

# LA ACTUALIZACIÓN DRAMÁTICA DE JESUCRISTO EN LA TETRALOGÍA RELIGIOSA DE MARUXA VILALTA

*The dramatic actualization of Jesus Christ in the religious tetralogy of Maruxa Vilalta*

VICENTE CERVERA SALINAS  
UNIVERSIDAD DE MURCIA (ESPAÑA)  
VICENTE@UM.ES  
ORCID: 0000-0003-2979-4468

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.1056>  
vol. 30 | 2024 | 74-87

Recibido: 05/03/2024 | Aceptado: 06/04/2024 | Publicado: 12/07/2024

## Resumen

La obra dramática de Maruxa Vilalta *Jesucristo entre nosotros* (1995) forma parte de la tetralogía religiosa que la autora escribió y estrenó en México en los años noventa del pasado siglo XX. Este trabajo propone mostrar la unidad interna de las cuatro piezas teatrales incidiendo en la personal actualización de la figura de Jesucristo que implementa escénicamente Vilalta, en un contexto teórico donde la crítica socio-política dominante en la obra de la autora mexicana halla un cauce religioso enmarcado en los presupuestos de la teología de la liberación, presente en la iglesia latinoamericana del último tercio del siglo XX. Al aunar inmanencia y trascendencia religiosa, Vilalta consigue plasmar con eficaces medios dramaturgicos la figura de un Jesucristo actualizado y activo en la una sociedad necesitada de consuelo y salvación.

## Palabras clave

Maruxa Vilalta, teatro latinoamericano, teatro religioso, Jesucristo, Teología de la liberación

## Abstract

Maruxa Vilalta's play *Jesus Christ among us* (1995) is part of the religious tetralogy that the author wrote and premiered in Mexico in the nineties of the twentieth century. This work proposes to show the internal unity of the four theatrical pieces, focusing on the personal updating of the figure of Jesus Christ that Vilalta implements scenically, in a theoretical context where the dominant socio-political criticism in the work of the Mexican author finds a religious channel framed in the assumptions of liberation theology, present in the Latin American church of the last third of the twentieth century. Combining immanence and religious transcendence, Vilalta manages to capture with effective dramaturgical means the figure of an updated and active Jesus Christ in a society in need of consolation and salvation.

## Keywords

Maruxa Vilalta, Latin American Theater, Religious Theater, Jesus Christ, Liberation Theology

## 1. La tetralogía dramática de Vilalta

Dentro de la ingente y heterogénea obra teatral de Maruxa Vilalta (Barcelona, 1932-Ciudad de México, 2014), celebrada en la escena mexicana de las últimas décadas del siglo XX por su alto contenido político y de crítica social, sobresalen cuatro piezas de carácter religioso, compuestas en los años noventa, que marcan un punto de inflexión en su trayectoria dramática, dentro de una misma perspectiva de revitalización del humanismo espiritual como fuente para la contemporaneidad.<sup>1</sup> Ya en 1985, Carlos Solórzano, uno de sus más reconocidos exegetas, celebraba su trascendencia al escribir la Introducción a cuatro obras de Vilalta publicadas en 1985:

Originaria de Cataluña [...] Maruxa Vilalta ha venido a enriquecer notablemente el teatro mexicano demostrando, una vez más, que en este país son las mujeres las más talentosas, en sus respectivas generaciones, para abordar el género teatral. Ya anteriormente Elena Garro y Luisa Josefina Hernández evidenciaron en sus respectivas modalidades ser las mejor dotadas entre los dramaturgos nacidos en México. (2003: 34)

Conocida ya por obras como *Un país feliz* (1964), *Cuestión de narices* (1966), *Esta noche juntos, amándonos tanto* (1970), *Nada como el piso 16* (1975) o *Historia de él* (1978), ampliamente reconocidas y premiadas en México, la dramaturga inicia a comienzos de los noventa la que ella misma considera como tercera etapa de su producción teatral, marcada por su interés por la hagiografía de figuras capitales de la historia del cristianismo: San Jerónimo, San Francisco de Asís y San Ignacio de Loyola. Así pues, escribe y estrena en esos años *Una voz en el desierto. Vida de San Jerónimo* (1991),<sup>2</sup> *Francisco de Asís* (1992) y *En blanco y negro. Ignacio y los jesuitas* (1997).<sup>3</sup> A esta “trilogía”, de tal modo denominada por ella misma en “Contenido y protesta social. Tres etapas en mi teatro” (Vilalta, 2018: s/p), cabría añadir su revitalización de la figura de Jesucristo ultimada el 10 de enero de 1994 en Ciudad de México (Vilalta, 1995: 117), y cuyo estreno tuvo lugar en el teatro El Granero de la ciudad de México el 22 de septiembre de 1994 bajo el título *Jesucristo entre nosotros*, y que Fondo de Cultura Económica editaría por primera vez un año más tarde. Cabría, por tanto, ampliar la definición de la autora para establecer el concepto de tetralogía religiosa a este cuarteto de piezas dramáticas donde Vilalta muestra su vivo interés por el fenómeno espiritual desde una perspectiva actualizada y social, coherente pues con el camino escénico y la perspectiva crítica que define desde el comienzo su andadura dramática. Así lo corrobora una de las más destacadas investigadoras de su obra, Sharon Magnarelli.<sup>4</sup>

Vilalta reconoce en ese texto de autocrítica teatral que dicho interés aparentemente inesperado por la hagiografía fue criticado en su momento, aunque más tarde llegase a ser aplaudido como lo más logrado de su producción,<sup>5</sup> hasta incluso conseguir el beneplácito crítico en juicios como el de “trascendencia de una obra maestra”, referido a la pieza sobre San Jerónimo.<sup>6</sup> La justificación de la autora

---

<sup>1</sup> En la entrada “La Biblia en el teatro del siglo XX”, del monográfico *La Biblia en la literatura hispanoamericana*, repasa minuciosamente Federico Zurita las etapas históricas y los movimientos teatrales donde el referente bíblico comparece funcionalmente. Sin embargo, el nombre de Maruxa Vilalta no aparece en su nómina, a pesar de que concluya su extenso trabajo atendiendo al fenómeno teatral mexicano contemporáneo a la autora, dentro del cual cita nombres como los de Vicente Leñero con obras como *Jesucristo Gómez* (1986) o *El infierno* (1991) (Zurita Hecht, 2016: 419-420).

<sup>2</sup> Escrita en 1988, como consta en la edición de F.C.E. (Vilalta, 2003: 480).

<sup>3</sup> Concluye su escritura en enero de 1996 (Vilalta, 1997: 127).

<sup>4</sup> “Whatever the technical or stylistic approach, all of her works unfainingly carry a sociopolitical message, event her most recent *Una voz en el desierto*, *Francisco de Asís*, *Jesucristo entre nosotros*, and *En blanco y negro*, whose religious motifs might lead us to overlook their relevance to contemporary sociopolitical issues” (Magnarelli, 1998: 23).

<sup>5</sup> Así *Una voz en el desierto. Vida de san Jerónimo* obtuvo el Premio de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro a la mejor obra de investigación creativa que también obtendría su obra *Francisco de Asís*, un año más tarde. Además, la primera fue también Premio de Dramaturgia de la Agrupación de Periodistas Teatrales y Premio de Claridades a la mejor obra del año.

<sup>6</sup> Tras la lectura de la obra, declara Luis G. Basurto: “Difícil, aunque gratísima tarea, la de intentar asomarme siquiera a la trascendencia de una obra que no dudo en calificar de maestra en su género. Y aquí me asalta ya una duda: ¿a qué género

fue clara y tajante: nunca trató de catequizar a través del arte, “sino de mostrar actos, pensamientos, pasiones y vidas de hombres valientes. Si en algunas de mis piezas la crítica social se ejerció a través de farsas grotescas, con lenguaje desenfadado hasta a veces burdo y grosero, porque burdos y groseros eran sus fársicos personajes, otras obras fueron inspiradas por vidas de hombres santos” (Vilalta, 2018: s/p). Ajena, pues, a todo prejuicio temático en su amplia visión del arte dramático como función pedagógica y reveladora del estado de conciencia de la realidad histórica presente, la autora emprende un proceso de escritura teatral de largo aliento, con una extraordinaria documentación bibliográfica —sobre todo en lo relativo a las vidas de santos— y un ajustado ejercicio de composición escénica para que las resonancias del pasado religioso se proyecten en el mundo moderno. El afán ejemplificador de estas piezas va parejo a un deseo de actualizar la presencia de figuras valientes, valiosas y valerosas dentro del cristianismo, que mantienen vivo un legado humanístico (San Jerónimo), piadoso (San Francisco) y pedagógico (San Ignacio de Loyola y la orden de los jesuitas) y, por ende, no puede dejar indiferente al sujeto histórico ni al espectador artístico que protagoniza el ocaso del siglo XX.

Es muy destacable el esfuerzo de documentación de fuentes bibliográficas e históricas realizado por la autora como método de investigación propio y previo a la composición de sus piezas. El hecho de que incluya en la publicación de las mismas una serie de anexos relativos a la tarea documental acredita esa voluntad de veracidad y rigor históricos a la hora de definir sus criaturas dramáticas a partir de su legado no solo vital sino también, en su caso, literario (en especial en el caso de San Jerónimo, Padre de la Iglesia; y de San Ignacio de Loyola, autor de los célebres *Ejercicios espirituales*). Revela así un verdadero deseo de conocimiento no solo de la vida de santidad de estos personajes sino también de su legado espiritual, dentro del ámbito de la aretología que los caracteriza. La autenticidad de esta búsqueda dramática se evidencia de modo claro e inequívoco, y convive con la perspectiva crítica de la autora hacia la sociedad de su tiempo, que también deviene un reflejo de las políticas adversas que vivieron los santos en sus días, como refleja especialmente en los casos de San Francisco de Asís y San Ignacio de Loyola. El contraste entre el mundo que les tocó habitar y la incompreensión oficial que desde la ortodoxia se mostró hacia sus figuras —incluyendo en este caso la de Jesucristo— expresa una honda y sincera actitud de respeto por parte de Vilalta hacia la figura del *homo religiosus* y el *homo ethicus*, al margen de las propias creencias de la autora en los dogmas y los credos propios de la doctrina católica.

En general, la tetralogía religiosa de Vilalta comparte una serie de características que se verán particularizadas en *Jesucristo entre nosotros*, y que las cohesionan en una unidad de sentido, más allá del tratamiento hagiográfico y, en términos generales, documental de la que las cuatro obras participan. El juego con la temporalidad es un denominador común en ellas, pues los cuatro personajes no solo son figuras de su tiempo histórico sino que aparecen proyectadas en nuestros días, a través de su dimensión legendaria, pero también de sus testimonios escritos, milagrosos, fundacionales o asociativos. Los jesuitas del siglo XX (los *Ignacios*), por ejemplo, reconstruyen la presencia del jesuitismo de la Compañía desde la muerte de su fundador, en tanto pusieron en tela de juicio sus decisiones o posicionamientos éticos en momentos decisivos de la historia contemporánea, especialmente en el Cuadro XI y penúltimo de la obra, *Los que regresan* (Vilalta, 1997: 106 y ss).<sup>7</sup> La autora quiere relevar en todo momento, deambulando entre

---

pertenece? La autora, amante de la síntesis y enemiga evidente de clasificaciones, la llama ‘obra’ y la distribuye en diecisiete cuadros, lo cual me hace pensar en los que no fueron pintados por otros artistas con la verdadera efigie o con la figura del santo Jerónimo que, como todos los verdaderos santos, jamás supuso, ni siquiera ambicionó en vida, ascender, un día, a los altares” (Basurto, 1990: 1). Asimismo, el jesuita Xavier Escalada publicó en el diario *Excelsior* de México reseñas muy elogiosas tras los estrenos de estas obras: califica como “excelente” la propuesta sobre Jesucristo (Escalada, 1994) y de “audaz y actual” la de San Jerónimo (Escalada, 1991).

<sup>7</sup> “En el caso de Ignacio y los jesuitas resulta altamente afirmativa la propuesta de la dramaturga, ya que la obra corrobora la perpetuación de la Compañía, y también las dificultades que a lo largo del tiempo tuvo y tiene (expulsiones, restituciones, controversias con la oficialidad de la iglesia) aunque Ignacio, el Ignacio “inmortal” y “eónico”, reconozca en escena que el hecho de estar a favor de los desposeídos, desfavorecidos y marginados no implica en ningún momento desobedecer la autoridad papal, algo que siempre fue fundamento y bandera de su fe y de su orden, cuyos estatutos él mismo redactó. Sin embargo, Vilalta aprovecha la “actualidad” social y los ataques y represiones a los jesuitas en el siglo XX por parte de la

“la mística y la ética” (Azar, 1997: 12), que la pervivencia de estos santos no procede tan solo de actos puntuales de carácter milagroso o de vidas ejemplares sino de la transmisión de sus valores morales en su visión de la religiosidad valerosa y resistente, cabría decir heroica, que ha sobrevivido secularmente y se mantiene viva y funcional en sus seguidores. En el caso de Jesucristo, como veremos, no solo en dichos continuadores de su credo sino, de un modo mucho más universal y ecuménico, de cualquier criatura necesitada de una acción piadosa y capaz de abrirse al don amoroso que lo define.

Teatralmente hablando, hay elementos comunes que aúnan la propiedad escénica de las cuatro obras, como pueden ser su clara naturaleza de teatro investigador. Ya Sharon Magnarelli apunta cómo a partir de *Una voz en el desierto...*, la obra dramática de Vilalta inició un cambio en su ideación del espectáculo teatral, en cuanto a ubicación temporal pero también a postulados dramaturgicos más complejos y elaborados (Magnarelli, 1998: 29 y ss.). Con un método casi científico, la escritora activa en su escritura un proceso de investigación crítica y ensayística mostrando siempre sus fuentes, documentos, bibliografías, índices onomásticos y todo tipo de referencias que acompañan e ilustran el proceso compositivo de las mismas en pos de su verismo y de proclamar una actitud científico-académica que demuestra no dejarse llevar solo de emociones o creencias.<sup>8</sup> Esta peculiaridad viene acompañada por otros rasgos atributivos de la serie, como serían su naturaleza de teatro experimental, no sometido a principios compositivos ni a unidades retóricas tradicionales, con lo cual amplía en todo momento el concepto de lo teatral desde la expresión abierta y plural del movimiento escénico: multitud de situaciones, episodios y contrastes espacio-temporales enlazados por una sintaxis dramática de conexiones internas y asociaciones libres. Un modelo teatral a contracorriente de toda predisposición estilística o normativa, más bien coherente con la naturaleza específica del tema —y de los *dramatis personae*— escogidos. Junto a ello cabría señalar que las cuatro obras entroncan con las corrientes del teatro coral y documental, así como del metateatro en la línea definida por autores como Peter Weiss, en obras ya clásicas de la escena de los años sesenta del pasado siglo como *Marat/Sade*, en la medida que es incorporada una ambientación crítica, épica y existencial, en la tradición de Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Samuel Beckett o Ionesco.<sup>9</sup>

## 2. La actualización de la figura de Jesucristo

El modo de abordar la personalidad espiritual e histórica de Jesucristo confirma a lo largo de toda la creación dramática los postulados precedentes, y permite integrarla en la trilogía de las vidas de santos que Maruxa Vilalta compone en la década de los noventa, donde integra “no sólo intereses sobre

---

autoridad eclesial, pero sobre todo por parte de los dirigentes estatales, para criticar por un lado los abusos de poder y, por otro, la connivencia ominosa de la iglesia con el poder represivo en tantos países (incluyendo, por supuesto, la España franquista, duramente criticada por parte de una mujer republicana, como siempre lo fue Maruxa Vilalta). Ese será ‘presente de indicativo’ de la historia dramatizada por Vilalta, según Héctor Azar en el Prólogo a la obra: la posición del jesuitismo en la Guerra Civil española” (Azar, 1997: 11).

<sup>8</sup> En relación a *Estudios en blanco y negro*, declara Henrique González Casanova: “Con profundo interés leí también las notas del manuscrito, muestra de acuciosa investigación histórica, principalmente las relacionadas con los crímenes del franquismo durante la guerra civil en España en 1936 y el artículo del abogado Antonio Vilalta y Vidal, padre de Maruxa, en defensa de los jóvenes catalanes condenados a muerte por la dictadura franquista en 1972” (González Casanova, 1997: 14).

<sup>9</sup> Señala Felipe Garrido que, a la hora de ocuparse de la obra de Maruxa Vilalta, “los críticos hablan de realismo psicológico, expresionismo didáctico, teatro del absurdo, épico, existencialista: hablan de teatro absurdisto, metateatro, antiteatro. Algo tiene que ver, dicen, con Ionesco, Brecht, Piscator, Mrozeck, Gombrowicz, Sartre, Adamov; y está emparentado, de alguna manera, con el de Jorge Díaz, Virgilio Piñera y René Marqués. Mauricio Magdaleno vio, con acierto, el paralelismo entre Maruxa Vilalta y Remedios Varo, dramaturga y pintora que impregna el sentimiento ‘con una peculiar visión extrarrealista’ [...] Por su parte, Maruxa Vilalta, se considera al margen de toda escuela; si acaso acepta alguna afinidad con Ionesco. Pero lo que hace Ionesco con la ironía, con los episodios absurdos, con la falta de comunicación entre los personajes, es ante todo poner a prueba los límites del lenguaje, mientras que Vilalta busca la crítica social y la protesta” (Garrido, 2003: 10).

el problema del ser humano, sino también protesta contra injusticias y desequilibrios sociales, siempre con un estilo peculiar capaz de conjugar mesura e impacto” (Camacho, 1995: 17). Tanto la pieza dramática como la puesta en escena de 1994 ya mencionada, dirigida por la propia autora, parten de las premisas documentales que se acreditan en la edición de la obra un año más tarde. Declara así haberse inspirado, en cuanto a la figura de Cristo, tanto en referentes bibliográficos como en una imaginería religiosa bien determinada. En este sentido, el rostro del Mesías comparte, en la visión de la autora, los rasgos que revela la Síndone o sudario de Turín, según testimonios de carácter científico a partir de la Sábana Santa, custodiada en dicha localidad.<sup>10</sup> En cuanto a la documentación bibliográfica, parte de la biografía de Louis Claude Fillion —*Vida de nuestro Señor Jesucristo*, 1965— que fungiría como hipotexto privilegiado en su recreación dramática, de hecho, profusamente citado en su Introducción.<sup>11</sup> Todo ello armoniza con las indicaciones escénicas que también aporta como claves semióticas en la búsqueda de una coherencia entre el texto escrito y el representado, por ejemplo, en la renuencia a una escenografía realista, que podría incluso desaparecer en beneficio del carácter más genérico e indeterminado de la puesta en escena. De este modo, cabría sobreentender que la acción sucedería en México, pero también en cualquier otro país o localización donde la pieza se representase (Vilalta, 1995: 19). En cuanto a la temporalidad implícita en los hechos, se trataría de una época actual también inexacta, y los trece cuadros que la integran no precisan de una sucesión cronológica explícita, salvo en la continuidad marcada entre el primero y los dos últimos, según indicaciones precisas de la autora.

Relativo a la ya mencionada actualización de la figura de Jesucristo y teniendo en cuenta la perspectiva socio-política que marca la naturaleza artística y teatral de Maruxa Vilalta, no parece incongruente plantear, como se confirmará en la subsiguiente hermenéutica textual, que la escritora parte de planteamientos religiosos que conectan con la vertiente cristiana de la teología de la liberación, un movimiento reformador de ciertos presupuestos tradicionales del cristianismo que tuvo bastante repercusión en el ámbito religioso hispanoamericano en el último tercio del siglo XX.<sup>12</sup> Es cierto, como señala Fernando Sánchez Mayáns, que la obra no persigue “ningún fin proselitista” (1995: 12) y que su visión de Jesucristo no es tanto la de un Mesías que promueva una “exaltación religiosa” (12), sino más bien de una criatura dotada de una carga ética extraordinaria y de una fuerza interior capaz de soportar cualquier situación desesperada. Sin embargo, y aunque la caracterización de Jesucristo no incide en su faceta de Hijo de Dios, no es menos cierto que la dramaturga lo presenta como una criatura con una dimensión sobrenatural, que ha atravesado el tiempo para integrarse y convivir en la sociedad violenta y descreída del siglo XX. Es decir, ese modo de deambular ya citado entre la ética y la mística de la autora incide en esta doble articulación de la figura crística, que también bascula entre la realidad inmanente e histórica y su función trascendente y salvífica, a modo de un “liberador” de conciencias en pos de erradicar el nihilismo y la falta de confianza en un plano individual, transpersonal, colectivo y también redentor, al menos en el nivel de la conciencia humana y social. En este sentido, la crítica vertida por el jesuita Xavier Escalada a propósito del estreno de *Francisco de Asís* recalcaría esta dimensión puramente cristiana de la obra, con la particularidad de ligar la fe con la hermandad y el compromiso solidario, en cuanto postula las “hondas raíces franciscanas” de la Iglesia de México (Escalada, 1995: 21).

<sup>10</sup> “Cada espectador puede tener una imagen distinta del rostro y el cuerpo de Nuestro Señor. Para esta puesta en escena, en vez de copiar un retrato elegido entre los muchos inventados por los hombres en el curso de los siglos, podemos recurrir al autorretrato de Cristo que fotógrafos y científicos descubrieron al estudiar la Sábana Santa. Hay también una pintura, basada en el rostro de la Síndone de Turín, hecha en 1935 por el armenio Ariel Aggeman y reproducida en el libro de Stevenson y Habermas: *Dictamen sobre la Sábana Santa de Cristo*” (Vilalta, 1995: 23).

<sup>11</sup> No solo refiere las alusiones de Fillion a las características físicas de su hipotética imagen de Jesús, a partir de fuentes y descripciones de la Alta Edad Media, sino peculiaridades de su naturaleza humana, como la que cita explícitamente Vilalta, en que veríamos a Jesucristo riendo a carcajadas y mostrando su “ruidosa alegría”, una partir de la cual subraya la “celestial sonrisa” que “iluminaría muy a menudo su rostro” (Vilalta, 1995: 25).

<sup>12</sup> Aunque sus fuentes se remontan a los textos evangélicos y “sagrados fundacionales” (Bueno, 1989: 347 y ss.)

Así pues, a partir de los postulados de Gustavo Gutiérrez,<sup>13</sup> “cuyo primer proyecto sirvió de base de partida para la argumentación” (Cordovilla, 2022: 9) del movimiento socio-religioso, la teología de la liberación refuerza el carácter ético y reformista de la iglesia católica y establece una suerte de cristología coherente con el sustrato antropológico de América Latina. Así fue como lo acuñó el jesuita vasco, radicado en El Salvador, Jon Sobrino en sus trabajos sociológicos y, en concreto, en su propuesta de 1991 de un “Jesucristo liberador” como aportación teológica para una “cristología latinoamericana”. La noción de un Dios sufriente, que se compadece de sus criaturas en su encarnación crística y la postulación de su estado inmanente, en compañía constante con los seres humanos, revela una serie de parámetros donde la teología de la liberación subraya la encarnadura temporal del Mesías y su necesidad de compartir su divinidad piadosa con los más desfavorecidos en el plano histórico y social.<sup>14</sup> Sería, por tanto, una de las más preclaras formas de la denominada “nueva religiosidad” que, según el jesuita alemán Josef Sudbrack, definen la era finisecular y los albores del nuevo milenio: “En una teología de este género también Jesucristo puede naturalmente ser sólo un hombre *exactamente... como nosotros*” (Sudbrack, 1990: 124; cursivas del original): es decir, se trataría del concepto de Jesucristo “entre nosotros”, como nos enseña parejamente Maruxa Vilalta en su pieza de 1994.

Así, como bien señala Sudbrack en su análisis del fenómeno, el misterio de la “unidad del todo”, premisa de la teología cristiana en pensadores de la “nueva religiosidad” como Ken Wilber, no puede descansar tan solo en la dimensión sobrenatural de la divinidad, sino en la confianza de que ese Dios ultramundano y trascendente se halla también presente en el mundo de los hombres, envolviéndolo, sosteniéndolo y penetrándolo, como la teología de la liberación presupone, lo cual es premisa de teólogos como Martin Buber y Theillard de Chardin, y que caracteriza esa imagen cristiana de Dios “a la cual el mismo cardenal Ratzinger concede importancia en la discusión sobre la teología de la liberación” (Sudbrack, 1990: 145). Por su parte, el aporte netamente latinoamericano en esta nueva dimensión teológico-sociológica surgió tras los primeros pasos de la teología de la liberación en la obra de autores como Jon Sobrino, que define la figura del Hijo de Dios como “Jesucristo liberador”, terminará por definir el marco religioso en que cabría encuadrar la obra de Maruxa Vilalta:

En este libro queremos presentar al Cristo que es Jesús de Nazaret y, por ello, lo hemos titulado *Jesucristo liberador*. La elección del título, sin embargo, no ha sido fácil, pues escribiendo desde América Latina y en concreto desde El Salvador con frecuencia se nos ha ocurrido titularlo *Jesucristo crucificado*. La fe apunta a lo primero por necesidad, pero la historia nos recuerda forzosamente lo segundo. Sin embargo, es un hecho que la vuelta a Jesús de Nazaret ha hecho recobrar, también históricamente, una nueva imagen de Cristo y que ésta ha desencadenado una fe fructífera para los creyentes, para la Iglesia y para los procesos de liberación. Por ello, este libro está escrito en medio de la crucifixión, pero, en definitiva, con la esperanza de la liberación. (Sobrino, 1991: 17)

---

<sup>13</sup> En 1972 publica en Salamanca el sacerdote y teólogo peruano Gustavo Gutiérrez esta obra fundacional, *Teología de la liberación. Perspectivas*, cuya 19ª edición de 2022 conmemora el 50º aniversario de la primera. Nociones como la del “hombre nuevo”, la “solidaridad” de la Iglesia con la pobreza mundial y, en especial, con la latinoamericana, el proceso de “liberación” de la institución religiosa en cuanto a los principios inamovibles de la misma relativos a la imagen y función del ser divino, serán claves vertebrales del texto y del movimiento, no exentas por supuesto de polémica y controversia. En el Prólogo a esta edición, señala Ángel Cordovilla: “Uno de los auténticos aciertos de esta teología es haber sido plasmada de forma sencilla y auténtica. Además, constituye la expresión, entre otras, de la recepción creativa del Concilio Vaticano II en el ámbito latinoamericano, y más en concreto de la constitución pastoral *Gaudium et spes*, que implantó en la vida de la Iglesia una nueva forma de relación y misión en el mundo. Esta nueva corriente teológica resulta incomprensible sin los movimientos de descolonización y liberación de lo que entonces se llamaban países en vías de desarrollo, y del giro de la teología hacia el contexto social y político, concurriendo con el desplazamiento de la filosofía hacia la praxis influenciada por las teorías marxistas [...] situando el primado de la praxis y la opción preferencial por los pobres como los dos ejes fundamentales de su nuevo método y sistema” (Cordovilla, 2022: 9-10).

<sup>14</sup> “El mismo dogma cristiano no conoce, en efecto, sólo al Dios trascendente, ultramundano, sino también al inmanente y operante entitativamente en cada corazón” (Sudbrack, 1990: 144).

Un Jesucristo liberador que de forma simultánea se halla vinculado estrecha y personalmente con las criaturas de este mundo, lo cual subraya con decisión su dimensión humana e histórica,<sup>15</sup> en el sentido de estar presente en la dimensión fáctica y real de la existencia de los hombres, más especialmente del ser sufriente y desposeído. Se trataría, así pues, de un Jesucristo actualizado también en el sentido ecuménico del *aggiornamento* postulado en el célebre Concilio Vaticano II y que se realizó a partir de los postulados expuestos en el documento conciliar *Sacrosantum Concilium*, en cuyo proemio se recalca la necesidad de “adaptar mejor a las necesidades de nuestro tiempo las instituciones que están sujetas a cambio y promover todo aquello que pueda contribuir a la unión de cuantos creen en Jesucristo” (Conferencia Episcopal Española, 1993: 215).

Así pues, ya en el Cuadro I (*Encuentro*) de la obra de Vilalta aparece Jesucristo, tras lavarse los pies y calzarse sus sandalias, entre dos trabajadores que se muestran impresionados por el aura de “fuerza y atractivo que irradia toda su persona”, la “intensidad de su mirada, armonía de su voz, hermosura de su rostro de varón”. Con ello, se promueve el inmediato reconocimiento de un ser extraordinario por parte de los personajes pero también del público, como la propia autora subraya en su acotación, al proponer que “desde el primer momento el público podrá identificarlo como Jesucristo” (Vilalta, 1994: 27). El trío de personajes funge simbólicamente en relación a la escena de la crucifixión junto a los dos ladrones (Lc, 23),<sup>16</sup> de diferente catadura y condición moral, como sucede con los Trabajadores de la escena. Vemos así, desde el comienzo de la obra, en esta oposición dialógica, la intención de actualizar la presencia de Jesucristo en la sociedad actual, “entre nosotros”, enfrentando al público dramática y especularmente a la decisión de reconocerlo como figura divina o desdeñarlo desde los parámetros de una preocupación social amputada de toda conexión con la revelación o el misterio, horizontal y laica, desligada de la condición “sagrada” —en el sentido de María Zambrano (2007)— con la realidad existencial. El reconocimiento del Trabajador Uno resbala hacia un tipo de fe que no le mueve sin embargo a seguir al que intuye como maestro, lo cual provoca en él un remordimiento cuando Jesucristo desaparece, que contrasta con la actitud escéptica, burlona y descreída del Trabajador Dos, cuyos únicos líderes válidos se identifican con los sindicales y sus reivindicaciones a ras de tierra. Esta primera escena, de gran eficacia para dotar de ese sentido “liberador” que la figura crística podría comportar “entre nosotros”, sin llegar a conseguirlo por cobardía o por desdén, se ve confrontada con el Cuadro II (*Actores de una obra*), suerte de microescena representativa y fractal, donde metateatralmente una compañía de aficionados se reúne para comenzar los ensayos de una obra teatral sobre la vida de Cristo.

Será justamente el actor más humilde y respetuoso con la figura de Jesucristo el elegido por el Director para representar su papel. Este personaje, con nombre de profeta (Ismael) dialogará con el Director —cuyo nombre, también en clave, es Sócrates— sobre las dudas y el temor que le ocasionan no tener capacidad humana para encarnar la figura de Jesucristo, a pesar de sentirlo cercano y

<sup>15</sup> En su estudio sobre la ideación teológica de este Jesucristo liberador de Jon Sobrino, señala el jesuita Jorge Costadoat, de la Pontificia Universidad Católica de Chile: “La cristología latinoamericana tiene la virtud de estructurarse soteriológicamente. En su caso, a diferencia de otras cristologías, ella se articula en vista de una salvación que se espera aparezca ya en esta historia. (...) Para ser salvación histórica de los pobres, la cristología de Sobrino ha debido rescatar el carácter escatológico de Jesucristo: su doble referencia al reino de Dios y al Dios del reino, y la profunda humanidad e historicidad de Jesucristo. La recepción de esta cristología ha querido ser crítica en el entendido que, situándonos en la brecha que nos abre, lo que nos interesa es ayudarla a avanzar” (Costadoat, 2004: 62).

<sup>16</sup> Este esquema simbólico triádico se repetirá en el Cuadro Séptimo (*Tres en una celda*), aludiendo explícitamente al pasaje de Lucas, planteando dialécticamente la posibilidad de existencia de Dios, que el Preso 2 deniega, mientras que el Preso 1 acepta. Ante el arranque de violencia del Preso 2 frente al preso-Jesucristo, este reacciona sin violencia, pero con firmeza frente al intento de enfrentamiento de los dos antagonistas. Tras esa actitud de perdón y aceptación de los hechos, el Preso 2 cambia de actitud, aunque permanece incrédulo en su fe. Jesucristo intercede en todo momento desde su fuente piadosa, pero también se muestra enérgico e indomable cuando se trata de mostrar su posición, que siempre es a favor del amor y en contra del miedo, la cobardía y la violencia (Vilalta, 1995: 68-74).

presente.<sup>17</sup> El hecho de que el Director le ofrezca como método actoral a Ismael la lectura del mismo libro sobre la vida de Jesucristo que ella acreditó en el Prólogo a la obra como fuente de su creación, el libro de Fillion,<sup>18</sup> no hace sino corroborar intraescénica y metateatralmente el sentido de actualización del personaje que Maruxa Vilalta implementa en su obra, máxime cuando Ismael confiesa no ser creyente. Es el momento cenital de la escena en que, ya en soledad, hace aparecer al Mesías como visión ante Ismael, en una imagen más tradicional y canónica de su figura —ataviado de túnica y manto, cabello y barba largos— instándole a aceptar el papel con un contundente “No temas”, que cautiva y convence al Personaje, como un modo de invitarlo a convertirse en él, a “serlo”, entre el resto de actores de la representación. Es importante destacar en este punto que, relativo a la indumentaria con que debe aparecer Jesucristo en la escena, nos hallamos ante una excepción pues se trata de una visión y no de una presencia realista del personaje, dado que en el resto de los Cuadros la indumentaria de Jesucristo será la propia del contexto laboral o social en que aparece el resto de los personajes.

Los siguientes cuadros de la obra, hasta llegar a su colofón, van mostrando de modo coral y acumulativo diversas escenas que transitan entre la violencia y el costumbrismo. Ejemplos del primer nivel serían *Los fusilados* (Cuadro III); *Tres en una celda* (Cuadro VII); *El que creía* (Cuadro X), en el ámbito del narcotráfico y sus taimadas conexiones con la institución policial. En cuanto al costumbrismo social, será patente en *Día de Reyes*, Cuadro IV; *Abí está Él*, Cuadro V, enmarcado en una circulación tumultuosa de tráfico de una gran ciudad; *Tú eres mi amigo*, Cuadro VI, en una oficina donde se cumple con trabajo rutinario y empobrecedor; o *Y los ángeles cantaron*, Cuadro VIII, donde Vilalta resuelve reunir a personajes que han aparecido previamente en otras escenas, hermanados ahora en una cafetería donde deciden apagar el televisor e iniciar una conversación y sentir así por primera vez la comunión —el vallejano “ágape”— que los conecta, aunque Jesucristo no se encuentre física o aparentemente entre ellos.

Esta técnica compositiva fragmentaria en que está diseñada la obra —así como el resto de la tetralogía religiosa de Vilalta— participa de la estructura de un mosaico, cuyas teselas van mostrando al fin la forma completa y unitaria que dota de sentido al texto: Jesucristo entre los hombres y mujeres que participan de una muchedumbre social, aislados en trabajos, situaciones extremas, momentos de dolor, violencia o destrucción, siempre vivo y presente, eterno y actual, en su función liberadora. No obstante, la dimensión de un Mesías no solo liberador sino también trascendente queda explícita en cuadros como el noveno (*Esa mirada*) que representa el milagro del regreso a la vida de un moribundo materializado por el personaje de un Camillero en un hospital —encarnadura de Jesucristo en figura y presencia—<sup>19</sup> que salvará al enfermo provocando una súbita recuperación que lo rescata de la muerte a través de la fe, de acuerdo a episodios análogos relatados en los Evangelios.<sup>20</sup> La cohesión interna de la obra quedará al fin consolidada merced al penúltimo cuadro, el XII (*Tuve que regresar*), que retoma el

<sup>17</sup> “Jesucristo... Cómo voy a poder yo proyectar su presencia... En tantas ocasiones he tratado de definir su imagen. A veces lo veo como uno de nosotros, vestido con traje y corbata. O enchamarrado. A veces es alto y rubio y otras veces pienso que puede ser chaparro y prieto, como yo...” (Vilalta, 1995: 39).

<sup>18</sup> El texto de Fillion que reproduce en voz alta Ismael en su lectura subraya la perspectiva ideológica que destila la obra en el sentido ya apuntado de un acercamiento social y humano de la figura divina:

“ISMAEL (Toma el libro y lee.): Jesucristo vive hoy, sigue viviendo. Puede considerarse como contemporáneo nuestro. En este sentido puede también decirse que no es histórico, no es un personaje del pasado, porque vive siempre, presente en el hoy de todos los tiempos. Cuando El dice en el Evangelio que donde se reúnen dos de los suyos ahí está Él, no habla en sentido moral y figurado [...].

DIRECTOR: ¿Entiendes? Es lo que quiero de ti. Jesucristo con túnica y manto de su época, pero Jesucristo presente hoy, aquí?”. Este diálogo contiene en síntesis y tomando esa función metateatral y paradigmática de la escena todo el sentido de la obra de Maruxa Vilalta.

<sup>19</sup> Reza la acotación: “Un hospital. Jesucristo es camillero; entra —con pantalón y gata corta, pueden ser de color azul— empujando una cama en la que está acostado El Enfermo, conectado a toda clase de aparatos” (Vilalta, 1995: 88 y ss.).

<sup>20</sup> “JESUCRISTO: Pronto saldrás de aquí. Ten confianza. “Tu fe te ha salvado” (Sale) [...]

EL ENFERMO (Quedó viendo hacia donde salió Jesucristo): Esa mirada... La fuerza de esa mirada...” (Vilalta, 1995: 90)

final del ya mencionado Cuadro Primero, donde el Trabajador 1 había resuelto no seguir a Jesucristo al que, sin embargo, había reconocido como tal. Ahora el Trabajador retorna a escena expresando su voluntad de reencuentro con Jesucristo, que termina produciéndose una vez aceptado el sentido “liberador” de su existencia, más allá de la limitada voluntad humana y de acuerdo con postulados jesuíticos que la propia Vilalta acredita en una nota explicativa a partir del discurso del personaje.<sup>21</sup> Optaría así el Personaje por dotar del auténtico sentido espiritual de la obra en esta escena de un reencuentro. De hecho, el Trabajador exclama al final del Cuadro: “¡Jesucristo entre nosotros!”, la misma frase que da título a la obra. Se trataría de otro ejemplo metateatral incorporado por Vilalta, porque el Trabajador refiere haber presenciado una obra de teatro sobre Jesucristo, aludiendo, en una particular *mise en abyme*, a la propia obra que está siendo representada.<sup>22</sup>

La función catártica del teatro, a través de este proceso especular, se pone así de manifiesto, por tanto, se sobreentiende que el efector revelador que la presencia de Jesucristo ha provocado en este personaje a través del fenómeno teatral puede transferirse a los propios espectadores de la obra de Vilalta. Su propuesta de un Jesucristo actualizado y liberador no se mantendría, por tanto, en el ámbito cerrado de la fábula dramática, sino también en el ámbito de su recepción, mediante el mecanismo de la identificación catártica con los hechos y las revelaciones acontecidas en la escena. La sonrisa final de Jesucristo al Trabajador cuando le confirma que ya no se irá resuena como una cadencia perfecta para cerrar los doce cuadros en que Jesucristo se ha actualizado en el mundo presente en una función catártica y liberadora, en un plano humano, social y conflictivo, pero sin perder por ello su faceta trascendente. No es tanto el Hijo de Dios que salva al hombre para un reino ultraterreno y una futura resurrección de los cuerpos, sino el Hijo del Hombre que convive con los hombres y les otorga la fe y la confianza necesarias para liberar al mundo del nihilismo y la deshumanización, en pos de una existencia solidaria y sanadora. En el ámbito de la Teología de la liberación, el Jesucristo de Maruxa Vilalta no descansa en su dimensión divina al margen de la humanidad sino en su naturaleza al mismo tiempo inmanente y trascendente, en la medida que alimenta la fe en un mundo más justo y menos descreído. Queda todo ello sintetizado en la frase que, a modo de confesión, revela el retorno a la fe en ese Jesucristo actualizado y presente, puesto en boca de este Trabajador anónimo y, de algún modo, universal: “Tuve que regresar para decirte que no hay luz sin ti” (Vilalta, 1995: 112).<sup>23</sup>

### 3. Colofón

El cuadro final, decimotercero, de *Jesucristo entre nosotros* implementa una técnica dramática de gran eficacia conclusiva a modo de colofón donde intervienen no ya los personajes de la obra sino los propios actores, quienes exclaman —como si de una agrupación coral se tratase— pasajes de los

<sup>21</sup> “TRABAJADOR: Sabes, no nos dieron el aumento de sueldo. Y yo te lo había pedido, Señor. Te lo había pedido porque todos nosotros queremos hacerte a nuestra medida, que nos resuelvas nuestros problemas. Todo se nos va en pedir y no aceptar. Más que seguir tus pasos, pretendemos tenerte a nuestro servicio. Te exigimos. Hasta te reclamamos. Que no nos dé a beber esa copa amarga. Que el sufrimiento a nosotros no nos llegue... Tuve que regresar para decirte... que creo en ti” (Vilalta, 1995: 111). La idea de no limitar la esencia crística a los intereses particulares del ser humano, haciendo un Cristo a la medida y servicio de la voluntad humana está incorporada explícitamente en el discurso del Enfermo, una vez recuperado. En la nota 21, Vilalta (120) refiere este contenido doctrinal al ámbito del jesuitismo, citando la obra del jesuita Luis María Badiola, *Los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola* y a los propios textos vertidos al castellano del padre de la Compañía de Jesús.

<sup>22</sup> “TRABAJADOR: Fui a ver una obra de teatro. Tú eras el personaje principal.

JESUCRISTO: ¿Sí?

TRABAJADOR: Era una obra de nuestros tiempos. Había tres fusilados, dos narcotraficantes y un policía asesinados y dos soldados que mueren por la explosión de una granada...” (Vilalta, 1995: 112). La precedencia de la frase “Tuve que regresar para decirte que no hay luz sin ti”.

<sup>23</sup> La frase queda acreditada en las notas procedente del volumen de Fillion sobre la vida de Cristo, hipotexto, tal como se indicó al comienzo, de la obra de Vilalta (Vilalta, 1995: 121).

*Evangelios*, en un primer momento, y de los *Salmos*, como cierre apoteósico de la obra. Los diez actores que componen el reparto —y que se distribuyen los 67 personajes según indicación expresa de Vilalta (1995: 20)— forman ese coro bíblico y evangélico, despojados de sus *dramatis personae*. Se trata de un procedimiento teatral, muy cercano a modelos orquestales y sinfónicos, que hallamos también en las restantes piezas de la tetralogía.

Así, en *Una voz en el desierto. Vida de San Jerónimo*, el cuadro decimosexto y penúltimo, las diez Máscaras que han irrumpido en la celda del santo a principios del año 419, mostrando tras ellas las entidades de distintos personajes relacionados con su vida, como San Agustín o San Gregorio Nacianceno, se despojarán de su antifaz convirtiéndose en Estudiantes de teatro neoyorquinos que, desde el siglo XX, realizan ese viaje temporal hasta la celda del monje para tributarle honores y gratitud por su vida y su obra, con el fin de informarle del proyecto de presentar un espectáculo basado en su biografía.<sup>24</sup> Un anacronismo no exento de rasgos y pinceladas de ironía que permite a la autora acopiar gran parte del legado cultural cristiano sobre el santo erudito, incluyendo el pictórico y, por supuesto, el teológico, filológico y traductológico que la obra del Padre de la Iglesia y traductor de *La Vulgata* ha atesorado a lo largo de los siglos. Por su parte, en *Francisco de Asís* los monjes acompañantes del santo en su lecho mortuario en una cabaña en Santa María de los Ángeles, Bernardo, Maseo y León, entonarán, junto a las hermanas Clara, Pacífica e Inés, versos del *Cántico del Sol* del *Poverello*, con sus hermosas loas a las criaturas de la naturaleza, aureolados por una luz brillante que invade el escenario y acompañados por un fondo musical que realzará el clímax apoteósico de la representación<sup>25</sup> (Vilalta, 1993: 88-89).

En el caso de *En blanco y negro. Ignacio y los jesuitas*, juega Vilalta no solo con el efecto orquestal de su cadencia sino también con el procedimiento anacrónico antedicho, que tanta eficacia había obtenido en la escena de San Jerónimo con los Estudiantes de teatro, salvo que en este caso será el personaje del Periodista quien establezca desde el comienzo de la obra su condición épica —en el sentido brechtiano del término— al desplazarse desde el tiempo presente hasta el siglo XVI, con el fin de entrevistar al santo, quien redacta en la Casa Profesa de Roma su documento *Fórmula del Instituto* en términos de propagación de su doctrina por el mundo (Vilalta, 1997: 23). Esa misma escena, con Ignacio y el Periodista, se retomará al final de la pieza, para dar paso al final de la Entrevista y trasladar la escena a la época actual, donde un coro de jesuitas entonará ese cántico de exaltación de la Compañía de Jesús, junto al propio Ignacio desplazado en el tiempo hasta la contemporaneidad y prosiguiendo su tarea de escritura. La diáspora del jesuitismo se resuelve escénicamente de modo brillante y efectivo, pues los actores que representan a los jesuitas irán adueñándose del espacio teatral, más allá del propio escenario, subiendo y bajando escaleras e integrándose con el público de la sala, “en una verdadera invasión, sistemática, arrolladora, persistente” y, sobre todo, alegórica del método pastoral de catequización transcontinental propio de la Compañía: “—Somos jesuitas. / —Llegamos a todos los continentes. / —Influimos en todas las culturas. / —Hablamos todas las lenguas. / —Y las que no hablamos, las inventamos. / —Exploramos todas las ciencias. / —El humanismo. / —Las artes” (1997: 125).

Estas resoluciones dramáticas corroboran el concepto de tetralogía religiosa en la obra de Maruxa Vilalta, en cuanto a formulación dramaturgica, composición escénica, transposiciones espacio-temporales, coralidad, metateatralidad, fijación escrupulosa de los referentes bibliográficos y

---

<sup>24</sup> “OTRO ESTUDIANTE: En fin, Jerónimo, estamos aquí para conocerte en persona. Ya realizamos una investigación sobre tu vida y tus escritos.

OTRO ESTUDIANTE: Como tema para nuestra obra de teatro.

JERÓNIMO: Sí, teatro... En mi época prefieren el circo.

ESTUDIANTES: En la nuestra también...” (Vilalta, 2003: 471 y ss.).

<sup>25</sup> Señala Carlos Solórzano que la obra logra “un desarrollo limpio, fluido, ascendente, de tal manera que nos comunica a todos, creyentes o no, que la elevación de la santidad no es sino una aspiración a la poesía, a la vida dentro de ella, a la redención de las groserías del mundo en una esfera que purifica el alma y en la que se funden la belleza, la verdad y la bondad” (Solórzano, 1993: 14).

documentales, incorporación de anacronismos, búsqueda de un sentido unitario a la creación dramática y concentración apoteósica en una voluntad de declarar la pervivencia de los legados espirituales de las cuatro figuras sagradas. Y precisamente, en este sentido, el sustrato espiritual que destila el teatro de la dramaturga en estos ejemplos incide en una visión del mundo religioso donde sobresale la noción de actualidad, de presencia, de permanencia de estos cuatro pilares del cristianismo. No busca tanto una recreación historicista ni tampoco una catequización o pedagogía ortodoxa de la fe católica a través de sus referentes. Se trata, en cambio, de profundizar en la grandeza de sus personalidades y recoger de ellas la esencia más universal y permeable en el mundo moderno, en el presente. Se trata, en suma, de concebirlas “vivas” y fecundas en un legado que no cabe interpretar como imposición escolástica o peso muerto en las conciencias. Las palabras de la propia autora en la presentación a *Francisco de Asís* corroboran de manera preclara estas apreciaciones: “Traté de mostrar una imagen del santo lo más auténtica posible, desmitificada de falsas leyendas. Intenté intuir a quien no quiso guiarse por otra ciencia que la del Evangelio y señaló así los caminos que conducen a amar a Dios” (Vilalta, 1993: 9).

Queda verificado todo ello en la más arriesgada de las cuatro creaciones, donde se atreve Vilalta a recrear el personaje que funge como eje vertebral del cristianismo. Así pues, en *Jesucristo entre nosotros* no solo persigue ese mismo objetivo de permeabilizar la esencia más enriquecedora de la historia del cristianismo en nuestro tiempo, sino que asume el cometido de proclamar la inmanencia real de Jesucristo en un mundo donde aún puede actuar como liberador, no solo en un campo social y político, sino también en el espacio de la conciencia, de la existencia, del compromiso más arraigado con el sentido de la vida.

La teología de la liberación no quedaría, así pues, constreñida a un plano meramente reivindicativo o de inmanencia solidaria, sino que también para Maruxa Vilalta implicaría la condición espiritual de revelación de lo sagrado y, por lo tanto, de trascendencia en el plano de la naturaleza divina que asume la criatura humana. Como ha declarado Gustavo Bueno en sus reflexiones sobre esta corriente de la doctrina católica, el significado de la teología de la liberación

no puede dibujarse por oposición a ese supuesto cristianismo de trascendencia absoluta, porque ello equivaldría a identificar(la) con el ‘cristianismo de inmanencia’, como si en la *esencia* del cristianismo no figurase como contenido más genuino precisamente el postulado de esa inmanencia de Dios en el hombre, en virtud de su dogma central de la unión hipostática. (Bueno, 1989: 358; cursivas del original)

En este sentido, el texto de Vilalta focalizaría una voluntad de representar la actualidad de Jesucristo en un contexto social con una clara finalidad reivindicativa de justicia solidaria, pero no lo es menos constatar que la naturaleza salvífica del personaje, su instancia sagrada y trascendente, de algún modo eviterna, es precisamente la que faculta dicha función liberadora, lo cual ocasiona el renacimiento de una fe en la existencia y de una confianza en la regeneración espiritual, es decir, en la cualidad “divina” del ser humano. Por ello también su faceta más crítica —al poder eclesial que acalla la potencia y la pureza de los santos o a la connivencia de las instituciones con los poderes temporales más deshumanizados de la historia contemporánea— revela ese deseo de preservar lo más genuino, lo máspreciado y sacro de la religión cristiana.

Como hiciera Giovanni Papini al concluir su magna biografía, *Historia de Jesús*, en 1921, los hechos “históricos” quedan finalmente en un segundo plano para destacar a través de una oración personal la quintaesencia de su visión viva del personaje. Y, tal como lo expresara Maruxa Vilalta al final de ese mismo siglo XX, tras tantas descorazonadoras experiencias por las que atravesó la civilización convertida tantas veces en barbarie, el sentido último y veraz de una doctrina, como lo sería la fe en Jesucristo, radica en su plasmación contemporánea, en su condición de creencia viva y valiente, valerosa y verdadera, la de que Jesucristo, el liberador, se encuentra “entre nosotros”:

Tú sabes cuán grande es, precisamente en estos tiempos, la necesidad de tu mirada y tu palabra. Tú sabes bien que una mirada tuya puede conmover y combinar nuestras almas; que tu voz puede sacarnos del

estércol de nuestra infinita miseria; Tú sabes mejor que nosotros, mucho más profundamente, que tu presencia es urgente e implacable en esta edad [...] Y nosotros tenemos hoy, en estos días grises y calamitosos, en estos años que son una condenación, un acrecimiento insoportable de horror y de dolor; tenemos necesidad, sin tardanza, de ser salvados. (Papini, 1959: 489)

## Bibliografía

- AZAR, Héctor (1997), “Prólogo”, en Vilalta, Maruxa, *Estudio en blanco y negro. San Ignacio y los jesuitas*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, pp. 9-12.
- BASURTO, Luis G. (1990), “Trascendencia de una obra maestra”, en Vilalta, Maruxa, *Teatro III*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, pp. 1-3.
- BUENO, Gustavo (1989), *Cuestiones cuodlibetales sobre Dios y la religión*. Madrid, Mondadori.
- CAMACHO, Lorena (1995), “Reseña periodística”, en Vilalta, Maruxa, *Jesucristo entre nosotros*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, pp. 15-17.
- CONFERENCIA EPISCOPAL ESPAÑOLA (1993), *Concilio Ecuuménico Vaticano II: constituciones, decretos, declaraciones*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- CORDOVILLA, Ángel ([1971] 2022), “Presentación”, en Gutiérrez, Gustavo, *Teología de la liberación. Perspectivas*. Salamanca, Sígueme, pp. 9-11.
- COSTADOAT, Jorge (2004), “La liberación en la cristología de Jon Sobrino”, en *Teología y Vida*, vol. XLV, n.º 1, pp. 62-84. DOI: <<http://dx.doi.org/10.4067/S0049-34492004000100003>>.
- ESCALADA, Xavier (1991), “Un San Jerónimo audaz y actual en la obra de Maruxa Vilalta”, en *Excélsior*, 10 de marzo de 1991.
- ESCALADA, Xavier (1995), “Maruxa Vilalta lleva al teatro la vida de San Francisco de Asís”. *Excélsior*, 18 de octubre de 1992.
- ESCALADA, Xavier (1994), “Jesucristo entre nosotros, excelente”, en *Excélsior*, 23 de septiembre de 1994.
- GARRIDO, Felipe (2003), “Prólogo. Un teatro de protesta y de crítica social”, en Vilalta, Maruxa, *Antología de obras de teatro*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, pp. 9-30.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Henrique (1997), “Es Ignacio y es Chiapas”, en Vilalta, Maruxa, *En blanco y negro. Ignacio y los jesuitas*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, pp. 13-15.
- GUTIÉRREZ, Gustavo (2022), *Teología de la liberación. Perspectivas*. Salamanca, Sígueme.
- MAGNARELLI, Sharon (1998), “Maruxa Vilalta: Una voz en el desierto”, en Larson, Catherine y Margarita Vargas (eds.), *Latin American Women Dramatists*. Bloomington, Indiana, Indiana University Press, pp. 23-40.
- PAPINI, Giovanni (1959), *Historia de Cristo*. Madrid, Fax.
- SÁNCHEZ MAYÁNS, Fernando (1995). “Prólogo” en Maruxa Vilalta, *Jesucristo entre nosotros*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, pp. 11-13.
- SOBRINO, Jon (1991), *Jesucristo liberador. Lectura histórico teológica de Jesús de Nazaret*. El Salvador, UCA Editores.
- SOLÓRZANO, Carlos (1993), “Reseña a Francisco de Asís” en Maruxa Vilalta, *San Francisco de Asís*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, pp. 13-14.
- SOLÓRZANO, Carlos (2003), “Introducción a cuatro obras de Maruxa Vilalta”, en Vilalta, Maruxa, *Antología de obras de teatro*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, pp.7-9.
- SUDBRACK, Josef (1990), *La nueva religiosidad. Un desafío para los cristianos*. Madrid, Ediciones Paulinas.

- VILALTA, Maruxa (1993), *San Francisco de Asís*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica Vilalta, Maruxa.
- VILALTA, Maruxa (1995), *Jesucristo entre nosotros*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- VILALTA, Maruxa (1997), *En blanco y negro. Ignacio y los jesuitas*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- VILALTA, Maruxa ([1990] 2003), *Una voz en el desierto. Vida de San Jerónimo*, en Vilalta, Maruxa, *Teatro III*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, pp. 365-528.
- VILALTA, Maruxa (2018), “Contenido y protesta social. Tres etapas en mi teatro”, en Maruxa Vilalta. <<http://www.maruxavilalta.com/mas-sobre-mis-obras/contenido-y-protesta-social-tres-etapas-en-mi-teatro.html>>. (25/03/2024).
- ZAMBRANO, María (2007), *El hombre y lo divino*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- ZURITA HECHT, Federico (2016), “La Biblia en el teatro del siglo XX”, en Attala, Daniel y Fabry, Geneviève (eds.), *La Biblia en la literatura hispanoamericana*. Madrid, Trotta, pp. 389-423.