

JESÚS MÍSTICO Y SILENTE. LOS ROSTROS DE CRISTO EN *VIGILIAS* (1994) DE JAVIER SICILIA

Mystical and Silent Jesus. The faces of Christ in Vigilias (1994) by Javier Sicilia

MARCO FLORES ALEMÁN
UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN (BÉLGICA)
MARCO.FLORES@UCLouvain.be
ORCID : 0000-0003-0890-7216

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.1068>
vol. 30 | 2024 | 126-136

Recibido: 15/03/2024 | Aceptado: 01/05/2024 | Publicado: 12/07/2024

Resumen

El objetivo de esta investigación es rastrear la representación de Cristo en un poemario clave (*Vigilias*, 1994) de Javier Sicilia, uno de los poetas religiosos más importantes del México contemporáneo. A través de un análisis intertextual de los poemas con sus referentes del Evangelio, propongo reconocer cinco “rostros” significativos de Jesús en la poesía del autor: 1. el Cristo de la imagen maternal; 2. el Cristo del amor sensorial; 3. el Cristo silencioso, víctima expiatoria; 4. el Cristo acertijo, incomprendido por sus discípulos; y 5. el Cristo de la Encarnación mística. Este último es el que predomina en el poemario.

Palabras clave

Cristo, representación, kénosis, postsecularidad, poesía mexicana

Abstract

The aim of this research is to trace the representation of Christ in a collection of poems (*Vigilias*, 1994) by Javier Sicilia, one of the most important religious authors of contemporary Mexico. Through an intertextual analysis of the poems with their gospel referents, I propose to recognize five significant “faces” of Jesus: 1) the Christ of the

maternal image; 2) the Christ of sensory love; 3) the Christ as silent expiatory victim; 4) the Christ as a riddle, misunderstood by his disciples; and 5) the Christ of mystical incarnation. The latter is the predominant one in the collection of poems.

Keywords

Christ, Representation, Kenosis, Postsecularity, Mexican Poetry

Javier Sicilia (México, 1959) es tal vez el poeta religioso más importante del escenario contemporáneo en México. Toda su obra gira alrededor de categorías cristianas, en especial el concepto de kénosis,¹ tal como el propio poeta declara al inicio de *La presencia desierta* (2015), título bajo el cual ha reunido toda su poesía: “Yo tengo para mí que todo el misterio cristiano de la kenosis de Dios, de la renuncia de la Divinidad a sus privilegios para encarnarse en un hombre que entrega su vida para salvación de todos y que habita personalmente en la intimidad de cada hombre, está contenido en ese extraño oxímoron [presencia desierta]” (Sicilia, 2015: 9). El objetivo de este estudio es rastrear la manera en que la figura de Cristo es representada en uno de los poemarios centrales de Sicilia, *Vigilias* (1994).² Es particularmente pertinente concentrarse en la figura crística, dado el contexto actual de postsecularidad (Rodríguez Fouz y Sánchez de la Yncera, 2012; Lerner Febres y Giusti, 2017; Mallimaci, 2017), en el cual la religión ha mostrado todavía ser una instancia poderosa de construcción de sentido en las sociedades contemporáneas.

Bajo la lógica de la kénosis, se puede decir que la figura crística habla, al mismo tiempo, de un vacío. Sicilia opta por presentar a Cristo a través de los contornos, es decir, de manera indirecta. En este artículo, me propongo abordar las representaciones de Cristo en el poemario a partir de cinco posibilidades que identifiqué en los poemas. Se trata de una clasificación cuya finalidad es ayudar a ver la diversidad de rostros de Cristo y llegar a algunas conclusiones. Las maneras en que Sicilia representa a Jesús son las siguientes: 1. el Cristo de la imagen materna, 2. el Cristo del amor sensorial, 3. el Cristo víctima expiatoria, 4. el Cristo acertijo, humano y divino, y 5. el Cristo de la Encarnación mística. Este último es el más importante en el poemario.

Me parece conveniente explicar estas representaciones en un orden ascendente, desde las que están poco presentes hasta aquella que es dominante en todo el conjunto. Por esta razón, el primer punto es el Cristo de la imagen materna, el cual se muestra en el cuarto poema: “Juan, el amado”. Como la mayoría de poemas de *Vigilias*, la forma es la de un soneto (versos endecasílabos y rima consonante). Por otro lado, no hay un pasaje bíblico en concreto que pueda reconocerse como el referente intertextual, aunque sí pueden identificarse dos momentos del Evangelio de Juan, dos imágenes que impactaron a Sicilia e impregnaron el texto. El primero de ellos es Juan 1, 39 y 46.³ En ambos momentos, los futuros discípulos están interesados en conocer a Jesús y le preguntan dónde vive. La respuesta es “ven y verás”. Siguiendo estas palabras, el discípulo Juan, quien tiene la voz en el poema, dice “lo vi y me llevó a donde mora” en el primer verso (Sicilia, 2015: 81). La segunda imagen es más impactante aun. En Juan 13, 22-25, se narra que Jesús anuncia que será entregado por uno de los suyos. Los discípulos se preguntan quién lo hará, por lo que Juan, “recostándose sobre el pecho de Jesús”, le pregunta de quién se trata. Por esta razón, Juan dice “Me basta con estar aquí en su pecho” en el último verso del poema (81).

La estructura está cuidadosamente pensada. El “ven y verás” del primer verso es el origen del viaje de los discípulos en su seguimiento de Jesús, mientras que la imagen de Juan recostado en el pecho de su maestro cierra el poema, así como su trayectoria y la de sus compañeros, dado que será la última noche antes de la muerte de Cristo. Ahora bien, Juan recostado sobre el pecho de Jesús es una imagen maternal. En los primeros dos cuartetos, Cristo aparece como la madre que da sentido a la vida de su niño-discípulo. Así, Juan dice que “todo aquello que amé y fue mi vida / halló en sus dulces ojos la medida / y en su cuerpo el principio y la atadura” (Sicilia, 2015: 81). Por supuesto, el vínculo no se

¹ La kénosis es un concepto bíblico que proviene de la carta de Pablo a los Filipenses (2, 6-12). El apóstol afirma que Jesús, siendo de condición divina, “se despojó de su grandeza” y se “humilló a sí mismo” para hacerse humano hasta la muerte en la cruz. Refiere, entonces, a un vaciamiento o anonadamiento de Dios para entrar en la historia humana. Para profundizar en la kénosis y lo que implica teológicamente, véanse los textos de Ward (2005) —en particular, el capítulo “The schizoid Christ”— y Jobin (2010).

² *Vigilias* es el cuarto poemario de Sicilia. Está conformado por 36 poemas en total, divididos en tres partes: “Vigilias ante el Evangelio” (10 poemas), “Vigilias ante los santos” (12 poemas) y “Vigilias ante la vida” (14 poemas). La primera parte es la que más interesa para los fines de esta investigación, pues todos los textos incluidos tienen claros referentes intertextuales con pasajes del Evangelio.

³ Todas las citas de la Biblia en este artículo han sido tomadas de la *Biblia de América* (2016).

queda solamente allí. Se dice que Jesús llevó a Juan a través del conocimiento (al “interior profundo de las cosas”), la belleza (“las breves rosas”), el amor divino (“la piedad de Yavé”) e incluso la ley —“los salmos del Shabat, la oscura Tora” (81) —. No obstante, el vínculo principal es físico, como toda relación madre-hijo. Prueba de ello es que Juan se concentra en los ojos de Cristo, su cuerpo y sus labios: “Sus ojos me han prendado, / sus labios y su ser me han arrobado” (81). Esto lo dice al inicio del primer terceto, en el que se muestra la conversión que supone para Juan acercarse a Jesús; todo ello sintetizado en la referencia al abandono de sí mismo y el anonadamiento: “Ya nada soy” (81). Es interesante este verso, porque se ve la idea de un vaciamiento que aparece frecuentemente en la poesía de Sicilia. No se trata de la kénosis de Cristo sino la del discípulo, lo que Ward llama una “economía de la respuesta” o, más precisamente, la “economía de la respuesta creyente” (2005: 82), vale decir, la respuesta del creyente ante la kénosis de Dios. Ante una entrega de tal naturaleza, al creyente no le queda más que acoger el vaciamiento de Dios y hacerse eco de este ante sus prójimos. Ese es el procedimiento que convierte la kénosis en pleroma, el vacío en plenitud.⁴ La experiencia de Cristo, como lo demuestra Juan en el poema, invita a un vaciamiento que se asemeja a un renacimiento.

Sin embargo, la respuesta del creyente no se hace en orfandad. Por ello, Jesús es representado aquí como el Dios maternal que educa, maravilla, perdona y protege. Es también el relato de una conversión, de la transformación del discípulo que se descubre a sí mismo como hijo de Dios. Lo que es interesante es que el poema recorre la trayectoria desde que Jesús invitó a sus seguidores a conocerlo hasta que Juan, el discípulo amado, descansaba en su pecho. Parece que asistimos al relato de cómo Juan se integró como sujeto; es decir, se redefinió como hijo de Dios al conocer a Cristo. Este último, finalmente, es representado como un ser físico, dibujado a partir de sus ojos, labios y pecho. Jesús es un ser que porta la luz, la vida y el amor proyectando una imagen materna.

La segunda representación que me interesa destacar en el poemario es la del Cristo del amor sensorial. Así se le puede reconocer en el poema “El pescador”. Formalmente, es un poema de diez y siete versos endecasílabos, con la excepción de dos heptasílabos, sin que se pueda reconocer un patrón claro en la rima. Por otro lado, no hay un referente intertextual único, sino que se sintetizan los relatos sobre Pedro como pescador y su llamado al discipulado. Las principales fuentes probablemente son Mateo 4, 18-22, Marcos 1, 16-20 y Lucas 5, 1-11. De manera similar al poema anterior, en este escuchamos a Pedro hablar sobre su experiencia de Jesús. La diferencia es que acá el discípulo no habla de las enseñanzas de Cristo ni de la explicación de la ley. Su conocimiento de Dios viene de lo sensorial y lo cotidiano. Eso es lo que se muestra en el primer terceto del poema, donde se ve que Pedro sigue a Jesús solamente con el limitado conocimiento sensorial que tiene de lo divino: “A mí, Simón, que sólo sé de Dios / el aroma del mar sobre las playas / y el resplandor del sol / sobre la humilde red de mi atarraya, / me llamó y desde entonces lo he seguido” (Sicilia, 2015: 82). Esa experiencia ya vivía en él; no es el mensaje o la doctrina, estructurados con la lógica del lenguaje, lo que lo acerca a Dios: “Ignoro lo que ocultan sus metáforas / y su doctrina del perdón que borra / las vidas del pasado” (82). Lo único que le importa es la experiencia del amor que Jesús le hace sentir y que el discípulo también vive como un renacimiento. De allí, el texto resignifica el cambio de nombre, de Simón a Pedro, no como la tradicional lectura de la solidez sobre la que se edificaría la Iglesia (Mateo 16, 18), sino como el anonadamiento ante la experiencia de estar cerca de Cristo: “Sólo me habita Él, ay, tan adentro / que me ha arrancado todo, hasta mi nombre / y me ha dejado inerte cual la piedra” (82). Aquí se observa nuevamente la respuesta del creyente (Ward, 2005). De tal manera, el poema presenta a Pedro a partir de dos características: su experiencia de pescador y su fama de hombre simple. Él explica que su conocimiento de Dios fue a través de lo cotidiano y lo sensible, y esa es también la manera en que amó a Jesús. A partir del poema, se puede inferir que hay dos caminos para acercarse a Cristo. Por un lado, están las metáforas (alusión a las parábolas) y las doctrinas (en especial la del perdón). Todas estas

⁴ El pleroma es un concepto teológico que describe el segundo momento de la kénosis, es decir, la abundancia de Dios que viene a llenar un vacío (Ward, 2005: 79).

requieren un acercamiento relativamente racional, que está lejos de la simplicidad de Pedro. Por otro lado, está la experiencia del amor que se vive al estar cerca de Cristo y que es una especie de saber del corazón, el cual nos recuerda que la cercanía física con Jesús genera una especie de conocimiento transformador, tal como explica Ward (2005: 64).⁵

La tercera forma en que Jesús aparece en *Vigilias* es la de la víctima expiatoria. Esta imagen aparece en el poema “Viernes santo”, texto central del conjunto. Los relatos sobre el episodio de la cruz están detallados en los cuatro Evangelios (Mateo 27, 32-56; Marcos 15, 21-41; Lucas 23, 33-49; Juan 19, 17-37). Asimismo, sabemos que la escena interesó mucho a Sicilia, dado que reflexionó sobre ella también a partir del poema “Cristo en la cruz” de Borges.⁶ Formalmente, el texto está dividido en dos partes. La primera de ellas (cincuenta y dos versos) está compuesta por endecasílabos sin rima. En cambio, la segunda parte es un soneto clásico. No es Jesús el que habla, sino la voz de un testigo que lo ve en la cruz y que puede entrar en la mente de Cristo para saber lo que siente. Ese yo poético, como en otros casos, termina por identificarse con la mirada del creyente, el propio poeta. Al comienzo, Sicilia sigue de cerca el poema de Borges, en el que se habla del silencio de Cristo en la cruz y de cómo este no sería más que una persona común en el momento de su muerte. Sin embargo, el yo poético entra luego en la mente de Jesús y dice que siente en su cuerpo el pecado. Procede, entonces, a hacer un largo listado de los grandes pecados de la historia, entre los que se cuentan las acciones de Caín, el peso de la ley judía, el imperio de la Cristiandad, las riquezas del papado, la colonización, los campos de concentración y el capitalismo desbocado. Finalmente, el yo poético termina por incluirse en la lista de pecados que constituyen el sufrimiento de Jesús: “los pecados que haré, los que ya he hecho... / [...] ¿Qué puedo yo decir, que no soy nada, / yo que gozo en mi vida sus dolores?” (Sicilia, 2015: 87). En la segunda parte del poema, se amplía esta identificación del yo poético con los martirios de Cristo en lo que claramente se acomoda en un discurso de la culpa:

Soy del hombre que cuelga en esta tarde
 el clavo de su mano, la derecha;
 soy la lanza, la punta que lo acecha,
 en su carne el flagelo que más arde;
 soy el madero y soy de aquel judío,
 que muere con la tarde, su lamento,
 sus llagas soy, su sed, su amargo aliento,
 su purulenta sangre y su vacío;
 soy la plebe que hiede y con su salva
 de befas lo contempla en esta hora
 que es la sexta, la hora más amarga,
 la terrible, la oscura, la que embarga.
 Soy lo peor de su muerte ayer y ahora,
 soy su sangre vertida *que me salva*. (87-88; las cursivas son mías)

Como puede verse, lo que comenzó como un viaje al interior de la mente de Jesús en la cruz, termina con un yo poético que se siente totalmente culpable a través de la imagen de Cristo como víctima expiatoria. Hay una conexión entre los últimos versos de ambas partes del poema. En el primer caso, el verso dice “solo Dios pudo amarme en esa forma” (87), lo cual permite inferir que Jesús pasa por todas

⁵ “[T]here is a relation between the mobility of these bodies [aquel de Jesús y el de la mujer hemorroísa (Marcos 5, 24-34)] and knowledge. The woman immediately recognizes the staunching of the flow of blood, she ‘*egno en somat?*’. And when Jesus is touched in this particular, even intimate way, immediately he *epignous en eauto* —he learns of, recognizes an alteration in the currents within which his body is situated. These operations within and between bodies constitute a somatic form of knowing that is not unrelated to physical sensation but the interpretation of which transcends merely registering such sensation” (Ward, 2005: 64).

⁶ Sicilia construye un diálogo intertextual directo con el poema “Cristo en la cruz”, en el que Borges reflexiona sobre la imagen de Jesús crucificado. El texto se puede revisar en las obras completas del poeta argentino (Borges, 1989) y una interpretación detallada se halla en Carou y Soldano-Deheza (2023).

las vejaciones y la muerte para mostrar su amor a la humanidad. En la segunda parte, el verso final indica que la sangre es la que trae la salvación al yo poético, como acaba de citarse. Junto con Borges, Sicilia desliga a Jesús de los pecados que se cometerán en su nombre, pero la diferencia es que el poeta argentino no relacionó el sufrimiento de Cristo con el pecado de la humanidad. Además, hay otro rasgo que hace de Jesús un ser extraordinario, tal como el propio Sicilia señala en la entrevista que le hizo Adela Salinas (1997). En esa ocasión, el poeta afirmó que la imagen de Jesús en la cruz lo reconfortaba. Como se podrá desprender del fragmento, lo que Borges no alcanzó fue la capacidad de juzgar los hechos desde la fe y no desde los fríos sucesos de la crucifixión. Sicilia, en cambio, subraya la fe frente a la realidad: “Ese hombre joven [Jesús] que, a diferencia de los grandes fundadores de tradiciones religiosas, murió como un delincuente, abandonado por los suyos, bajo el peso del silencio de Dios, y se mantiene fiel, no a la evidencia de la realidad sino a la fe que clamó al dato oscuro de su fe [sic]” (Sicilia y Salinas, 1997: 273).

Debe destacarse, por otro lado, que el Jesús de Sicilia carga en su cuerpo con los pecados. Las imágenes de la sangre, la carroña, el estertor, los clavos y el sudor, mencionadas en varios versos, nos recuerdan la tradición barroca latinoamericana. Me refiero a lo que Zamora (2006) propone en *The inordinate eye*, donde afirma que todos los países latinoamericanos están unidos por la experiencia colonial, de la que se han apropiado y la cual han transculturado. Los casos de la virgen de Guadalupe, los Cristos sangrantes, santa Rosa de Lima, los Cristos negros de Esquipulas o la Virgen de Monserrat son todos ejemplos de esto. Son íconos que van más allá de la religión, pues integran tradiciones culturales, ontologías e ideologías. Han servido para reforzar imperativos colectivos teológicos, nacionales o postcoloniales. El interés de la autora se centra sobre las imágenes que consolidan y confirman ideologías, así como la manera en que todos estos productos culturales fueron generados por colisiones y convergencias que aun hoy aparecen en la ficción latinoamericana (Zamora, 2006: XX-XXI). Por ejemplo, son relacionadas las obras de Frida Kahlo y García Márquez en el sentido en que, a pesar de ser artistas marxistas no creyentes, se enuncian desde una tradición barroca muy clara relacionada con la tradición cristiana. Para el caso de Kahlo, se revisa lo que significó el barroco y cómo se trabajó en América, en especial la figura de los mártires: “El barroco glorifica el cuerpo en todas sus aberraciones viscerales” (2006: 177; la traducción es mía). Todavía puede verse en el arte latinoamericano la fuerza de esta tradición que valora y llega al éxtasis a través de la visión del cuerpo vejado de los santos y santas. Esa fijación en el cuerpo de Cristo en la cruz es la que destaco en el poema de Sicilia y que termina de configurar un discurso de culpa que pasa por las imágenes sangrientas para llegar a la salvación. De esta manera, Jesús es un sujeto silente; no tiene palabras en la cruz. Sabemos lo que recuerda y lo que siente gracias a la voz poética, pero la representación de Cristo es la de la víctima expiatoria perfecta: la que se queda en silencio, mientras paga violentamente por culpas que no cometió.

El siguiente rostro de Jesús que se encuentra en el poemario es el Cristo acertijo, humano y divino al mismo tiempo. Esto es lo que se desprende del análisis de los poemas “Juan Bautista” y “La confesión de Judas”. En el primer caso, se trata de un texto que se ubica en la escena del bautismo de Jesús, más exactamente, el momento en que Juan reconoce a Jesús entre la multitud.⁷ Formalmente, el poema es un soneto tradicional. El primer cuarteto presenta al Bautista definido por la potencia de su mirada con una alusión a la experiencia de Dios de Moisés —“y sus ojos son zarza, tierra y lumbre” (Sicilia, 2015: 81)—. En los versos que siguen, Juan tiene los “ojos translúcidos”, es decir, la claridad para ver los “abismos del alma” en la gente. Reconoce “la muerte, la mentira y el pecado” en la “oscura muchedumbre”. Al final, aparece Jesús cuando se dice que el Bautista se alegra porque “ha contemplado / en medio del gentío el rostro amado” (81). Así, el poema presenta una inversión: Juan tiene “ojos terrenales”, pero no está con la multitud; está separado de ella, lo cual le permite distanciarse del pecado y condenarlo. En cambio, Jesús no es terrenal, pero está en medio de toda la gente. Juan, humano, pero separado de los pecadores; Jesús, divino, pero mezclado entre los mortales: tal es la inversión de los espacios que presenta el poema.

⁷ La escena completa está contada en Mateo 3; Marcos 1, 2-11; Lucas 3, 1-22 y Juan 1, 1-34.

En cuanto a la representación de Cristo que se configura en el texto, Jesús es visto básicamente como un “rostro amado” que viene simbolizando el perdón. Es divino, porque evidentemente no es terrenal como la muchedumbre; es humano, porque está allí entre nosotros. Una representación como esta hace de Jesús un sujeto ciertamente enigmático. Así se puede ver en “La confesión de Judas”. En este caso, Sicilia le da la voz a Judas, quien habla luego de entregar a Jesús.⁸ El poema tiene treinta y cuatro versos endecasílabos en una sola estrofa. En cuanto al contenido, Judas comienza por reconocer que la gloria, el poder y el ego fueron su perdición. Prefirió el laberinto del sinsentido y el placer antes que la Verdad, es decir, Jesús. Es entonces cuando reconoce que no lo logró comprender a pesar de que lo siguió y actuó en su nombre: “Miré en Jesús a un hombre, / y en los milagros que cumplí en su nombre / un acertijo extraño y fascinante” (85).

De estos versos se desprende la representación de Jesús como un acertijo, alguien a quien sus seguidores no llegan a comprender del todo. Judas observa que es una víctima inocente — “me importaron [...] / su dolor, su inocencia, su ridículo” (Sicilia, 2015: 85)— y que vive en silencio su martirio —“su agonía en las horas más aciagas, / aquellas del silencio del Amado” (85)—, pero eso no evita que lo responsabilice, de alguna manera, de la traición que cometió:

Si esa noche pascual de la tristeza,
el desdén, la traición, el desabrido
me hubiera retenido y dicho, “amigo,
te quiero, reconozco tu grandeza”,
este dolor eterno, ay, esta suerte
que acaba nuestras vidas no habría sido. (85-86)

De esta manera, el poema configura dos escenarios. Por un lado, está el momento de Jesús en la cruz, visto por Judas como un acertijo que no logró descifrar y al que traicionó por sus deseos de gloria y poder. Ante ese sujeto, no tiene otra respuesta que la culpa. Por otro lado, imagina una situación distinta en la última cena, en la que Jesús le hubiera mostrado su cariño y reconocimiento. Parece decir que el destino hubiera cambiado si Jesús le hubiera dado su amor y atención. ¿Qué se puede decir de la representación de Cristo? Nuevamente, es un personaje que dice poco. Todo el sufrimiento de la cruz muestra su humanidad, pero también es un enigma. Es la víctima inocente del ego de Judas y, al mismo tiempo, es un poco culpable de su traición. En los dos poemas que se acaban de comentar, se configura el rostro de un Cristo enigmático y contradictorio, que oscila entre sus rasgos humanos y divinos, pero que escapa a la comprensión de quienes lo siguen.

Solo queda por revisar la representación predominante en el poemario, aquella de la Encarnación mística, que puede rastrearse en tres textos: “La anunciación”, “Los magos van a Belén” y, en especial, “Las bodas místicas”. El primer caso es el que tiene como referente el relato de Lucas 1, 26-38 y que se presenta en forma de un soneto. La representación de Jesús la reconstruimos por medio del testimonio de María. Sicilia construye una imagen poética de la Encarnación en el encuentro del ángel Gabriel con María. La madre de Cristo relata tres momentos del hecho: el antes, el durante y el después. La trayectoria comienza en la oscuridad (“fue el rumor de unas alas en la niebla”), pasa por la entrega al poder divino (“me abandoné a su mando, fui su esclava”), y termina en el desconocimiento y el miedo por “saber que llevaría a mi Dios en las entrañas” (Sicilia, 2015: 79). Nótese que el segundo momento puede reconocerse como kenótico; es decir, se trata de un abandono de sí misma por parte de María y un abajamiento consistente en asumir la condición de esclava. Por su parte, Dios es representado por medio del fuego, la niebla y la luz, mientras que María es el yermo o la grava que se

⁸ Los episodios que hablan de Judas y su muerte son variados en los Evangelios y en “Hechos de los apóstoles”. El relato se encuentra segmentado en Mateo 26, 14-16. 20-25. 47-56. 27, 3-10; Marcos 14, 10-11. 17-21. 43-52; Lucas 22, 1-6. 21-23. 47-53; Juan 13, 21-30. 18, 1-14; Hechos 1, 16-19.

enciende con la presencia divina: “tal el fuego en el yermo y la tiniebla; / [...] mi pequeñez se hizo ardiente grava” (79). Ella es el cuerpo que recibe el gozo del encuentro y el dolor casi de parto.

Lo que me interesa destacar es que la Encarnación está representada en los términos de un encuentro místico: María es visitada por una entidad que se revela solo tangencialmente o por medio de metáforas. A ella solo le queda abandonarse a la fuerza que la somete y que obra en ella. Después de la experiencia, ella termina devastada, sin la capacidad de simbolizar su vivencia: “después ya nada supe, ya más nada, / solo el rumor del viento entre las cañas” (Sicilia, 2015: 79). Si se tiene en cuenta que Jesús es Dios encarnado, la manifestación directa de Dios en el mundo, es interesante notar que Sicilia haya decidido abrir el poemario de esta manera y enfocar la Anunciación a través del lenguaje de la mística.

Los testimonios siguen dibujando a Jesús por los contornos. Sicilia continúa construyendo una representación de esas características en “Los magos van a Belén”. El referente bíblico es el relato de Mateo 2, 1-12, pero el poeta solo lo utiliza como un disparador para ficcionalizar lo que los magos pensaron antes y después del viaje a Belén. Formalmente, el poema está compuesto por dos partes, cada una de un soneto. El primero de ellos describe el viaje de los magos a través del desierto siguiendo la estrella. Aún no han encontrado a Jesús (“no hemos hallado al Fénix, ni su nido, / ni el agua que da vida eternamente”), por lo que dudan y sienten cólera (“a veces el hastío nos envuelve / y la luz del desierto interminable”); incluso, desean volver atrás, pero la esperanza de encontrar a Dios los impulsa: “quisiéramos volver, mas no se vuelve / cuando el fulgor de un astro abre el ensueño / de venerar a Dios en un pequeño” (Sicilia, 2015: 80). El segundo soneto, en cambio, se ubica en el tiempo posterior al encuentro con el niño Jesús. Los magos describen una pérdida de la noción del tiempo —“ya no sabemos cuánto tiempo hace / que errábamos exhaustos por la ruta” (80)— y reflexionan sobre las implicancias de lo que han vivido. Se preguntan si es un nacimiento o un duelo lo que han empezado a vivir, en el sentido en que, de alguna manera, han muerto a sus vidas pasadas. No podrán volver a ser los mismos:

Nunca supimos bien si ahí asistimos
a un duelo o tal vez a un nacimiento:
tuvo lugar, lo sé, un alumbramiento,
mas el gozo que trajo y conocimos
nos fue una muerte amarga y dolorosa.
Ya no estamos a gusto en nuestra casa,
bajo la antigua ley y su coraza,
ni la alquimia consuela nuestra suerte,
ni en el cielo los signos de la diosa.
Qué grato nos sería hallar la muerte. (80; las cursivas son mías)

Lo que me interesa destacar en este poema es que, nuevamente, la perspectiva de los magos está narrada como una experiencia mística, la cual no está divorciada de la dinámica kénosis-pleroma. Esto quiere decir que el encuentro de los magos con Jesús conduce a un vaciamiento de sí mismos, lo cual es vivido como una experiencia de muerte, de modo que puedan acoger a Dios a través de lo que Ward (2005) llama la respuesta del creyente. Sin saber muy bien a dónde van, se dejan arrastrar por la posibilidad del encuentro con lo divino. El haber visto a Jesús es un hecho vivido tan intensamente que hay pocas herramientas para simbolizarlo. El poema apenas menciona ese momento. En cambio, lo que queda claro es el desenlace, la renovación que el encuentro supone para los magos. Se vive literalmente como una muerte a una vida pasada y un renacimiento. Como se ve, el poema no se centra en el relato de Mateo. No hay conversación con Herodes ni detalles de la visita al pesebre. Más bien, se intenta profundizar en la experiencia de los magos, para lo cual Sicilia se sirve de la imagen bíblica del desierto y de la división del episodio en un antes y un después. La experiencia de Dios es descrita a través del miedo, las dudas y la pérdida o renovación de los sujetos, lo cual recuerda el paradigma de la mística.

Sobre la representación de Cristo, se ha podido ver que hay maneras de referirse a él, tales como “Fénix”, en alusión precisamente a la futura muerte y resurrección; “agua viva”, frase en la que resuena el episodio de la samaritana (Juan 4, 14); y “Dios pequeño”, en reconocimiento temprano de la divinidad de Jesús por parte de los magos. Por supuesto, es aún un recién nacido, lo cual permite entender que no tenga voz en el poema. Sin embargo, debe reconocerse, asimismo, que sigue siendo una figura trazada a partir de las consecuencias que su existencia genera en los demás.

Los dos poemas que se acaba de comentar permiten reconocer una preferencia por la tradición mística para describir la experiencia de la Encarnación y el encuentro con Jesús. Esta tendencia se verá claramente reforzada en uno de los poemas centrales de *Vigilias*, “Las bodas místicas”, dedicado a la relación de María Magdalena con Jesús. Se trata de un texto que se presenta bajo la forma de cinco sonetos sin rima. Asimismo, presenta la estructura de un diálogo en el que cada interlocutor interviene dos veces. El poema tiene como disparador la frase de Jesús a Magdalena al revelarse resucitado en Juan 20, 17, así como un referente intertextual claro en el Cantar de los cantares y en “Noli me tangere”, texto de *Cromos* (1987), libro del poeta Alberto Blanco (México, 1951), a quien Sicilia dedica el poema. El episodio es invertido por Sicilia al hacer que sea Magdalena la que le pide a Jesús que no la retenga. De hecho, Jesús le suplica que se quede: “no te vayas, tu ausencia me lastima; / hay tantas otras cosas no tocadas / que un instante en tus brazos bastaría / para colmar el mundo y lo diverso” (Sicilia, 2015: 82). Evidentemente, el diálogo no se sostiene en el Evangelio; el autor trabaja, más bien, sobre discursos místicos acerca de la unión de Cristo con la humanidad, representada por Magdalena. Se sirve, de la misma manera, del erotismo del Cantar de los cantares para construir dicha idea de unión: “Dios me ha dado este instante en los instantes / para que por mi cuerpo el Padre sienta / que en mi lecho volviste al Paraíso” (83).⁹

En su primera intervención, María Magdalena se niega a quedarse debido al miedo ante el amor divino. Le pide a Jesús que la deje partir varias veces, al mismo tiempo que expresa que la unión entre ambos es imposible. Ha vivido ya el encuentro con Dios de manera tangencial y eso le basta:

Déjame ir, no quieras retenerme,
no insistas otra vez, me da vergüenza
pensar por un momento que fui tuya:
me ha bastado sentirte en la distancia,
besar tus vestiduras a hurtadillas
para saber que he vuelto al Paraíso. (83; las cursivas son mías)

Veo una referencia al episodio de la hemorroísa en el “besar tus vestiduras a hurtadillas” (Mateo 9, 20-22; Marcos 5, 25-34; Lucas 8, 43-48). Por un lado, Sicilia retoma la dinámica de los amantes del Cantar de los cantares: idas y venidas, ausencias y presencias (Ricœur y Lacocque, 1998).¹⁰ Por otro lado, la lectura se puede enriquecer con la interpretación que Ward (2005) propone del fragmento evangélico. Aplicada a este caso, habría entre Jesús y Magdalena una economía de flujos, intimidad y toques, la cual arriba eventualmente a la plenitud del encuentro.¹¹ Es un encuentro muy breve o que no

⁹ Sicilia no es, por supuesto, el primero en establecer una relación entre el Cantar de los cantares y el episodio de la Resurrección. Tampoco es novedosa la interpretación según la cual María Magdalena sería la Amada del Cantar. Para profundizar sobre este tema, puede revisarse el artículo de Saxer (1991), donde el autor rastrea el origen de la identificación Magdalena-Amada hasta Hipólito de Roma, aunque no puede asegurar que el obispo del siglo III haya establecido dicha relación.

¹⁰ “A medida que se desarrolla el poema, nos damos cuenta de que esta movilidad [la del Amado y la Amada], a veces desconcertante de seguir a través de sus cambios de humor, es el signo de un juego, que es el del propio deseo, o más bien el de dos deseos entrelazados. Por ello, *la textura de este deseo consiste en alejarse, juntarse y volver a alejarse*” (Ricœur, 1998: 418; las cursivas y la traducción son mías).

¹¹ “Touch triggers a divine operation, an eschatological operation. It is an operation in which the messianic is performed” (Ward, 2005: 65).

está narrado directamente, pero que resulta absolutamente transformador. Así es como sucede en el poema; así es como se da en el Cantar (Ricœur y Lacocque, 1998).¹²

Al comienzo, Magdalena no necesita la unión plena para tener la certeza de haber vuelto al Paraíso. Esta referencia la convierte en una nueva Eva, mientras que Jesús es un nuevo Adán. Los dos se han vuelto a unir en el Padre. Así, cuando Jesús retoma la palabra, cambia la idea del Paraíso por la del Reino, que se reconstituye en el amor de ambos: “quédate aquí en mi lecho, no te vayas, / que nuestro abrazo sea como antes, / que en tu blancura el mundo se redima / y el Reino por tus besos vuelva a hacerse” (Sicilia, 2015: 83). María Magdalena, sin embargo, sigue sin acceder al pedido de Jesús, pues se siente pecadora. El poema refiere un supuesto pasado de prostitución, el cual no está sostenido en el Evangelio, pero forma parte de la imagen tradicional:¹³ “Perdóname, Señor, no me sabía / tan blanca ni tan bella; tengo sucios / los labios de saciar otros deseos / y mis ingles manidas y llagadas” (84). Al final, siente la redención y pone fin a su vergüenza. Se unen de nuevo los cuerpos —“si es mi cuerpo lo que siento / o el Tuyo, no lo sé” (84) — y se vuelve a vivir la experiencia del Reino, los Cielos o el Paraíso.

De esta manera, es evidente la importancia de la mística en esta representación de Cristo. Es el único poema de *Vigilias* en el que Jesús tiene voz propia. Como se ha visto, hay poco de referencias evangélicas, lo que hace más resaltante la relación con el Cantar de los cantares, de donde podemos inferir toda la carga mística de la unión de Dios con la humanidad, simbolizada en este caso por Jesús y María Magdalena. Debe decirse también que no es un poema que explore lecturas conspirativas sobre alguna relación amorosa oculta en los Evangelios entre Jesús y Magdalena. El propio Sicilia explica lo que entiende por “bodas místicas” en una entrevista acerca de la noción de Dios y su influencia en la poesía. En esa ocasión, Adela Salinas le preguntó acerca de la iluminación como meta de la existencia humana. El poeta corrige: “Yo hablaría más de las bodas místicas. Me gusta más la idea del amor, del encuentro con la beatitud, con la imagen beatífica que es el encuentro cara a cara con el amor mismo, del cual, el amor humano es un atisbo (Sicilia y Salinas, 1997: 274).

Por lo tanto, Sicilia está representando ese fin último de la existencia, que es el encuentro pleno con el amor de Dios, descrito bajo la imagen de unas bodas, imagen de larga data en la tradición cristiana. El rostro de este Jesús es místico y está cubierto por capas de interpretaciones religiosas muy antiguas, lecturas sobre el Génesis, el Cantar de los cantares y asignaciones de sentido sobre la función que cumplió Cristo para la salvación de la humanidad.

A lo largo de los cinco rostros de Jesús que se han reconocido en el poemario, se ha podido ver la multiplicidad de representaciones que propone Sicilia. Cristo puede mostrar la imagen materna de Dios, así como ser la perfecta víctima expiatoria para la redención de la humanidad. Puede mostrarse como un acertijo para sus seguidores, siempre incomprendido, al mismo tiempo que puede ser una vía para la experiencia directa del amor de Dios o simplemente el autor de una doctrina. Más allá de estos rostros variados, dos características se destacan: en primer lugar, Jesús es una figura abordada indirectamente, puesto que tiene poca voz en su propia historia. La representación se construye, más bien, a través de testimonios de otros personajes, una manera de mostrar la figura crística que aquí hemos llamado “por los contornos”. En segundo lugar, una figura crística de este tipo invita a que se aprovechen los recursos de la tradición mística, idónea para evitar la confrontación directa con lo divino. De esta manera, la Encarnación y toda acción trascendente de Jesús se aborda por el antes y el

¹² “Al lector le cuesta precisar el momento en que se supone consumada la unión [entre el Amado y la Amada], la cual, cabe subrayar, no es narrada sino cantada. ¿No sería justo decir que el poema sitúa la consumación en el centro y no al final, lo que le permite repetir la inminencia o la reciente consumación en el vacío de un presente narrativo ocupado sólo por el canto?” (Ricœur y Lacocque, 1998: 417; la traducción es mía). Un poco más adelante, los autores agregan que “entonces lo importante no es la consumación carnal, nunca descrita, nunca relatada, sino el voto de alianza” (419; la traducción es mía).

¹³ Para profundizar en la figura de María Magdalena y sus cambios a lo largo de la historia, véase el libro de Régis Burnet (2008).

después de la experiencia, lo cual deja la experiencia misma carente de simbolización. Aunque hay varias representaciones diferentes en el poemario, este es el rostro de Cristo que predomina en *Vigilias*.

Bibliografía

- BLANCO, Alberto (1987), *Cromos*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- BORGES, Jorge Luis (1989), *Obras completas. 1975-1985*. Buenos Aires, Emecé.
- BURNET, Régis ([2004] 2008), *Marie-Madeleine: De la pécheresse repentie à l'épouse de Jésus histoire de la réception d'une figure biblique*. París, Éd. du Cerf.
- CAROU, Mariano y SOLDANO-DEHEZA, Flavia (2023), “Borges teólogo: Una lectura de ‘La intrusa’ y ‘Cristo en la Cruz’”, en *TEOLITERARIA - Revista de Literaturas e Teologías*, vol. 13, n.º 29, pp. 215–241. DOI: <<https://doi.org/10.23925/2236-9937.2023v29p215-241>>.
- CASA DE LA BIBLIA ([2011] 2016), *Biblia de América: Texto bíblico de La casa de la Biblia*. Estella, Navarra, Verbo Divino.
- JOBIN, Guy (2010), “Quand la faiblesse est donnée... Kénose et participation au temps du nihilisme”, en *Études théologiques et religieuses*, vol. 85, n.º 3, pp. 323–346. DOI: <<https://doi.org/10.3917/etr.0853.0323>>.
- LERNER FEBRES, Salomón y GIUSTI, Miguel (eds.) (2017), *Postsecularización: Nuevos escenarios del encuentro entre culturas. Actas del Tercer Congreso Regional Latinoamericano de COMIUCAP*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial. Consultado en <https://idehpucp.pucp.edu.pe/lista_publicaciones/postsecularizacion-nuevos-escenarios-del-encuentro-entre-culturas/>. (20/04/2024).
- MALLIMACI, Fortunato (2017), “Modernidades religiosas latinoamericanas. Un renovado debate epistemológico y conceptual”, en *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n.º 108, pp. 15-33. DOI: <<https://doi.org/10.4000/caravelle.2218>>.
- RICCEUR, Paul y LACOCQUE, André (1998), *Penser la Bible*. París, Éd. du Seuil. Consultado en <<https://www.cairn.info/penser-la-bible--9782020316774-page-411.htm>>. (20/04/2024).
- RODRÍGUEZ FOUZ, Marta y SÁNCHEZ DE LA YNCERA, Ignacio (eds.) ([2007] 2012), *Dialécticas de la postsecularidad: Pluralismo y corrientes de secularización*. Barcelona, Anthropos.
- SAXER, Victor (1991), “Marie Madeleine dans le commentaire d’Hippolyte sur le Cantique des Cantiques”, en *Revue Bénédictine*, vol. 101, n.º 3–4, pp. 219–239. DOI: <<https://doi.org/10.1484/J.RB.4.01262>>.
- SICILIA, Javier y SALINAS, Adela (1997), “El vitral de las tradiciones. Entrevista de Adela Salinas a Javier Sicilia”, en Salinas, Adela y Leñero, Vicente (eds.), *Dios y los escritores mexicanos*. Ciudad de México, Nueva Imagen, pp. 263-279.
- SICILIA, Javier ([2004] 2015), *La presencia desierta. Poesía 1982-2004*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- WARD, Graham (2005), *Christ and culture*. Malden, Blackwell Pub.
- ZAMORA, Lois Parkinson (2006), *The inordinate eye: New World Baroque and Latin American fiction*. Chicago, The University of Chicago Press.