Varios investigadores en la actualidad han planteado una fuerte radicalidad en el pensamiento social y político de Jesús de Nazaret, el cual fue suavizado por parte de los evangelistas para presentarlo como un maestro espiritual ante las élites del mundo romano, por lo que Jesús de Nazaret y el Che Guevara estarían más cerca de lo que parece, guardando las proporciones. Cf. Antonio Piñero (Ed.), *Fuentes del cristianismo*, Córdoba, Ediciones el Almendro, 1993.

ametralladoras para reclamar justicia, pues, para él, el amor consistía en optar por los más necesitados. Dalton identifica a los soldados bolivianos con los judíos que apoyaron el aprisionamiento de Jesús; y a los agentes norteamericanos de la CIA que influyeron en la persecución y muerte del Che, con los soldados emisarios del imperio.

Dalton identifica a Caifás, el sumo sacerdote con Mario Monje Molina, fundador del Partido Comunista de Bolivia, inconforme con la actividad guerrillera del Che en su país y quien finalmente impidió la provisión de abastecimientos para el Ejército Nacional de Liberación que comandaba el argentino²². Y también a Poncio Pilatos, el procurador romano de la ciudad de Palestina durante la época de la crucifixión de Jesús, con René Barrientos Ortuño, presidente de Bolivia en la época en que Ernesto Guevara fue fusilado. Se sabe que Barrientos gozaba de popularidad entre el pueblo campesino y además tenía abiertas relaciones con los Estados Unidos²³. Por ello es que Dalton lo presenta como alguien que habla un inglés militar y que está sobre las espaldas del pueblo que masca hojas de coca.

El otro referente del grupo de enemigos aquí presentado es Judas Iscariote, sin nombre específico, pero referido a los que desertaron del Ejército de Liberación Nacional, grupo guerrillero que comandaba el Che, y enseñaron el camino a los Rangers para la cacería.

Luego de estas alusiones históricas viene la ficción: el Che aparece vestido como Jesucristo, con corona de espinas y túnica de loco, un rótulo colgando del cuello con un significado totalmente diferente al presentado en el Nuevo Testamento²⁴: Instigador Natural de la Rebelión de los Infelices.

El camino de la cruz se relaciona con el asma que padecía Guevara, *via crucis* que tuvo que recorrer medio asfixiado, perseguido por el ejército boliviano y la Inteligencia norteamericana como la hace ver el biógrafo John Lee Anderson²⁵. La cruz del Che son las armas, instrumento de poder de los imperios contemporáneos. Dalton retoma los datos históricos: “le cortaron la cabeza y las manos”, a la vez que acude a la leyenda: “quemaron todo lo demás”. Aspecto que se añade a la mitología del cadáver del revolucionario, que fue desaparecido para que no lo idolatrasen sus seguidores.

Sin embargo la glorificación del Che se dio en la mentalidad del pueblo latinoamericano, se exaltó su imagen hasta el punto de ver en él una resurrección de la rebelión contra los imperios.

²² John Lee Anderson, *Che Guevara: Una Vida Revolucionaria*, Barcelona, Anagrama, 1997.

²³ John Lee Anderson, *Che Guevara: Una Vida Revolucionaria*, Barcelona, Anagrama, 1997.

²⁴ En el Nuevo Testamento no aparecen las siglas INRI (IESVS NAZARENVS REX IVDAEORVM), pero se infieren a partir del mandato de Pilatos de poner un letrero que diga “este es el rey de los judíos” (Lc 23,38).

²⁵ John Lee Anderson, *Che Guevara: Una Vida Revolucionaria*, Barcelona, Anagrama, 1997.

Dalton es un marxista para quien Dios es un concepto social, y para quien la derecha es un término políticamente incorrecto. Por esto culmina su Credo, basado en el clásico credo cristiano, sentando al Che Guevara al lado izquierdo de los hombres, instigándolos a la rebelión, como la imagen del guerrero divinizado a través de los siglos.

En este sentido, se observa a un Roque Dalton que toma la tradición para transgredirla, pero lo hace de una manera que su generación llamaría “comprometida”. El salvadoreño aparece como un poeta de las vanguardias, pero un vanguardista comprometido, un poeta guerrillero, interesado en las luchas hombro a hombro con el pueblo, incluso fusil a fusil. A Dalton le interesa una poesía más allá de la literatura, un arte que acompañe las luchas sociales y sea su vocero. Por lo tanto este Credo, más que poético y, sin dejar de serlo, es un credo político.

O, como lo dibuja Álvaro Rivera:

Se asumió como poeta vanguardista, pero no adoptó el lenguaje de la vanguardia de modo superfluo. Razonó sus elecciones formales con plena conciencia de que los problemas del estilo en la poesía moderna estaban rodeados de implicaciones y consideraciones filosóficas. Roque sabía que el surrealismo era algo más que un simple juego libre de la imaginación, era un rechazo y una afirmación que desbordaban el orden estético para difundirse por la vida. Sabía, además, que el collage dadaísta dinamitaba el criterio de la unidad orgánica de la obra literaria, deshaciendo su coherencia para que la recompusiera un lector activo. La idea de crear una forma nueva con retazos de ideas, de conversaciones y de textos procedentes de otros ámbitos ponía en cuestión el concepto de que la literatura solo puede alimentarse de sí misma y de sus nobles y dignos materiales²⁶.

Hugo Mujica, “Diálogo de un rey con su corona de espinas”

El escritor argentino Hugo Mujica²⁷ en su cuento titulado “Diálogo de un rey con su corona de espinas”, que aparece en el libro *Bajo toda la lluvia del mundo*, lee la muerte de Jesús de esta manera:

²⁶ Álvaro Rivera, *El dudoso reinado de Roque Dalton*, disponible en: <http://www.rdarchivo.net/literarias/el-dudoso-reinado-de-roque-dalton>

²⁷ Hugo Mujica (Buenos Aires, 1942), poeta, cuentista y ensayista argentino. Sus diversas experiencias le han dado material de cantera para su obra: En los años sesenta fue hippie y artista plástico en Nueva York. Luego se hizo monje católico, de la orden trapense, en la que tuvo una conversión profunda y se instaló en siete años de silencio. Luego se ordenó como sacerdote, y se dedicó a escribir poesía, cuentos y ensayos sobre arte y filosofía. Entre sus principales libros (traducidos a varios idiomas) de ensayos se cuentan *La palabra inicial* (1995), *Flecha en la niebla* (1997), *Poéticas del vacío* (2002), y *La pasión según Georg Trakl* (2009). *Solemne y mesurado* (1990) y *Bajo toda la lluvia del mundo* (2008), son sus dos libros de cuentos. Sus *Poesía Completa* ha sido editada por Seix Barral en 2005, y por Vaso Roto, en 2013. Su último libro de poesía: *Cuando todo calla* recibió el XIII Premio Casa de América de Poesía Americana.

– *Eli, Eli! Lemá sabactani?*, esto es: “¿Dios mío, Dios mío! ¿Por qué me has abandonado?”

– Nunca te he abandonado, nunca podría haberlo hecho pues nunca estuve a tu lado. Ahora la lanza abrió tu pecho, el dolor rompió tu espejo. Has salido de ti, tu consuelo se ha quebrado. Al fin me has visto: soy tu abandono, soy tu eternidad. ¡Coraje! Este instante es siempre, abandónate tú.

“Y dando de nuevo un fuerte grito, exhaló su espíritu”²⁸.

El cuento toma como punto de partida un texto de la tradición que aparece en los evangelios sinópticos (Mc 15,33; Mt 27,32-56; Lc 23,26-49), con su respectiva expresión aramea que, según los especialistas, fue tomada del Salmo 22 por los redactores de los primitivos relatos de la pasión de Jesús para hacer de él el favorito de la liturgia de las comunidades que conmemoraban su muerte²⁹.

Luego viene la ficción de Mujica, la respuesta de Dios, o como lo propone el título, de su “corona de espinas”.

Lo divino se manifiesta, inicialmente como una negativa ante la pregunta: “Nunca te he abandonado”. Frase aparentemente consoladora, desde la perspectiva occidental que luego, en la explicación divina, desborda en una forma de desconsuelo o de consuelo diferente: “nunca podría haberlo hecho pues nunca estuve a tu lado”.

El dolor de la lanza, las heridas y la cruz, la decepción ante el Dios occidental se revierten como una nueva manera de mirar la historia. Se ha roto el espejo en el que el hombre se miraba a sí mismo y proyectaba una respuesta en un ente divino que lo acompañara. No, Dios no responde porque Dios no es presencia. Es más bien ausencia, abandono, búsqueda de la eternidad y eternidad misma en tanto búsqueda inalcanzable. Dios se aparece como vacío y anhelo, innecesario como ente, muerto incluso, necesariamente muerto para el inicio de una nueva concepción de lo religioso.

La invitación del abandono culmina en aquella concepción de la mística de fundirse en el vacío, en lo divino que es abandono para abandonarse: “abandónate tú”, concepto anclado en la *Gelassenheit* de Eckhart y en la mística apofática:

Mucho antes que el ateísmo introdujese una serie de correctivos fundamentales en la idea de Dios, toda una dirección de pensamiento conectada con el apofatismo místico ha sostenido constantemente que el mejor conocimiento que se puede tener del Incomprensible es saber que no le conocemos ni podemos conocer adecuadamente. Más aún, también se ha defendido la dimensión de ausencia de Dios como su característica más fundamental. Dios es el ausente, está siempre presente, de tal manera que, si alguna vez apareciera, su presencia no sería su esencia,

²⁸ Hugo Mujica, *Bajo toda la lluvia del mundo*, Buenos Aires, Seix Barral, 2008, p. 81.

²⁹ Luis Alonso Schökel, *Biblia del Peregrino Antiguo Testamento. Poesía, Edición de Estudio*, Bilbao / Estella (Navarra), Ega / Verbo Divino, 2009, p. 600.

sino solamente una manifestación, un velo, un encubrimiento de su ser, una presencia. Más aún, su verdadero ser no es, puesto que el Ser es ya su primer velo, su primera epifanía, pero no el mismo Dios³⁰.

De este modo, vemos cómo Mujica pone en diálogo las tradiciones místicas del abandono y la nada con el abandono divino. Aspecto que pasa, además, por el mundo oriental en el que se formó Mujica durante su época hippie, en los años 60 en New York. Pasa, además, por el acercamiento al oriente de Martin Heidegger. Como señala el filósofo alemán acerca de la acogida de su obra en oriente a través de la boca de un japonés:

Ciertamente. Por esto, en el Japón, comprendimos en el acto de la conferencia ¿Qué es la metafísica?, cuando en 1930 nos llegó una traducción que se arriesgó a hacer un estudiante japonés que había asistido a sus cursos. Aún hoy nos sorprende y nos preguntamos por qué los europeos pudieron caer en la cuenta de tomar la Nada en un sentido nihilista. Para nosotros, el vacío es el nombre eminente para lo que usted quisiera decir con la palabra « ser »³¹.

La interpretación que hace Mujica de la muerte de Jesús aparece atravesada en su historia efectual por la filosofía de Nietzsche³². La muerte de Jesús ha pasado necesariamente por el pensamiento nietzscheano, y ahora es necesario que se plantee de otra manera. El Dios que ha muerto es el fundamento suprasensible y meta de todo lo efectivamente real. El ser humano ya no puede guiarse por la dependencia de este concepto. De modo que la nada se extiende, o “El desierto avanza”. “El Ser se ha convertido en valor”, dice Heidegger al interpretar esta frase de Nietzsche³³; se le arrebató la dignidad de su esencia, se borra el camino a la experiencia del ser, se olvida al ser. Dios queda reducido a un valor.

Mujica comprende la frase de Nietzsche como la muerte de un verbo que en algún momento brotó, el dios cristiano, pero que se ha sedimentado en sustantivo, en ente, como ocurre con todas las divinidades cuando se las institucionaliza:

Un dios que nos fundamenta a nosotros en vez de llamarnos a abismarnos en él. Un dios que aparece como la respuesta sobre la vida en vez de ser la pregunta que la interpela y cuestiona: la crisis que la abre... El hombre se convierte, como lo manifiesta Nietzsche, en «asesino de Dios»: lo divino queda despojado de su divinidad cuando es emplazado frente al hombre y puesto en relación con él como lo disponible. Como el omnipotente socio que avala nuestra voluntad de poder. Seguir creyendo en este dios, o, a juicio de Nietzsche y Heidegger, seguir creyendo en «el

³⁰ Raimon Panikkar, *El silencio del Buddha. Una introducción al ateísmo religioso*, Madrid, Siruela, 1997, p. 224.

³¹ Martin Heidegger, *De camino al habla*, Traducción de Ives Zimmermann, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002, p. 99.

³² Expresión que aparece en la segunda parte del Prólogo de *Así habló Zaratustra* (2009, p. 36) y en el Fragmento 125 de *La Gaya Ciencia*, cuando el loco grita: “¡Busco a Dios!, ¡Busco a Dios!” (2010).

³³ Martin Heidegger, *Caminos de bosque*, Versión de Helena Cortés y Arturo Leyte, Primera Reimpresión, Madrid, Alianza, 2000, p. 192.

dios cristiano» – en ese «platonismo para el pueblo», como lo llamaba y denunciaba el autor de *Humano, demasiado humano* –, tal como lo vieron reflejado en los ojos de sus creyentes, es remedar a “Aquel proceso por el que la apariencia de una estrella apagada hace milenios sigue dando luz, aun cuando no se tenga otra cosa con ese brillo que mera apariencia” (1995/2013: 111).

Esto divino como ausencia en Mujica no se debe entender como la “nada” del nihilista, sino lo que da cabida a la búsqueda, al cambio, a la infinitud y, principalmente, a la creación poética. La ausencia no es, pero es la que permite ser.

De este modo encontramos una interpretación de la muerte de Jesús totalmente distinta a la de Roque Dalton. El poeta, para Mujica, no se interesa por el poder y la voluntad para gobernar el mundo. Puede hacerlo, comprometerse con causas sociales y políticas, a la manera de Heine; interesarse por la filosofía, al modo de Hölderlin; dolerse con la realidad histórica de una nación, como lo hace Edmond Jabès; pero, desde el punto de vista de Mujica, esto es secundario a la poesía.

Aquí se separa Mujica considerablemente de lo que conocemos como poesía comprometida. Sin desconocer el valor estético que tienen los escritos de Pablo Neruda, Roque Dalton o Ernesto Cardenal, Mujica opta por la concepción de la poesía pura, como heredera a la obra Paul Valéry o de José Lezama Lima.

Martha Canfield, contraponiendo las dos tendencias reinantes en la poesía latinoamericana, sigue de cerca la terminología de Lezama Lima y describe así la poesía pura, en la que encaja con amplitud la obra de Mujica:

El lenguaje poético remite a los Orígenes, no como regresión en el pasado, sino como acceso al tiempo sagrado, sin historia y sin cómputo. Así, el reino de la poesía se introduce en el reino “absoluto de la libertad”, en el desapego a todo condicionamiento lógico, estético, intelectual, y la imagen –“término del Eros metafórico” que a veces resulta equivalente a “cosmovisión” –es una chispa de la Inteligencia divina. La poesía resulta la perfecta intermediaria entre lo humano y lo divino; y su “rumor” omnipresente –inteligible pero no plenamente reconocible –es una manifestación de lo Absoluto. Atraído por este “enemigo rumor”, el poeta contesta al llamado, se declara presente ante su fascinación sagrada. El deseo de lo desconocido lo empuja bien lejos de las tranquilizadoras certezas, del bienestar de lo conocido³⁴.

Si aplicamos la terminología kierkegaardiana de los tres estadios de la existencia – el estético, el ético y el religioso –, vemos que Mujica los invierte para decir que el estadio superior no es el teológico o el ético – ya él ha pasado por estos dos estadios –, sino el estético, el cual abarca a su vez los otros dos estadios, pues en la poesía se comparte en comunidad aquello que es el misterio; los poetas crean a los dioses. En lo estético, específicamente en lo poético, está la dimensión más honda de la

³⁴ Martha L. Canfield, “Un siglo de poesía: balance y perspectivas”, en: *Annali Di Ca' Foscari*, XXXIX, I-2, 2000, p. 28.

existencia; no en la acción del político o en la prédica del religioso – cuyo lenguaje se ha gastado.

Sin embargo, la obra de Mujica no carece de reflexión existencial, como suele acusarse en algunos expositores de la llamada poesía pura. Antes bien, la poética del argentino recalca, en el dolor humano, la existencia en la carne y la búsqueda de sentido del hombre abandonado. No lo hace desde una ciudad situada. En su poesía no se menciona a Buenos Aires o a América Latina. Los personajes de no tienen nombre, y con frecuencia está lloviendo; su breve narrativa puede ocurrir en cualquier lugar del mundo, o en el interior de una psique. Sus ensayos apuntan a lo esencial u originario. Pues la escritura de Mujica se concentra en lo que une a los humanos: la separación; la desnudez de las personas antes de ponerse la máscara de alguna ideología o tener siquiera nombre. De este modo, su poesía de la creación, ya sea por omisión ante la poesía pura, o por preocupación última, se anuda a la existencia.

Pablo Montoya, “Cristo en la tumba, de Holbein el joven”

En el libro *Trazos* (2007)³⁵, el escritor colombiano Pablo Montoya³⁶ escribe sobre pintura, a manera de un diario de interpretación personal.

Su libro, innovador en la literatura colombiana, consiste en un diálogo literario con pintores de diferentes épocas y lugares: El Bosco, Durero, Vermeer, Débora Arango, Botero, entre otros. Su intención no es hacer crítica del arte, sino poesía, perspectiva que se ampliará años más tarde a la publicación de *Trazos*, en la novela *Tríptico de la infamia* (2014), en la que Montoya explora el significado existencial e histórico de las pinturas de Jacques Le Moyne y François Dubois, y de los grabados de Theodor de Bry³⁷.

En la página 17 de *Trazos* aparece un óleo de Holbein el joven (1497-1543) que Montoya afronta con una narración que ocupa casi toda la página. Abajo aparece, en un cuadro horizontal, la pintura del alemán: casi encerrado en un ataúd, el cuerpo de un hombre, moreno, barbado, flaco, cubiertos nada más sus genitales, con heridas en las manos, los pies y el costado, sombra en su cara; lo que brilla son el centro y los

³⁵ Pablo Montoya, *Trazos*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2007.

³⁶ Pablo Montoya (Barrancabermeja 1963) es un escritor colombiano y profesor de Literatura de la Universidad de Antioquia (Colombia). Su formación pasa por la música, la filosofía y literatura latinoamericana (La Nueva Sorbona-París 3). Ha publicado libros de cuentos, poemas, ensayos y novelas. Ha recibido varios premios y reconocimientos, tanto en Colombia como en el exterior. Entre sus obras se encuentran libros de como *Viajeros* (1999), *Trazos* (2007), *Lejos de Roma* (2008), *Novela histórica en Colombia, 1988-2008* (2010) y *Tríptico de la infamia* (2014), novela con la que ganó en Premio Rómulo Gallegos en el año 2015.

³⁷ Santiago Mutis, *La vocación de la intemperie*, prólogo a *Trazos*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2007.

muslos. La muerte lo hace nada más cadáver, casi sin rostro. La obra se llama *Cristo en la tumba* (1521):

La noticia brotó, brusca, de la universidad. Junto a uno de los eucaliptos, que bordean su entrada, Tomás cayó ultimado por la policía. Un cerco de uniformados impidió, durante los minutos de la agonía, que el estudiante recibiera atención. Tarde fue cuando el automóvil llegó al hospital. El cuerpo fue trasladado a la morgue donde, eso explicaron, se le hizo una autopsia necesaria. La noticia, como agua desbordada, se regó por la pequeña ciudad de Tunja. Las emisoras repitieron el aviso. Las oficinas y comercios cerraron de inmediato. El tránsito de las calles se detuvo. La policía, expectante, se acuarteló. Una multitud de estudiantes fue reuniéndose en la plaza principal. Allí debía llegar, en horas de la noche, el ataúd. Nuestro plan era hacer un cortejo hasta la alcaldía en medio de consignas dolientes. Luego tomarnos la sala magna y velar a Tomás, con discursos y canciones, hasta el amanecer. En la mañana, la manifestación acompañaría el sepelio hasta el lejano cementerio, en las afueras de la ciudad. Una traba absurda, sin embargo, tenía el ataúd atascado en las instalaciones de la morgue. Yo fui escogido para llevar la carta con la orden oficial que exigía la salida del compañero. La sala estaba sola. Las consignas, que me habían seguido, continuaban afuera. Sobre una de las plataformas vi el cuerpo. Largo y extenuado como una espada sin brillo. Un calzón cubría el genital. Las costillas estaban envueltas en un cartílago amarillento. El formol era un látigo de oprobio disperso en la sala. Tomás, pensé, poseía la fealdad de la muerte. Su pelo, mojado en partes, era un pegote. Los ojos, dos fosas vacías que algún chulo había picoteado. Los labios entreabiertos dejaban ver puntas de dientes semejantes a un horizonte que ya nadie habría de ver. La muerte, me dije, era eso. Un mar, un valle, una selva, una boca desaparecidos para siempre de los ojos de los hombres. Busqué la herida. La encontré en el costado. Me asombré porque no estaba, como decía el rumor en la plaza, cerca del corazón. Era una llaga hecha por una sanguijuela y no la herida de una bala. Me acerqué. Tomás tenía las manos y los pies maniatados. En su cabeza, hacia las sienas, coágulos de sangre se amontonaban. Un calor arrasó mi rostro. Tomás había sido asesinado y su cuerpo maltratado con sevicia. Quise salir de la sala para que la gente supiera la verdad. Que la noticia ganara la plaza e hiciera explotar la rabia contenida de la multitud. Pero alguien me tocó el hombro. Indignado, tomé al hombre por las solapas de su delantal médico. Demoré segundos en entender su alegato. Logró soltarse y me ordenó seguirle. En otra de las salas estaba el ataúd con Tomás. Y el hombre de al lado ¿quién es?, pregunté con vergüenza. El médico levantó los hombros y contestó: un desechable, quizás³⁸.

La narración de Montoya es otra muy distinta a la del cuadro o a los referentes que se tienen de Cristo en la tumba. Habla de noticia, de universidad, de Tunja, de algunas protestas, y de un amigo llamado Tomás que fue asesinado por la policía. El narrador lo encuentra en la morgue. El intercambio entre imagen y palabra permite en el lector un referente histórico. Tomás aparece como Cristo, asesinado con crueldad. Tomás es el otro, feo descompuesto, maniatado.

³⁸ Pablo Montoya, *Trazos*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2007, p. 17.

La pintura de Holbein permite realizar una mimesis apropiadora: Cristo y Tomás, el rebelde que protestando en distintas épocas ha chocado contra el muro del *establishment* y ahora está muerto.

De repente, hay un giro narrativo. Ahora el personaje no es Tomás, sino que es un mendigo, un “desechable”, como se nombra a estas personas que habitan el afuera, y que son utilizadas a expensas de sus propias vidas, según lo expresaban los jefes narcotraficantes en los años ochenta.

Montoya traslada el referente que la tradición ha transmitido como Cristo a nuevas encarnaciones del cadáver: el estudiante de Tunja y el habitante de calle, mediados por la pintura de Holbein. El autor no hace ninguna lectura religiosa. No ve allí nada de sagrado ni de redentor. Sólo aparece un personaje enfrentado ante el absurdo de la muerte. La relación entre la muerte de estos hombres y la de Cristo es casi casual, como lo es también la perspectiva filosófica que expresa: no hay un orden en la sociedad ni un sustento divino del universo, todo responde a lo caótico.

La línea filosófica que orienta el poema en prosa de Montoya descansa en la concepción de lo absurdo de Albert Camus³⁹. Esta línea es heredera también de la frase de Nietzsche –“Dios ha muerto” – por la vía francesa. Al saber que ya no hay un fondo sobre el cual descansar, brota la pregunta: ¿Qué puede quedarnos? ¿Vale la pena vivir la vida? El absurdo aparece como el vacío de sentido, y la muerte de Dios se dibuja ahora en la muerte de cualquier individuo que no llegará a ninguna parte, ni será recibido por ángeles, ni tampoco resucitará para un juicio final.

Montoya describe al hombre en la miseria, miseria del solitario, del muchacho que lucha, o incluso del mendigo. Allí, en ese absurdo de lo precedido, del gusano y de la herida, descansa el halo de lo humano que es reemplazo de lo divino en una época post-metafísica.

El poema dialoga con la pintura ya conocida, con las palabras ya conocidas, pero crea de nuevo, precisamente a partir del giro narrativo que presenta el final.

Como lo hace ver Santiago Mutis:

Montoya comienza donde la objetividad claudica, pues todo discurso niega, oculta. Es una moneda falsa. Nombrar lo más personal, lo más vivo, es el riesgo; correr el velo y decir “yo”, “tú”, internarse en la visión: “las voces de los otros son mi historia destrozada en mil pedazos”. ¡La historia, ese acontecimiento! Y se agolpa ante nuestros ojos, espantoso, humano.

Pablo Montoya elude las cifras. Se detiene en las sombras. Rumia con el dolor vivido. Lee en el pasado ineludible, en su *costra seca*, la savia de nuestros días. *Es un siervo rebelde*. Voltea el guante de la historia y ve los pequeños acontecimientos que subvierten todo orden. *No se deja*

³⁹ Albert Camus, [*Le Mythe de Sisyphe*, 1942], *El mito de Sísifo*, Buenos Aires, Losada, 2010.

engañar. El hombre es un estado de crisis permanente. “Quiero salir de aquí. Y conocer por un instante el silencio”⁴⁰.

Así, distinto de la militancia de Roque Dalton, Montoya describe a un joven militante, cuyo cuerpo termina igual que el de un mendigo, y ambos terminan al igual que Cristo. Pero, lejano del dios solidario del dolor, aquí no hay ninguna referencia a la búsqueda del sentido. Lo que se describe, finalmente, es la desesperanza en medio de una sociedad infame.

Conclusiones

La obra de estos tres poetas latinoamericanos muestra cómo las imágenes de la tradición, en este caso, religiosas, tejen su propia historia y toman matices diferentes dependiendo del contexto desde donde se las apropie.

La interpretación y re-creación en el arte no se da desde un ideal de objetividad de una investigación de la historia, sino desde el sabernos dentro de ella, en un proceso vivo y permanente.

Las obras de arte, los textos literarios y la misma historia contada, pero también vivida, nos influyen a través de la historia que se forjan a sí mismos. Los textos antiguos nos afectan a lo largo de una tradición interpretativa y cultural, y los asumimos según nuestra propia historicidad y preocupaciones. Esta historicidad nos abre horizontes de comprensión.

Estos tres creadores, que a la vez son intérpretes de una tradición están mediados por la historicidad del nombre al que invocan.

Estas tres obras expresan cómo, en solamente un siglo y en un mismo continente, el relato de la muerte de Jesús puede ser leído desde puntos de vista diferentes, enriqueciéndose desde diversas preocupaciones y contextualizaciones; y enriqueciendo, mediante su creatividad, la forma en que los evangelios pueden ser leídos.

La pasión de Cristo es dibujada, desde los ojos del poeta revolucionario, como la muerte de otro personaje que, paradójicamente, no era creyente: Ernesto el “Che” Guevara. Las diferencias se difuminan, y las similitudes brotan, hasta lograr un empalme entre los dos personajes y llamarlo “El Che Jesucristo”.

El grito de Jesús de Nazaret en la cruz es visto como una invitación a abandonarse en el abandono. Dios fue pensado por lo general como una presencia, pero Hugo Mujica lo reconfigura como ausencia, e invita a abandonarse

⁴⁰ Santiago Mutis, *La vocación de la intemperie*, prólogo a *Trazos*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2007, p. XIV.

precisamente en aquel vacío, que es la realidad de la vida sin una personificación detrás, pero en la búsqueda del sentido.

Cristo en la tumba es presentado encarnado en cualquier persona, como lo hace ver Pablo Montoya, quitándole el halo de santidad y mostrando cómo lo sagrado es profanado en el día a día: en la vida del estudiante universitario que es cegada en una protesta, en la del mendigo torturado por la cotidianidad.

Estas imágenes literarias enriquecen los relatos bíblicos desde nuevas preguntas o nuevas maneras de configurar la búsqueda del sentido. Anclados en un diálogo con Marx, con Heidegger o con Camus, los creadores retoman tradiciones desgastadas por siglos para demostrar que la poesía continúa en el espacio de lo abierto, y que ninguna palabra está dicha, ni siquiera la que ha cabalgado sobre los credos y la santidad.

DALTON Roque, *CREDO DEL CHÉ. Poemas de Roque Dalton García*, <http://www.poemas-del-alma.com/roque-dalton-garcia-credo-del-che.htm#ixzz3GCSHjmgD> ; dada la clandestinidad de la obra, la poesía de Roque Dalton se consigue principalmente en internet. Hay una página dedicada al estudio de su obra, llamada Roque Dalton Archivo Digital. Disponible en: <http://www.rdarchivo.net/>

MONTOYA Pablo, *Trazos*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2007

MUJICA Hugo, *Bajo toda la lluvia del mundo*, Buenos Aires, Seix Barral, 2008

MUJICA Hugo, *Flecha en la niebla*, Madrid, Trotta, 1997

ALONSO SCHÖKEL Luis, *Biblia del Peregrino Antiguo Testamento. Poesía*, Edición de Estudio, Bilbao / Estella (Navarra), Ega / Verbo Divino, 2009

ANDERSON John Lee, *Che Guevara: Una Vida Revolucionaria*, Barcelona, Anagrama, 1997

BOVON François, *Das Evangelium nach Lukas*, 1. Teilbd. (Lk 1,1-9,50), Zürich, Neukirchen, 1989

CABALLERO CALDERON Eduardo, *El Cristo de espaldas*, Bogotá, Panamericana, 1996

CAMUS Albert, [*Le Mythe de Sisyphe*, 1942), *El mito de Sísifo*, Buenos Aires, Losada, 2010

CANFIELD Martha L., "Un siglo de poesía: balance y perspectivas", En: *Annali di Ca' Foscari*, XXXIX, I-2, 2000, pp. 23-63

GADAMER Hans-Georg, [*Wahrheit und Methode*, 1960], *Verdad y método 1*, Salamanca, Sígueme, 2003

GADAMER Hans-Georg, *Verdad y Método II*, traducción de Manuel Olasagasti, Salamanca, Sígueme, 1994

GONZALEZ Justo, *Historia del Cristianismo 2*, Miami, Unilit, 1994

HEIDEGGER Martin, *De camino al habla*, traducción de Ives Zimmermann, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002

HEIDEGGER Martin, *Caminos de bosque*, versión de Helena Cortés y Arturo Leyte, Primera Reimpresión, Madrid, Alianza, 2000

- KAZANTZAKIS Nikos [*Ο τελευταίος πειρασμός*, 1954], *La última tentación*, Bogotá, Círculo de lectores, 1989
- KÜNG Hans, *Das Christentum*, München, Piper, 1994
- LEÑERO Vicente, *El evangelio de Lucas Gavilán*, México, Seix Barral, 1979
- LUZ Ulrich, *Das Evangelium nach Matthäus 1-7*, Düsseldorf, Benziger 2002 (transl. Minneapolis, Augsburg Fortress, 1989–2005)
- MUTIS Santiago, “La vocación de la intemperie”, prólogo a Montoya Pablo, *Trazos*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2007
- PANIKKAR Raimon, *El silencio del Buddha. Una introducción al ateísmo religioso*, Madrid, Siruela, 1997
- PIÑERO Antonio (Ed.), *Fuentes del cristianismo*, Córdoba, Ediciones el Almendro, 1993
- SARAMAGO José, [*O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, 1991], *El evangelio según Jesucristo*, Madrid, Alfaguara, 1998
- RIVERA Álvaro, *El dudoso reinado de Roque Dalton*. Disponible en: <http://www.rdarchivo.net/literarias/el-dudoso-reinado-de-roque-dalton>
- THEISSEN Gerd, *La redacción de los evangelios y la política eclesial. Un enfoque socio-retórico*, Estella, Verbo Divino, 2002

Juan Esteban Londoño (1982), filósofo y teólogo colombiano. Magister en ciencias bíblicas. Ha realizado estudios de Filosofía y Literatura en la Universidad de Antioquia; de Teología en el Seminario Bíblico de Colombia; y de Ciencias Bíblicas en la Universidad Bíblica Latinoamericana, de Costa Rica. Actualmente culmina sus estudios de Magister en Filosofía en la Universidad de Antioquia y es candidato a Doctor en Teología en la Universidad de Hamburgo (Alemania). Ha publicado los libros *El nacimiento del liberador, un sueño mesiánico* (2012), *Para comprender el Nuevo Testamento* (2013), diversos artículos en revistas, como también obras musicales y literarias.