



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**TRES VISIONES DE LA MUERTE DE CRISTO: BIBLIA Y
EXPERIENCIA ESTÉTICA EN LA CUENTÍSTICA DE JUSTO**

SIERRA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

JESÚS ARMANDO GUTIÉRREZ VICTORIA

ASESORA

DRA. LUZ AMÉRICA VIVEROS ANAYA



CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM <<La configuración de géneros literarios en la prensa mexicana de los siglos XIX y XX. IN401617>>. Agradezco a la DGAPA-UNAM la beca recibida.

AGRADECIMIENTOS

Un trabajo de este tipo siempre representa una gran cantidad de apoyos y muestras de cariño sin las cuales nada sería posible. Agradezco a mi madre, Griselda Victoria, su amor incondicional, a mis hermanas Alejandra, Monserrat y Elena por ser las razones de superarme cada día.

Agradezco la sabia y paciente guía de la Dra. Luz América Viveros a lo largo de toda esta investigación, así como a todos los integrantes del Seminario de Géneros en la Prensa, cuyas reuniones me abrieron un panorama nuevo y fascinante.

Agradezco la atenta lectura de mis sinodales, así como cada uno de sus comentarios; los profesores Adriana de Teresa, Alejandra Guevara, Fernando Ibarra y Alejandra Silva.

Agradezco a mis maestros y a mis amigos a lo largo de la licenciatura, ya que en mi estancia en la FFyL aprendí mucho de todos.

Por último hago mención especial de César García Gómez por ser mi compañero incondicional en esta travesía. Esta tesis casi fue escrita en coautoría con él gracias a su atento interés, sus valiosos comentarios y sincero cariño.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN, 7

CAPÍTULO 1. Preliminares contextuales de la cuentística de Justo Sierra, 12

1.1. Justo Sierra, entre las publicaciones periódicas y *Cuentos Románticos*, 12

1.2. Perfiles de un horizonte cultural: 1875, 1878 y 1879, 19

CAPÍTULO 2. La Biblia, el gran código del arte, 24

2.1. Biblia y literatura. Consideraciones generales, 24

2.2. Un universo creado por símbolos, 33

2.3. Tipología e historicidad, 51

2.4. Mito y lengua, 61

CAPÍTULO 3. La experiencia estética. Una actitud frente al efecto del arte, 65

3.1. De la teoría de la recepción a la hermenéutica en la experiencia estética, 65

3.2. La dimensión sensible del acto receptivo, 73

3.3. Conceptualización y componentes de la experiencia estética, 76

3.4. Justo Sierra ante el arte: aspecto receptivo y comunicativo de una experiencia estética, 79

3.4.1. Justo Sierra lector de la Biblia: aspecto receptivo y comunicativo de una experiencia estética, 84

3.5. Los tres cuentos bíblicos: aspecto *poietico* de una experiencia sensible, 93

3.5.1 El lector modelo en los tres cuentos bíblicos, 93

3.5.2. Modelos de identificación catártica, 106

CONCLUSIONES, 114

ANEXO, 120

“El rey de Israel” (1875), 121

“En Jerusalem” (1878), 127

“El velo del templo” (1879), 131

BIBLIOHEMEROGRAFÍA, 136

El arte no copia, interpreta; lee la naturaleza el artista y traduce su lectura con su alma, con su sentimiento, con su pasión [...] Y así se comprende cómo el arte, produciendo la sensación de realidad completa, es decir, de la verdad, produce la emoción de lo bello.

Justo Sierra

INTRODUCCIÓN

El siglo XIX nos legó un conjunto moderno de figuras míticas en el ámbito de la creación literaria, opina el protagonista de *Mac y su contratiempo* de Enrique Vila-Matas. Quiero pensar que esta afirmación es vigente no sólo para aquellos autores en extremo conocidos por el público lector (Victor Hugo, Charles Dickens, Anton Chejov, Lev Tolstói, etc.), sino también para las plumas mexicanas. Nombres como Ignacio Manuel Altamirano, Vicente Riva Palacio, Manuel Gutiérrez Nájera y Justo Sierra, de igual modo, se configuraron a través de su escritura como creadores modernos vigentes en el panorama nacional y, acaso, en todo el mundo occidental.

Estudiar la obra de una de estas figuras nacionales cumple un doble propósito: el primero de ellos es el análisis crítico y detallado de una literatura fascinante; el segundo, una suerte de llamado a volver la mirada sobre un siglo que merece todavía muchos estudios que den luz a obras, nombres, contextos y lectores que forjaron la literatura mexicana.

Esta tesis nació de un interés personal, pero también del deseo de contribuir al estudio de una obra tan extensa, variada y compleja como la de Justo Sierra Méndez. Se pretende, así, brindar un acercamiento, una lectura, a un grupo de tres textos breves que no ha merecido un análisis detallado por parte de la crítica. Creo, además, que su estudio comprueba la heterogeneidad de la escritura de Sierra en materia de creación verbal, pues, además de haber cultivado géneros diversos como el teatro, el cuento, la novela, la crónica, el ensayo y la poesía, fue también un artista asediado por varios temas y preocupaciones estéticas, mismos que lo redefinieron a lo largo de su carrera impresa.

Entre los estudios dedicados a la vida y obra del hombre hallamos un libro fundamental escrito por Claude Dumas, *Justo Sierra y el México de su tiempo* (1975), ahí se desarrolla de manera detallada la vida pública y privada del ser humano Justo Sierra en todas sus facetas: estadista, historiador, educador, orador, artista y crítico. Si bien esta labor enciclopédica es un trabajo fundamental, hay que decir que su lectura apenas deja entrever líneas respecto al análisis de la obra literaria. No fue sino hasta estudios como el de José Luis Martínez y Francisco Monterde para las *Obras completas* de Sierra (1977) o como el de Candelaria Arceo de Konrad con su libro *Justo Sierra Méndez: sus cuentos románticos y la influencia francesa* (1985) que el artista, el creador de la palabra, se analizó de manera crítica y exhaustiva. En este siglo que corre una nueva ola de críticos interesados por el Justo Sierra literato apareció con la antología preparada por la Fundación para las Letras Mexicanas a cargo de Blanca Estela Treviño, *Justo Sierra. Una escritura tocada por la gracia* (2009). En ella, estudiosos como Hernán Lara Závala, María Eugenia Negrín y Cristina Barros, se dieron a la tarea de comentar una obra extensa y compleja. Resalto, también dentro de este último grupo crítico, el trabajo de Karina Dessiré Hidalgo Baeza y su tesis de licenciatura, *En tierra yanqui de Justo Sierra. Edición, anotación y estudio* (2011), por ser otro llamado, al igual que la presente tesis, hacia la obra de un escritor del cual todavía hay mucho que decir. Es fundamental apuntar que los únicos críticos que han comentado algo respecto a las narraciones que aquí se estudiarán son Blanca Estela Treviño y Candelaria Arceo de Konrad, sin embargo, ninguna dedica un análisis tan extenso y detallado como el que propongo. Señalo, además, que la línea teórica que emplearé, más en la línea de un trabajo hermenéutico, no tiene precedentes en los estudios del autor, por lo cual espero sea ella una provocación y de pie para discutir y mirar desde nuevas perspectivas piezas tan bellas como lo son los tres cuentos de Sierra Méndez.

El *corpus* de esta investigación está integrado por tres cuentos de Justo Sierra hermanados por el pasaje bíblico que ellos abordan: la muerte de Jesucristo; sus títulos, en orden de aparición hemerográfica son: “El rey de Israel” (1875), “En Jerusalem” (1878) y “El velo del templo” (1879).¹ La anécdota se reformula de distinta manera en los tres casos, con perspectivas y personajes diversos, pero con un interés constante por un mismo tópico. Son estos tres cuentos una suerte de “ciclo compuesto”,² retomando la terminología de Forest Ingram, dentro del conjunto heterogéneo de narraciones cortas que escribió el autor; la única vez que fueron recopilados como “textos integrados” fue en *Cuentos románticos* (1896), volumen que agrupa cuentos sobre el mar y las sirenas, historias que retoman la Revolución Francesa y figuras protagónicas como la del joven artista atormentado.³

Muy pronto advertí que era imperativo analizar de manera detallada los elementos bíblicos presentes en estas piezas. Problematizar los valores simbólicos, míticos, espacio-temporales y estéticos permite al lector de hoy, en el contexto secular de la cultura, hacer una lectura crítica, tal como la concibe Umberto Eco; es decir, aquélla que intenta explicar por qué razones un texto puede producir una o diversas interpretaciones en los lectores a través del tiempo.⁴ Pero, además, nos deja adentrarnos en la apuesta estética de Sierra, englobada en la tensión entre sus cuentos y el texto bíblico.

La propuesta del presente trabajo, con una mirada teórica construida desde los estudios de Northrop Frye, Mircea Eliade, Umberto Eco y Hans Robert Jauss, por mencionar

¹ Los tres cuentos se reproducen en la sección “Anexos”, en la presente tesis.

² En palabras de Enrique Anderson Imbert, Forest Ingram entiende el ciclo compuesto, en el marco de los textos integrados, como aquellas piezas donde “el narrador muestra, ya en el primer cuento, que se trata de un todo continuo. Desarrolla su serie de acciones obedeciendo a un plan preconcebido. Ciclos compuestos así son los más unificados”, *cf.* E. A. Imbert, “Abriendo camino: una primera definición de los ciclos cuentísticos”, en *El ojo en el caleidoscopio*, Pablo Brescia y Evelina Ramos, coordinadores, p. 47.

³ Apunto que la veta romántica es un tema que valdría la pena analizar con detenimiento, no sólo en este *corpus*, sino en todos los cuentos que integran el volumen. Dado el objetivo del presente trabajo, no ahondaré en ello.

⁴ *Cf.* Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, p. 36.

algunos, permite analizar integralmente desde la mito-crítica y la estética de la recepción un trío de narraciones complejas que dan muestra de un fenómeno receptivo y de actualización lectora que influyó al autor y su obra en la segunda mitad del siglo XIX en México.

Como se verá más adelante, el *corpus* de Justo Sierra aquí propuesto puede estudiarse en el marco de las reflexiones de la estética de la recepción y del acto de creación verbal, entre otras causas, por ser este escritor un artista y un crítico con concepciones sobre el arte y la literatura que primaban lo estético sobre el contenido ético o práctico. Por lo cual resulta de suma utilidad atender a pensadores como Hans Robert Jauss para analizar dicho fenómeno.

La hipótesis de la presente investigación, con base en las directrices antes esbozadas, apunta a interpretar las tres narraciones breves de Justo Sierra como un conjunto que favorezca la generación de la experiencia estética en su lector a través de una construcción mítica del universo derivado de la Biblia como texto base. Una experiencia donde prime lo sensitivo y el placer estético como consecuencia de participar del producto artístico. Lo anterior somete a discusión lo cambiante y heterogéneo del acto de lectura y cómo éste influye a los creadores en el circuito comunicativo de la creación literaria.

El primer capítulo, “Preliminares contextuales de la cuentística de Justo Sierra”, como su nombre lo indica, traza el contexto de publicación de las narraciones aquí estudiadas. En él se sigue la huella del autor durante su carrera literaria, con especial énfasis en la década de 1870 por ser durante ese lapso cuando los tres cuentos bíblicos aparecieron en dos publicaciones periódicas distintas. Se contrasta este último hecho con la puesta en libro de los textos, en el volumen *Cuentos románticos*, y se toma una decisión sobre la versión a que atenderá esta tesis. Del mismo modo, se traza el panorama de aquellos discursos con los que convivieron en el periódico. Este ejercicio permite discutir su circunstancia de producción y su pertinencia en el medio impreso.

El segundo capítulo, “La Biblia, el gran código del arte”, problematiza la filiación bíblica del ciclo de Sierra en el terreno literario a partir de reflexiones entendidas desde una perspectiva mito-crítica. La cual permite explicitar valores y dotar de significado los elementos narrativos y simbólicos de los cuentos articulados con el universo mítico de la Biblia. De esta manera, además de crear un espacio compartido con la propuesta de Sierra, es posible la subsecuente discusión de la “experiencia estética”. Resalto que en este capítulo también se analiza el problema de clasificar dichas narraciones como históricas o bíblicas y las consecuencias derivadas de ello.

El tercer capítulo, “La experiencia estética, Una actitud frente al efecto del arte”, funge como el espacio donde los elementos explicitados en el capítulo previo son entendidos en el contexto de la recepción, en la modalidad propuesta por Hans Robert Jauss. Para ello se esboza la línea teórica que lleva a discutir la generación de la experiencia estética en el marco tanto del arte y la literatura en general como en el de la obra de Justo Sierra en particular.

En función del tipo de textos aquí analizados, consideré mejor decisión dejar este capítulo en tercer lugar y no antes, pues para hablar de cuestiones como “el lector modelo” o la generación de “modelos de identificación catártica” es indispensable tener claras consideraciones de orden simbólico y espacio-temporales en los cuentos.

Debido a lo expuesto en este trabajo, perfilo que los cuentos de Sierra son prueba tangible de la búsqueda de nuevos temas, nuevas incursiones y una propuesta sobre la creación y la literatura, que bien puede recibir el calificativo de moderna.

CAPÍTULO 1

Preliminares contextuales de la cuentística de Justo Sierra

1.1 Justo Sierra, entre las publicaciones periódicas y *Cuentos románticos*

Dice Agustín Yáñez en el estudio biográfico con el que abren las *Obras completas* de Justo Sierra Méndez que éste ingresó formalmente al cenáculo de las letras nacionales durante una velada en casa de Joaquín Alcalde el lunes 28 de enero de 1868. Ahí, el joven estudiante de Derecho en San Ildefonso recitó su poema “El canto de las hadas”.¹ En adelante, el novel escritor –hijo de Justo Sierra O’Reilly, hombre conocido por su participación en la cultura y la política nacionales, y apadrinado por una de las plumas más importantes de las letras mexicanas, Ignacio Manuel Altamirano– desarrolló una amplia producción escrita, mucha de la cual dedicó a expresiones literarias.

La primera incursión de gran aliento que dejó una huella importante en su formación profesional fue la publicación de sus “Conversaciones del domingo” en el folletín de *El Monitor Republicano*. Estas colaboraciones, que vieron la luz el 5 de abril y concluyeron el 20 de septiembre de 1868, fueron decisivas en su carrera por dos razones: la primera fue la exploración de un género que, probablemente y hasta entonces, no haya sido cultivado en territorio nacional, la *causerie*.² La segunda fue que en aquellas “conversaciones” tomaron forma algunas piezas que después serían recogidas en el volumen *Cuentos románticos*.

¹Cf. Agustín Yáñez, “Don Justo Sierra. Su vida, sus ideas y su obra”, en Justo Sierra, *Obras completas*, I, *Poesía*, p. 42.

² Dice el mismo Sierra en la primera de sus “Conversaciones”: “En México, si no nos engañamos, los folletines sólo han sido destinados a novelas u otras obras más o menos útiles o agradables; nunca a la clase de producciones en que entran nuestras labores. / Hacemos sin duda una innovación en la prensa nacional”, *vid.* Justo Sierra, “Conversaciones del domingo. I.” en *Obras completas*, II, Prosa literaria, p. 71. Aparecido originalmente el 5 de abril de 1868 en el folletín de *El Monitor Republicano*.

Pronto incursionó Sierra en el género novelístico con la aparición de *El ángel del porvenir* durante el año de 1869 en la revista *El Renacimiento*; publicación periódica que marcó un hito en la cultura nacional, ya que congregó en sus páginas a un gran número de plumas sin importar tendencias políticas, ideológicas, estéticas o distinciones generacionales.³ Sin embargo, el campechano nunca concluyó la novela. Fue este ejercicio narrativo una muestra de las dinámicas editoriales que imperaban en la época: la escritura de una novela solía ser apresurada, dado que el periódico y la imprenta exigían el material a la brevedad. Tiempo después el mismo Sierra admitió, con cierto desánimo, que, a pesar de tener el tema, nunca pudo dar con el argumento.⁴ No obstante, se debe considerar esta obra como un momento decisivo en la formación del narrador, pues en ella se advierten algunos de los elementos que después exploró profundamente en otros escritos literarios, tales como el amor o la figura femenina; sin contar las diversas estrategias narrativas analizadas ya por María Eugenia Negrín en su ensayo “Justo Sierra, un narrador siempre audaz”, incluido en la antología preparada por la Fundación para las Letras Mexicanas en el 2009.

Según refiere su más importante biógrafo, Claude Dumas, para 1871 Justo Sierra se graduó como abogado y se dispuso a instalar un despacho en la capital del país el 4 de septiembre del mismo año. Para Blanca Estela Treviño esta decisión estuvo, probablemente, influida por su tío Luis Méndez, quien años antes, a la muerte de Sierra padre, lo había traído a su lado con el fin de que estudiara en la Ciudad de México. Para el 5 de diciembre fue nombrado diputado suplente por un municipio de Veracruz con tan sólo 23 años de edad.⁵ En este mismo año se incorporó al periódico *El Federalista*, publicación

³ Cf. Blanca Estela Treviño, “Estudio preliminar. Una escritura tocada por la gracia”, en Justo Sierra, *Una escritura tocada por la gracia. Una antología general*, p. 22.

⁴ Cf. Justo Sierra, *apud*, A. Yáñez, *op. cit.*, pp. 45-46.

⁵ Cf. Claude Dumas, *Justo Sierra y el México de su tiempo*, 1, pp. 98-99.

con un marcado tono ministerial, puesto que estaba subvencionado por el gobierno. Su incorporación, en palabras de Treviño, supuso comenzar “a labrar su carrera de pensador, político y educador”.⁶ Pero, de igual manera, significó seguir construyendo su figura como narrador, ensayista y poeta, pues dice Dumas de la producción de Sierra en 1871: “Conocemos 14 poemas aparecidos en diversos periódicos, sobre todo en *El Domingo* y en *El Federalista* [...]. La crítica literaria también aparece: el primer artículo, publicado en enero, se intitula «La literatura en México y otras cosas»”.⁷ Baste agregar que el mismo año vio la luz su novela corta *Confesiones de un pianista* en las páginas de *El Domingo*.

La relación de Justo Sierra con *El Federalista* fue muy fecunda en todos los ramos: pues en sus páginas publicó desde periodismo de opinión y político hasta creación literaria. Tanto así que para 1875 era ya un articulista regular en sus columnas. No es de extrañar que en marzo de ese mismo año apareciera el primero de los cuentos aquí estudiados, “El rey de Israel”; mismo que después recogió en el libro *Cuentos románticos* con el nuevo título de “Memorias de un fariseo”.

Fue 1875, al igual que 1871, un año crucial en la vida del escritor campechano porque implicó su rompimiento con los liberales de la vieja guardia y su adhesión al positivismo como modelo político e ideológico.⁸ De tal forma que su posterior ruptura con *El Federalista* se dio en el marco de la transición de su pensamiento; pues Sierra, influido por el positivismo, se opuso al frágil gobierno lerdistas y, en consecuencia, a sus órganos informativos.

Así como varios críticos ven en el paso de Sierra por *El Federalista* un momento de formación política e ideológica del hombre público, reconozco el mismo impulso formativo

⁶ B. E. Treviño, *op. cit.*, p. 22.

⁷ C. Dumas, *op. cit.*, p. 100.

⁸ Cf. B. E. Treviño, *op. cit.*, p. 23.

en el ámbito literario, pues “El rey de Israel” fue el primero de tres asedios similares en su cuantística. Resalto, así, un aspecto que suele olvidarse al revisar el perfil biográfico del autor: Justo Sierra, al igual que dedicó parte de su tiempo a la política, también continuó con su carrera literaria durante estos años en las publicaciones periódicas.

El siguiente momento crucial en su vida y en su paso por los medios hemerográficos fue la empresa que supuso *La Libertad*. Aparecido el 5 de enero de 1878, este periódico fue el producto de su formación positivista y, también, el bastión de apoyo al nuevo régimen personificado por Porfirio Díaz.⁹ El 9 de mayo del mismo año Sierra Méndez asumió su dirección;¹⁰ *La Libertad*, desde ese momento, representó un vehículo discursivo trascendental en la carrera de nuestro escritor, pues le brindó el medio ideal para exponer sus ideas modernas y para polemizar con los antiguos liberales. Y a pesar de que en un primer momento este proyecto se vio como una provocación de jóvenes inexpertos en política nacional, que buscaban escandalizar más que proponer soluciones, el tiempo le dio la razón a Sierra al ser el positivismo el modelo adoptado por el régimen de Díaz.

Casi unánimemente se reconoce *La Libertad* y el periodo que va de 1878 a 1880 como una etapa en que predominó la materia política en la producción de Justo Sierra,¹¹ pues el influjo positivista y su apoyo al gobierno en turno tuvieron tanta importancia para el autor

⁹ Dumas cita las palabras preliminares del periódico donde de manera velada se expresa su completa adhesión a la revolución de Tuxtepec: “el gobierno nacido de la revolución iniciada en Tuxtepec existe como un hecho innegable, a pesar de toda la liturgia constitucional. ¿No han empezado de igual modo todas las legalidades?”, *vid. C. Dumas, op. cit.*, p. 165.

¹⁰ *Cf. A. Yáñez, op. cit.*, pp. 64-65.

¹¹ Dice Álvaro Matute: “En *La Libertad* [Justo Sierra] maduraría como uno de los pensadores políticos mexicanos más importantes de la segunda mitad del siglo. Sierra fue extraordinario polemista doctrinario. Dentro de la mejor tradición del periodismo de opinión, la de Sierra representó un avance del liberalismo clásico u ortodoxo, que había caracterizado a la generación de la Reforma, hacia una nueva etapa en la que el positivismo heterodoxo se había ido amalgamando con la herencia liberal”, *vid., op. cit.*, p. 432.

que fue este motivo suficiente para distanciarlo de su hermano Santiago y de su maestro Ignacio Manuel Altamirano.¹²

Sin embargo, en estos años y en este mismo periódico, presuntamente consagrado a la política, aparecieron los dos cuentos restantes que conforman el *corpus* aquí tratado “En Jerusalem” (1878) y “El velo del templo” (1879). En ambos se explora, al igual que en “El rey de Israel”, el pasaje bíblico de la muerte de Jesucristo.

De lo anterior nace la interrogante ¿por qué este tipo de narraciones surgieron en un momento y en un periódico que estaba por completo distanciado, a decir de los críticos, de todo tema que no fuera político? Considero que estos textos prueban lo contrario de manera innegable: Justo Sierra, al igual que halló tiempo para desarrollar su sentir y pensar político, nunca perdió de vista la escritura literaria.

Las preocupaciones estéticas del joven escritor de aquella temprana década de 1860 se revelan como vigentes todavía en un periodo álgido para su carrera política y periodística. Me atrevo a decir que Sierra se hallaba en un momento de exploración, un tiempo de búsqueda y asedio a temas diversos no sólo en la política y en la literatura; pues por los mismos años preparaba su primera obra histórica: *Compendio de historia general*.

En adelante, el pensador se alejó mucho del ámbito periodístico, tal vez a causa del fatídico final de su hermano Santiago en 1880 a manos de Irineo Paz. Se avocó, en cambio, a los temas de instrucción pública y a desarrollar con amplitud su obra histórica. No fue sino hasta la segunda mitad de la década de 1890 que Sierra volvió con nuevos proyectos artísticos, ya distanciado, a decir de Dumas, de las discusiones y polémicas de orden político.¹³ Durante ese mismo año, realizó el viaje a Estados Unidos que plasmó en sus

¹² Cf. A. Yáñez, *op. cit.*, pp. 69-70.

¹³ Cf. C. Dumas, *op. cit.*, p. 383.

crónicas *En tierra yanqui (Notas a todo vapor) 1895*, que aparecieron primero en la prensa periódica y vieron la luz en forma de libro en 1898 bajo el sello de Tipografía de la Oficina Impresora del Timbre de Palacio Nacional.¹⁴ Un año después de su travesía en el país vecino, apareció en 1896 el prólogo con que abría el libro póstumo de la poesía de Manuel Gutiérrez Nájera, poeta cercano a nuestro escritor. Ahí, Sierra hace no sólo “un análisis de la personalidad y de la obra poética del guía del modernismo en México, sino también [...] de un panorama de los diversos aspectos de la literatura mexicana de su época”.¹⁵ Además aparece, casi al mismo tiempo, el volumen titulado *Cuentos románticos* editado por la Librería de la viuda de Ch. Bouret. Este último libro fue una recopilación de las narraciones breves del escritor y por ende una mirada retrospectiva a su carrera prosística. Cabe apuntar que la crítica señala las “Conversaciones del domingo” casi como única fuente del volumen.¹⁶ Esto brinda una visión reducida de una carrera que se extendió más allá de un solo proyecto de escritura y un solo medio, pues en las páginas de estos *Cuentos* hallamos textos escritos en diversos años y en diversas publicaciones. El caso de los tres cuentos de tema bíblico es un claro ejemplo de esta situación. No son ellos, sin embargo, una excepción, pues hay cuentos como “María Antonieta” o la novela corta *Confesiones de un pianista*, que vieron la luz en la década de 1870, tiempo después de las famosas “Conversaciones” del *Monitor*.

Así pues, y a partir de una revisión precisa de las fechas y los momentos de publicación de varios textos, me aparto de opiniones como las de Karina D. Hidalgo que ven en este periodo, 1870-1880, un momento de “transición del literato al jurisconsulto, al hombre de

¹⁴ Cf. Karina Dessiré Hidalgo Baeza, *En tierra yanqui de Justo Sierra. Edición, anotación y estudio*, p. 25.

¹⁵ C. Dumas, *op. cit.*, p. 384.

¹⁶ Vid. Álvaro Matute, “Justo Sierra, el positivista romántico”, en *La República de las Letras, III*, Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, editoras, pp. 430-431; Francisco Monterde, “Introducción”, en Justo Sierra, *Obras completas, II. Prosa literaria*, pp. 10-11; B. E. Treviño, *op. cit.*, p. 31.

las causas sociales”.¹⁷ Pienso, en contraste, queabría que encarar desde otra perspectiva dicho periodo en la vida de Justo Sierra. Es necesario tener una visión que, si bien considera su crecimiento en materia política y social, también tenga presente el desarrollo del escritor en el ámbito literario.

Volviendo a *Cuentos románticos*, comparto con Treviño la opinión de que la heterogeneidad de sus narraciones lo hacen una pieza compleja para estudiar en conjunto, aunque el mismo Justo Sierra, en la nota preliminar del libro, intente hermanarlos en función del amor y la muerte como principales ejes rectores.¹⁸

La brecha entre la aparición hemerográfica y la puesta en libro es, a mi juicio, otro tema que no deben soslayar los estudiosos de la obra de Justo Sierra Méndez, ya que la confrontación de los testimonios revela cambios sustanciales entre una y otra versión. Para ilustrar esta situación reproduzco el inicio de la versión en libro de “El rey de Israel”, cuyo título fue modificado a “Memorias de un fariseo”:

En el liceo franco-mexicano en que viví por algunos años, me hice amigo de un joven de origen alsaciano, hijo de un israelita.

Leíamos juntos con frecuencia las obras de Renan y Strauss sobre Jesús, y sin llegar a resultados apreciables, como sucede en todas las discusiones en que los datos son insuficientes en pro o en contra de la tesis, andábamos siempre querellándonos sobre el poco noble papel asignado en la narración evangélica a los fariseos, de quienes era amigo, acérrimo defensor y aun algo descendiente, según decía.

Como casi todos los judíos ilustrados en nuestros días, era un apasionado de Jesús; los quince siglos de indecibles torturas influidos por los discípulos del nazareno a los judíos no acertaban a empañar ante los ojos de mi amigo la claridad incomparable de la personalidad moral del *judío divino*, como él le llamaba.¹⁹

Contrástese, así, la versión hemerográfica:

Abner-ben-Leví, judío residente entre nosotros, nos ha comunicado este escrito en que está consignada una antiquísima tradición de su familia que tuvo origen en uno de sus

¹⁷ Cf. K. D. Hidalgo Baeza, *op. cit.*, p. 30.

¹⁸ Cf. B. E. Treviño, *op. cit.*, p. 33.

¹⁹ Justo Sierra, “Memorias de un fariseo”, en *Cuentos Románticos*, p. 223.

abuelos, servidor del templo en la época de la muerte de Jesús, y que se ha conservado religiosamente en los siglos de la dispersión. Lo reproducimos sin comentarios:

“En el mes de Nisán del año 30 de la era llamada cristiana, siendo Poncio Pilato gobernador de Judea y reinando Tiberio César, entre las numerosas caravanas que se dirigían a Jerusalem a celebrar la Pascua, se hizo notable la que venía de Jerichó, conducida por Jesús de Nazareth, porque estallaron en ella los gritos de la emancipación de Israel.²⁰

Vale decir que el mismo Justo Sierra se encargó de precisar que no estaba en sus planes recopilar dichos cuentos, a no ser por la insistencia de su amigo Raúl Mille: “Por empeño de usted, no mío, publico esta colección de cuentos que bien habría podido intitular románticamente *Amor y Muerte*”.²¹ Con este panorama, mi hipótesis apunta a considerar – en contraste con la visión usual que parte de la versión en libro– las primeras versiones de los cuentos en los periódicos de la época, por ser ellas prueba de una búsqueda vigente de nuevos temas y nuevos enfoques para el narrador, así como por aparecer en un momento en la vida de Sierra poco estudiado y quizá de suma importancia para sus estudiosos. Esta decisión, como se verá más adelante, se fundamenta, además, en un proceso receptivo y de actualización en el Sierra creador de los agitados años de 1870-1880.

1.2. Perfiles de un horizonte cultural: 1875, 1878 y 1879

El afán de situar cada uno de los cuentos en su primer contexto de publicación mueve a preguntarse sobre el panorama en el que se relacionaron. Por ser expresiones que vieron la luz en la prensa nacional en dos importantes periódicos –*El Federalista* y *La Libertad*–, es imperativo contrastar los discursos escritos con los que convivieron. El 25 de marzo de 1875, fecha de aparición de “El rey de Israel”, fueron publicados textos que dan cuenta del interés que suscitaban este tipo de temas en un gran número de lectores de la época. Así, *El*

²⁰ Merlín, “El rey de Israel”, p. 1.

²¹ Justo Sierra, *Cuentos románticos*, p. [5].

Monitor Republicano abre sus páginas con la famosa columna de Juvenal titulada “El Jueves Santo”, donde el cronista se da a la tarea de explicar algunas impresiones y reflexiones en torno a la fecha. Le siguen dos textos, uno firmado por Julio Vargas, “La redención del hombre”, y otro de José Agustín de Escudero, “La pasión de nuestro señor Jesucristo”. Resalto el primero de ellos, el de Vargas, por ser ejemplo de un posible fenómeno germinante en la prensa nacional de ese entonces: la fabulación con pasajes bíblicos.²²

Tenemos, además, que durante la misma fecha en *La Iberia* colaboraron Carolina Coronado y Luisa Pérez de Zambrana con sendos poemas.²³ Esta última, resalto, firma su colaboración desde La Habana. Las composiciones “Los clavos del señor” y “Sed tengo”, respectivamente, demuestran que si bien son vigentes los tópicos sacros, hay una especial preocupación por explorar las sensaciones y las imágenes corporales del sacrificio y la muerte; los textos, más que alabar a la divinidad, la contemplan en su sufrimiento e invitan a participar de su padecer.

Por último tenemos “Via-crucis (Método para rezar las santas estaciones de la Semana Mayor)” en *El Padre Cobos, periódico campechano amante de decir indirectas y con caricaturas*,²⁴ texto de carácter satírico donde se parodian los famosos misales o panfletos que orientan al feligrés sobre qué oraciones rezar durante la Semana Santa; obsérvense las palabras preliminares que ilustran su tono: “Antes de comenzar este piadoso ejercicio, el

²² Vid., *El Monitor Republicano*, año XXV, quinta época, núm. 72, jueves 25 de marzo de 1875, p. 1.

²³ Vid., *La Iberia. Periódico de política, literatura, ciencias, artes, agricultura, comercio, industria y mejoras materiales*, año IX, núm. 2432, jueves 25 de marzo de 1875, p. 1.

²⁴ Sin firma, “Via-crucis (Método para rezar las santas estaciones de la Semana Mayor)”, en *El Padre Cobos*, t. III, núm. 24, jueves 25 de marzo de 1875, p. 1.

devoto se encomendará de todas veras a la corte celestial y aún al vivo demonio si es preciso...”²⁵

Dando un salto al 18 de abril de 1878, fecha de aparición de “En Jerusalem”, vemos que el panorama es muy parecido. Hay en las páginas de *La Patria* una editorial dedicada al viernes de Dolores, donde se narra la celebración de dicha festividad por los creyentes.²⁶ Por su parte, de nueva cuenta *El Monitor Republicano* abona al tema con “Jesús y su doctrina”, texto de J. P. de los Ríos y “Jesús en la Cruz”, poema sin firma; ambos en la primera plana.²⁷ La misma *Libertad* no se queda atrás y, además de la narración de Sierra, publica en sus páginas “La religión de la desgracia”, sin firma; “Canto del profeta” oda de Bernardo López García y “A la virgen”, soneto del poeta de los Siglos de Oro Pedro Calderón de la Barca.²⁸ *El Combate. Periódico de política, variedades y anuncios* incluye en su primera página una narración titulada “Cristo en el Calvario”, firmada por Julio Vargas.²⁹

No es de extrañar, entonces, que para el año siguiente, el 11 de abril de 1879, la nómina de colaboraciones de este tipo en distintos periódicos siga igual de nutrida. Tenemos, por ejemplo, que *El Siglo Diez y Nueve* incluyó dos poemas de largo aliento titulados “María” y “Magdalena”, ambos firmados por Larmig.³⁰ *El Monitor* aportó, también en la poesía, con “Viernes Santo” de Salvador Quevedo y Zubieta.³¹ Y *La Libertad*, como el año anterior, no

²⁵ *Idem.*

²⁶ Cf. Sin firma, “Editorial. Viernes de Dolores”, en *La Patria*, año II, núm. 325, jueves 18 de abril de 1878, p. 1.

²⁷ *Vid.*, *El Monitor Republicano*, año XXVIII, núm. 93, jueves 18 de abril de 1878, pp. 1-2.

²⁸ *Vid.*, *La Libertad*, año I, núm. 86, jueves 18 de abril de 1878, p. 1.

²⁹ *Vid.*, Julio Vargas, “Cristo en el Calvario”, en *El Combate*, año II, núm. 569, jueves 18 de abril de 1878, p. 1.

³⁰ *Vid.*, Larmig, “María” y “Magdalena”, en *El Siglo Diez y Nueve*, año XXXVIII, tomo 75, núm. 12,228, viernes 11 de abril de 1879, p. 1.

³¹ *Vid.*, Salvador Quevedo y Zubieta, “Viernes Santo”, en *El Monitor Republicano*, año XXIX, núm. 87, viernes 11 de abril de 1879, p. 1.

sólo incluyó en sus páginas un nuevo texto de Sierra, sino además “El viajero eterno”, firmado por Quisque y “Jesús” por Manuel de Olaguíbel; ambos, textos en prosa. La poesía estaba representada con Antonio Fernández y su composición “La muerte de Jesús”.³²

Esta breve panorámica trae a discusión muchos asuntos; el primero de ellos es la vigencia que tenían temas relacionados con la muerte y pasión de Cristo en una época donde, paradójicamente, el positivismo concretaba la secularización del país. Claro que hay que hacer notar que estas expresiones se enmarcan en el ámbito de celebraciones del calendario católico como la Semana Santa y la Pascua; sin embargo, ellas son prueba de un genuino interés para abordar el tema desde una perspectiva literaria, acaso más libre que en tiempos pasados.³³ Resalto, además, que las publicaciones antes citadas no entraban en la nómina de la así llamada “prensa católica decimonónica”; muchas de ellas, incluso, mantenían polémicas constantes con periódicos abiertamente conservadores y religiosos, como *El Tiempo*. Un breve vistazo a los títulos y textos revela un acercamiento quizá más plural y crítico a la Biblia y a la religión cristiana; sin embargo, analizar exhaustivamente el tema es materia de una investigación mayor.

La revisión, no obstante, permite postular que existía en la década de 1870 un horizonte cultural y, por lo tanto un público lector, que consumía este tipo de expresiones. Lo anterior, de igual modo, supone que las narraciones de Justo Sierra son muy afines a su contexto y ese ambiente hubo de ser un motivo importante para que nuestro autor tuviera la libertad de explorar dichos temas.

Justo Sierra cumple así con un principio fundamental para la aparición de cualquier obra literaria y periodística: la pertinencia. Pero, como se verá en las páginas subsecuentes, sus

³² *Vid.*, *La Libertad*, año II, núm. 84, viernes 11 de abril de 1879, pp. 1-3.

³³ Sobre la situación editorial de la Biblia en el México decimonónico, *vid.* 3.4.1. “Justo Sierra lector de la Biblia”, en el presente trabajo.

cuentos, vistos desde una perspectiva crítica, se tornan edificios verbales más complejos de lo que pudieran parecer a simple vista.

CAPÍTULO 2

La Biblia, el gran código del arte

2.1. Biblia y literatura. Consideraciones generales

Northrop Frye inicia su libro sobre la Biblia y la literatura occidental con una frase contundente que bien puede emplearse para este trabajo: “La intención de este libro es estudiar la Biblia desde el punto de vista de un crítico literario”.¹ Quiero iniciar del mismo modo este capítulo para dejar sentados varios puntos. El primero: mi análisis parte desde la literatura y, por lo tanto, emplearé las herramientas teóricas justas para abordar este problema en tres cuentos; creo pertinente aclarar este aspecto porque implica, en contraste, que la Biblia, como texto, puede y ha sido estudiada desde muchas disciplinas y campos de investigación que exceden el ámbito de los estudios literarios.

Por otro lado, el mismo Frye enuncia así su objetivo para remarcar que su trabajo es sólo una lectura posible del texto a partir de un horizonte de conocimiento. Aclarar este punto implica saber que, más allá de las interpretaciones que tenga este libro en el tiempo y en las sociedades, no se parte de “una lectura correcta” o de “la verdadera lectura”, sino de una interpretación, de una aproximación, personal en tanto se es sujeto perteneciente a un grupo o comunidad de lectura específica, pero también crítica cuando se es consciente de la pluralidad de interpretaciones posibles que develan las múltiples posibilidades de un solo libro que cambió la forma de pensar y hacer arte en Occidente.

La interrogante que surge después de leer las palabras de Frye es ¿cómo estudiar, con todas sus implicaciones, la Biblia desde la perspectiva de un crítico literario? Para hallar

¹ Northrop Frye, *El Gran Código*, p. 11.

una respuesta primero hay que iniciar por otra pregunta: ¿Por qué un crítico literario leería la Biblia?

En la tradición mexicana podemos notar la profunda relación que existe entre las obras literarias y el libro base del cristianismo. Muchas veces los lazos son apenas perceptibles para un lector no instruido en la materia o, por lo contrario, puede haber un diálogo de naturaleza explícita en las obras que recurren a él. De cualquier forma, hay que resaltar que dichos textos requieren de un lector activo que confronte su conocimiento sobre la Biblia con el horizonte de la pieza en cuestión.² La nómina de autores y de obras que recurren a la Biblia como referencia en la literatura mexicana es vasta y se despliega en el tiempo, de tal modo que hallamos visiones del Jardín del Edén en las crónicas de indias, alusiones proféticas o pasajes de los hechos de Jesucristo en la poesía novohispana; pasando por autores como José Joaquín Pesado y su traducción de los Salmos o el mismo Justo Sierra con su trilogía bíblica de cuentos, continuando con poetas como Amado Nervo y *El Éxodo y las flores del camino* o Gilberto Owen con sus poemas dedicados a Ruth, hasta exponentes en la novela como Vicente Leñero con *El Evangelio de Lucas Gavilán* y obras de reciente aparición como *La Biblia Vaquera* de Carlos Velázquez, sólo por mencionar algunos títulos. Todos comparten y de alguna manera están atravesados por un mismo libro. Naturalmente difieren en sus acercamientos, pues tienen un contexto de producción y recepción específicos, así como situaciones y propuestas estéticas individuales. Sin embargo, aquel elemento en común está latente de tal modo que no sólo los filia entre sí y con la tradición mexicana, sino también los conecta con la literatura occidental, donde hallamos desde la poesía de William Blake hasta novelas como *Al este del Edén* de John

² Sobre el concepto de “horizonte”, *vid.* cap. 3 “La experiencia estética. Una actitud ante el efecto del arte”, en el presente trabajo.

Steinbeck, *Barrabás* de Pär Lagerkvist, *José y sus hermanos*, tetralogía de Thomas Mann o cuentos como “Un lugar limpio y bien iluminado” de Ernest Hemingway.

El crítico más avisado reconocerá que si pretende abordar éstas u otras tantas obras que dialogan con la Biblia necesita, en primer lugar, leer detenidamente aquel texto que, desde que Gutenberg imprimió por primera vez, se ha posicionado como el de mayor difusión en el mundo. Después, es necesario estudiar la estructura simbólica y cultural que entreteje un universo tan poderoso e influyente para el arte.

El influjo que ha ejercido la Biblia sobre los creadores y las obras es grande y se extiende a lo largo de la historia humana en innumerables ejemplos. Sin embargo, para comprender más allá de las referencias y las relaciones de continuidad o debate, hay que cuestionar la Biblia como objeto de análisis e interpretación.

El estudio del texto bíblico tiene tres grandes ramas. La primera de ellas, se podría decir la más longeva, es la así llamada “tradicional”, que tiene como principal objetivo una lectura a través de las autoridades teológicas; su influjo está por completo fundamentado en conceptos como la fe y la virtud y se autodenomina como “la lectura oficial”. En este grupo se encuentran el catolicismo y el protestantismo con sus respectivas interpretaciones.

La segunda rama, nacida de las preocupaciones de historiadores alemanes y franceses de los siglos XVIII y XIX, se caracteriza a grandes rasgos por un “enfoque crítico que define el texto y estudia un trasfondo histórico y cultural”.³ Pero sus principales limitantes fueron sus pretensiones históricas impulsadas por un paradigma de conocimiento positivista que los llevó a buscar la “verdad histórica” de la Biblia.⁴ En este conjunto podemos agrupar a pensadores como Ernest Renan con su *Vida de Jesús*, el cual Sierra alude en “Memorias de

³ N. Frye, *op. cit.*, p.17.

⁴ En el apartado “Tipología e historia”, del presente capítulo, se desarrolla ampliamente las implicaciones de ver “Historia” en lo relatado por la Biblia.

un fariseo”, en el testimonio de *Cuentos románticos*. No obstante, cabe apuntar que, aunque parezca que Justo Sierra Méndez se afilió a esta rama a través de Renan, es uno de los objetivos de este trabajo demostrar que, más allá de las generalidades, el acercamiento de Sierra no fue con pretensiones históricas, al menos para el caso de los tres cuentos aquí analizados, sino fue desde lo que aquí se intentará mostrar como una inquietud estética o, dicho de otro modo, desde la conformación de una visión de mundo concreta en materia de creación verbal que cifra en sus elementos una experiencia estética. Hay que mencionar, además, que la presunta influencia de Renan ha sido discutida por Arceo de Konrad en su libro dedicado a Sierra Méndez, donde la autora concluye que, si bien el campechano menciona al autor francés, se aparta en muchos puntos de su pensamiento, idea con la que concuerdo.⁵ No obstante, se puede conceder que Sierra y Renan convergen en mostrar una visión crítica respecto a un texto restringido durante casi toda su existencia por las instituciones religiosas.

La última de las ramas, a la cual se filia esta investigación, nació durante el siglo XX y se distingue por una mirada desde campos como la antropología, el psicoanálisis y los estudios mitológicos. Trabajos como los de Yves Bonnefoy, Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss, Northrop Frye y Jean Chevalier se suscriben a este método de análisis. Esta tendencia no estudia la Biblia desde las autoridades teológicas, tampoco parte de conceptos de análisis como la fe y mucho menos pretende extraer una verdad histórica del contenido del libro. Sus objetivos no son exegéticos ni historicistas. Esta rama se enfoca en las relaciones culturales que entabla el texto con determinadas sociedades en tanto fenómeno de escritura que tuvo su origen en Medio Oriente y que ha sido extendido y trasmutado a lo

⁵ Vid. “Capítulo IV. Los cuentos históricos de Justo Sierra”, en Candelaria Arceo de Konrad, *Justo Sierra Méndez...*, pp. 87-112.

largo de la historia humana como un discurso complejo y reinterpretado por diversos lectores. De igual modo no le interesa el texto como objeto de interpretación por sí mismo, sino como un sistema de relaciones semánticas que van desde la lengua, el tránsito textual, la estructura de ordenación y los conjuntos simbólicos que ha legado y que han forjado un horizonte cultural.

Nutrida de conceptos retomados del psicoanálisis, esta postura parte de que la Biblia es un objeto cultural creado por el hombre y, como tal, está sujeto a sus relaciones individuales y sociales, a los influjos de su inconsciencia y a sus deseos:

La relación de la crítica con la religión, cuando se ocupan de los mismos documentos, es más complicada. En la crítica, como en la historia, lo divino es siempre tratado como un artefacto humano. Para el crítico, Dios, lo encuentre en *El Paraíso perdido* o en la Biblia, es un personaje de la historia humana y para él todas las epifanías [es decir, las experiencias mediante las cuales se revela una verdad divina] se explican, no en términos de enigma de un dios o de un diablo, sino de un fenómeno mental íntimamente relacionado en sus orígenes con los sueños.⁶

Ahora bien, a partir de este supuesto es posible establecer una relación de correspondencia entre conceptos como el sueño del individuo y los sueños de la comunidad en la que está inscrito. De la misma manera, dicha continuidad se lleva a ciclos naturales como vida-muerte, inicio-fin, día-noche. Para estos teóricos existen estructuras organizativas y por lo tanto sistemáticas que acumulan conocimiento, cuya principal base es la forma cíclica. Estas estructuras son denominadas convencionalmente mitos.

Sobre el mito hay diversas definiciones y posturas inabarcables en un solo estudio, por lo cual se retomarán sólo algunos conceptos que ayuden a la investigación y que se puedan emparentar con el fenómeno estético aquí estudiado.⁷ Vemos que, por ejemplo, para Mircea

⁶ N. Frye, "Los arquetipos de la literatura", en *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*, José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Hefferman, editores, p. 713.

⁷ Sobre las distintas posturas teóricas y metodológicas del mito en los campos de la antropología, la filosofía y demás ciencias o disciplinas que lo abordan, *vid.* Lluís Duch, "Interpretaciones actuales en el

Eliade, el mito “describe las diversas y a veces dramáticas irrupciones de lo sagrado en el mundo”.⁸ Éste cumple, además, un carácter modélico en la sociedad: “La función del mito es, pues, la de «fijar» los modelos ejemplares de todos los ritos y de todas las actividades humanas significantes”.⁹ De esta manera se entiende que el hombre como sujeto de acción inferior a las divinidades debe ejercer una imitación de sus acciones para pretender alcanzar un nivel superior; pero de igual manera actúa como una estructura que regulariza las acciones humanas a través de su dimensión ética con conceptos como lo “prohibido” o el “pecado”.

Como se verá más adelante, el acercamiento de Northrop Frye al mito agrega algunas precisiones al de Eliade; por ahora baste decir que ambos autores coinciden en el carácter de fijación que éste ejerce sobre estructuras rituales y epifánicas en las sociedades. Frye postula que tanto el rito como la epifanía parten de fenómenos naturales cíclicos, lo que permite a la comunidad reconocerlos; éstos cifran un cúmulo de ideas sobre el mundo que se tornan más complejas con el paso del tiempo y el desarrollo de la comunidad en cuestión. De ahí la importancia del carácter fijador del mito.¹⁰

La tendencia de acumular más y más información cifrada de una comunidad en el ámbito del rito y la epifanía se denomina “enciclopédica”.¹¹ El influjo de esta tendencia se torna paulatinamente más fuerte, a tal grado que la estructura destinada a fijar rito y

estudio del mito”; contrario a lo que su título sugiere, Duch realiza un recorrido crítico sobre las distintas posturas del mito desde Giambattista Vico (1668-1744) hasta autores de finales del siglo XX como Leszek Kolakowski, Lévi-Strauss y Mircea Eliade. Por la naturaleza de esta investigación es imposible remitir a todas las perspectivas.

⁸ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 61.

⁹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰ Para este caso se entiende por “rito” toda consecución de actos relacionados con la divinidad. En ellos resalta el carácter cíclico y simbólico, ejemplo de ello es la misa católica. Por otro lado, “epifanía” se entiende como la manifestación de una verdad divina en el plano de los hombres. Este conocimiento siempre está en estrecha relación con el rito.

¹¹ Cf. N. Frye, “Los arquetipos de la literatura”, en *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*, José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Hefferman, editores p. 712.

epifanía debe emplear un soporte distinto al de la memoria colectiva para poder extender su existencia; es ahí donde entran los soportes físicos del mito: las sagradas escrituras.

Por lo tanto, los mitos que se valen de la escritura como soporte físico para ayudar o quitar carga a la memoria colectiva continúan con la tarea de fijar una estructura ritual y epifánica en constante crecimiento. Este soporte textual se denomina generalmente sagradas escrituras, las cuales constituyen un *corpus* heterogéneo de narraciones, oraciones o actos rituales con significado sagrado para la comunidad que lo creó y lo emplea cotidianamente.

A partir de esto, podemos decir que precisamente la Biblia, en tanto sagradas escrituras para el cristianismo, funge como texto que cifra las relaciones míticas integradoras de una visión de mundo. La Biblia se entiende, pues, como un horizonte complejo de relaciones mitológicas que, si bien cumple con su tarea principal de fijar rito y epifanía, también se constituye como un texto lingüístico, es decir, como creación verbal que entabla relaciones de continuidad en el terreno textual.

El nivel de importancia como influencia discursiva de un libro como la Biblia se debe en gran medida a factores externos a ella. Es decir, no hubo nada intrínseco al texto mismo que lo posicionara como un modelo mítico tan influyente para Occidente.¹² Fueron las circunstancias históricas y sociales de sus lectores las que lo constituyeron como un discurso con alcances tan diversos y normativos en todas las ramas del conocimiento hasta hace algunos siglos. De igual modo, su longevidad permitió que las sociedades y los pensamientos de cada época la afrontaran de una u otra manera. Para unos, modelo de ordenación universal; para otros más, materia prima del arte.

¹² Cf. N. Frye, *op. cit.*, p. 13.

La relación de la Biblia con el ámbito literario parte de la tendencia enciclopédica del mito, cuya principal función es fijar rito y epifanía, mismos que se constituyen como paradigmas de conocimiento en una determinada sociedad. Partiendo de esto, las acciones humanas y todos sus productos hallan una razón de ser a través de esta visión de mundo. Pero además, en el momento en que el mito es fijado en su forma escrita, éste se somete a las relaciones propias de su condición de texto, de discurso lingüístico. Entra en lo que Bajtin ha llamado “dialogismo” y Genette “transtextualidad”. En esta relación dialógica de los textos, la Biblia resalta como un discurso hegemónico que extiende sus influencias a un gran número de obras literarias; por esto mismo, Northrop Frye propone un análisis donde situemos el texto bíblico como formador de un horizonte cultural que se constituyó como paradigma de la creación artística; dicho en palabras de David Amezcua Gómez: “la literatura occidental [para Northrop Frye] se podría considerar como una especie de trasunto secularizado de la Biblia en cuya historicidad se reeditan las pautas temporales y el tiempo narrativo propios de las Escrituras, además de los mitos y sus metáforas”.¹³ Debo decir que no es mi intención comprobar una sentencia tan abarcadora, sino solamente ejemplificar en el *corpus* aquí estudiado cómo se expresan dichas relaciones y la importancia de la Biblia no sólo como materia de creación sino como una forma de constituir una experiencia de índole estético desde la visión de Justo Sierra Méndez.

Puesto que la Biblia se entiende como las sagradas escrituras que fijan un mito, hay que comprender que no tiene una estructura convencional, sino que se vale de una serie de mecanismos complejos de organización y de significación que le dan cuerpo. Muchas veces estos mecanismos ejercen una relación de continuidad en los autores que se nutren de la Biblia como texto literario. Intencional o inconscientemente, los escritores no sólo retoman

¹³ David Amezcua Gómez, *La teoría literaria de Northrop Frye*, p. 125.

de este conjunto de libros que conocemos como la Biblia la mera narración, sino que al momento de recurrir a ella se llevan consigo todo un paradigma epistémico que afecta al producto artístico que obtienen como resultado. La obra no es sólo una reformulación de lo ya dicho, sino que entabla relaciones de continuidad o de discontinuidad que se extienden más allá de la simple imitación.¹⁴ Los temas, los personajes, las situaciones, las imágenes y los conceptos extraídos de la Biblia no son una simple influencia que se hace notar y ya; por el contrario, ellos articulan conjuntos heterogéneos de ordenación que además de la mera referencialidad atañen al ámbito simbólico, temporal y verbal; su influencia se extiende a campos donde las relaciones no son explícitas, dada su naturaleza mitológica; responden a una concepción específica del mundo que contrasta con la visión del artista como sujeto de su momento. Lo resaltante de esta “fusión de horizontes” es el producto estético que el escritor obtiene de esta relación, ya que él sintetiza cómo afronta el artista el mundo mítico en un contexto secular.¹⁵

La Biblia, con sus complejas relaciones de correspondencia agrupó toda su fuerza simbólica en formas arquetípicas como imágenes, modalidades narrativas y modalidades enunciativas; éstas “forjaron una estructura imaginativa [...] en la cual se desarrolló la literatura occidental hasta el siglo XVII, y en gran medida hasta nuestros días”.¹⁶ De tal forma que lo dicho por Blake reafirma, con el pasar de los siglos, su vigencia: “El Antiguo y el Nuevo Testamentos son el gran código del arte”.¹⁷

¹⁴ Cf. N. Frye, *op. cit.*, p. 16

¹⁵ Sobre “la fusión de horizontes”, *vid.* cap. 3. La experiencia estética. Una actitud frente al efecto del arte, en el presente trabajo.

¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷ William Blake *apud*, N. Frye, *op. cit.*, p. 16.

El macro-conjunto de las formas arquetípicas cuya principal base son las sagradas escrituras que a su vez contienen el pensamiento mítico y por lo tanto fundacional y rector de una comunidad se denomina, según Frye, “universo mitológico”.

Los tres cuentos de Sierra, en mi opinión, están influidos completamente por este universo mitológico, porque su filiación con la Biblia va más allá de la mera interpretación del lector o de una o varias alusiones vagas: todo en ellos es comprensible dentro y fuera de esta esfera. Todo está regido por la fuerza creadora de la mitológica bíblica: la construcción del tiempo, del espacio, de los personajes, de la narrativa y de las emociones evocadoras.

A continuación se analizará detalladamente cada una de las relaciones derivadas de la Biblia como texto mítico y como producto cultural que permea la ordenación interna y significación de los tres cuentos de Justo Sierra Méndez.

2.2 Un universo creado por símbolos

Como ya se ha visto, el así llamado “universo mitológico” es el conjunto total que engloba a las formas arquetípicas significantes de la Biblia. Estas estructuras arquetípicas vistas en su dimensión social atañen no sólo a un sujeto, sino a toda la comunidad que las reconoce y extrae de ellas una experiencia de significación sugerida y siempre articulada como un sistema de símbolos que son consecuentes entre ellos. Visto así, puede decirse que la unidad mínima de significación en todo este conjunto es el símbolo.

Desde la perspectiva mítica, el símbolo cobra una importancia crucial para entender el orden de las cosas en el universo. En el caso de la Biblia, como texto sintetizador de una gran cantidad de información de orden no sólo anecdótico sino también con alcances en la mayoría de los campos de actuación del ser humano, vemos que el símbolo conforma toda una lógica estrechamente ligada a conceptos como lo simultáneo, lo oculto, lo sagrado, lo

profano y con el acto mismo de la creación y fin de las cosas; un ejemplo de ello son los libros del Génesis y el Apocalipsis, ambos con gran cantidad de elementos simbólicos y, ambos, principio y fin de la Biblia.

Lo simbólico no puede expresarse de otra manera, su naturaleza impide desdoblarlo en una actuación meramente referencial, ya que es a la vez un acto de la conciencia y un acto del ser sensible que lo expresa: “Lo simbolizado no es de ningún modo el símbolo sino aquello inexpresable que no podría decirse de otro modo de no ser por aquella forma en que lo sensible se manifiesta”.¹⁸ Reconocerlo no constituye el fin último de su actuación; por el contrario, hay que dotarlo de su poder evocador en tanto fenómeno sensible.

En cualquier mito “el símbolo es el instrumento de la creación y también el instrumento del retorno”,¹⁹ por lo cual es evidente el contraste que hay con la lógica moderna, en la que todo fenómeno se desarrolla con un inicio y con un fin futuro precisos y nunca similares entre sí. La Biblia, por su parte, cumple a cabalidad, dentro de su propio orden simbólico, la premisa del eterno retorno. Y esto es demostrable no sólo en los libros que le dan inicio y fin, sino también en micro-órdenes como la lengua, la tipología y las narraciones que la conforman.

El carácter inaprehensible del símbolo implica mirarlo no como una mera relación entre lo visto y lo oculto, entre un significante y un significado. El símbolo, como concepto sintetizador, implica mirar desde una perspectiva plural donde no uno sino muchos posibles significados pueden estar en relaciones de mayor o menor presencia en un referente. De igual manera, siempre hay que considerar el contexto exacto de su localización para poder proponer alguno de sus posibles significados. La importancia de lo expuesto previamente es

¹⁸ J. Olives Puig, “Prólogo” en *Diccionario de los símbolos*, p. 10.

¹⁹ *Idem*.

remarcada por Jean Chevalier cuando dice: “Por ello, la interpretación del símbolo [...] debe inspirarse no solamente en la figura, sino en su movimiento, en su medio cultural y en su papel particular *hic et nunc*”.²⁰ Así pues, no es posible extraer el símbolo de su medio y brindar una interpretación unívoca y abstracta; por lo contrario, se requiere una operación de correspondencia con su contexto y con otros símbolos con los que se relaciona, ya que de no ser así, el sistema de ordenación se fracturaría.

La Biblia, en tanto producto cultural, se constituyó como un discurso cuya potencia simbólica ha sido muchas veces mayor a los esfuerzos de aquéllos que pretenden adueñarse de su interpretación; vemos, por ejemplo, que:

Cuando la Iglesia Católica obtuvo poder temporal, pudo limitar las versiones discursivas aceptables del significado de la Biblia a una órbita muy reducida; sin embargo, después de la Reforma se hizo evidente que los significados secundarios o discursivos de la Biblia podían adquirir muchas formas diferentes pero internamente coherentes, muchas de las cuales no eran en absoluto teológicas.²¹

El universo mitológico de la Biblia es tan complejo porque las unidades básicas de ordenación y de integración están, por sí mismas, dotadas de una enorme pluralidad interpretativa.

El símbolo, por más pequeño que sea, además de sintetizar un sistema de relaciones semánticas no referencial en relación a-b, puede aparecer reiteradamente en uno u otro libro de la Biblia. Incluso, los símbolos pueden ser recurrentes en un mismo núcleo narrativo. Puede decirse, también, que entre más reiterado sea en la narración, posee una mayor fuerza evocadora. El árbol, el pan, los peces y el pastor, por ejemplo, tienen mucha recurrencia.

²⁰ Jean Chevalier, “Introducción”, en *Diccionario de los símbolos*, pp. 17-18

²¹ N. Frye, *op. cit.*, pp. 90-91.

Por lo tanto, la lógica convencional no sirve para comprender ningún texto que conforma el *corpus* bíblico. Como lectores debemos participar de la visión mítica del mundo; debemos entablar una relación que podemos identificar como una clase de pacto de lectura: no debemos pretender que las leyes modernas de ordenación del mundo se vean expresadas en estas sagradas escrituras, sino que debemos estar abiertos a participar de la pragmática específica, con todas las particularidades que ello implica; por eso al leer “pastor” no debe solamente atenderse al significado referencial del concepto ‘hombre que cuida un rebaño’, por lo contrario, se necesitan aplicar una serie de cualidades de carácter simbólico que van más allá de lo explícito. Pastor puede ser “guía”, “dios”, “discípulo” o “gobernante”. Pero, como ya se ha visto, no es lo mismo que éste se halle en el Antiguo o en el Nuevo Testamentos; no es lo mismo el pastor en el Éxodo que en los Evangelios. Hay matices, relaciones temporales y lingüísticas que los diferencian; de ahí la importancia del contexto de aparición.

En el caso de los tres cuentos aquí analizados, Justo Sierra se vale de un pasaje particular que documentan todos los evangelios en el Nuevo Testamento: la muerte de Jesucristo. Pero, en primera instancia, ¿qué implica hablar de Jesucristo visto desde la perspectiva mítica? Para Mircea Eliade, Jesucristo, como símbolo, implica la unión de dos planos: el sagrado y el profano. Él constituye la forma máxima de la expresión divina en el mundo de los hombres: “La hierofanía suprema para el cristianismo es la encarnación de Dios en Jesucristo”.²² Para Eliade, el concepto hierofanía se entiende a grandes rasgos como la manifestación de lo divino en lo profano, ejemplo de ello son los milagros o las profecías.²³ No obstante, hablar de la muerte de la divinidad hecha hombre tiene un particular énfasis

²² Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 10.

²³ Cf. *idem*.

simbólico: el dios que puede morir. Es interesante notar que, en los tres cuentos de Justo Sierra, Jesucristo muere y nunca resucita. En los tres casos es el dios vencido por la muerte. Es precisamente el dios que viene como un hombre manso sobre un burro, como dice el narrador de “El rey de Israel”: “se adelantó del seno de la turba un hombre montado sobre el lomo humilde de un asno”;²⁴ no como la divinidad que demuestra todo su poderío bélico. Este dios, contraparte del dios del Antiguo Testamento, Javeh de los ejércitos, es un mendigo. El hombre como dios y el hombre como mendigo están cifrados en el símbolo que es Jesucristo: “Ven a Oriente, amigo mío, si quieres ver de los harapos de un mendigo surgir un Dios”,²⁵ dice en algún momento el narrador de “En Jerusalem”. Esta doble naturaleza del hombre divino y el hombre mendigo está muy cercana a lo que Rafael Argullol considera el *ethos* del héroe romántico por excelencia, estética a la que el mismo Sierra Méndez filia explícitamente sus cuentos en su edición en libro.²⁶ Contemplar la muerte de este “dios-mendigo” directa o indirectamente –digo esto último por “El velo del templo”– representa la derrota de ambos planos en un acto con tintes trágicos.

Remarco que el Jesucristo de los tres cuentos de Sierra cifra en su sola figura la contraparte del Javeh guerrero del Antiguo Testamento, como en un juego de espejos donde los valores se invierten para hallar el equilibrio y la armonía. Es él, como símbolo, justo en el contexto previo a su muerte, una dualidad encarnada: dios supremo y mendigo. Los extremos en el ámbito sagrado y en el ámbito profano. Y en gran medida es también el héroe que entra triunfante en “El rey de Israel”, pero que no mucho después es sacrificado como el pequeño cordero en “El velo del templo”. Esta figura, tal como se ha visto, encarna

²⁴ Merlín, “El rey de Israel”, p. 1.

²⁵ Sin firma, “En Jerusalem”, p. 1.

²⁶ Cf. Rafael Argullol, *El héroe y el único*, p. 29.

y demuestra la tendencia enciclopédica del mito a través de los mecanismos simbólicos sintéticos.

Al revisar la figura de Jesucristo se halla una relación dual de opuestos entre él y el Javeh del Antiguo Testamento, dios guerrero que está completamente alejado de la concepción de Jesús mendigo. De hecho, el orden bíblico en el ámbito simbólico parte de una ordenación de correspondencia donde cada símbolo tiene una suerte de contraparte en uno y en otro testamentos. Esta particularidad es retomada por los cuentos de Justo Sierra Méndez tal como en la Biblia; por ejemplo en “El rey de Israel”, cuando el narrador aguarda la entrada de Jesús y dice: “Era el conquistador que venía en nombre de Javeh, era la hora de la emancipación que llegaba”.²⁷ Pero quien entra a la ciudad no es más que un pobre hombre sobre un asno. El narrador testigo esperaba a Javeh de los ejércitos, con su espada y sus hordas prestas a caer sobre los romanos que ocupaban su ciudad porque así estaba dicho en las Escrituras y no encuentra más que al pequeño hombre –opuesto– que predica paz y amor. El narrador, como los demás hombres de la ciudad, esperaban al héroe guerrero y el destino les deparó a su opuesto, al héroe romántico.

El Jesús de “El rey de Israel” tiene la singularidad de ser una divinidad que anuncia en sus rasgos fisiológicos su destino funesto: “Su rostro no se había enrojecido con el calor del camino; antes bien, estaba pálido y melancólico como el del cantor de las lamentaciones”.²⁸ Pero la verdadera importancia de estos rasgos corpóreos aparece cuando gracias a ellos se reconoce su carácter divino: “Cuando levantó los ojos al cielo, cuando invocó a su Padre, y permaneció mudo en oración, el fulgor sobrenatural de su pupila hizo palpar el corazón de

²⁷ Merlín, “El rey de Israel”, en *El Federalista*, t. VI, núm. 1416, 25 de marzo de 1875, p. 1.

²⁸ *Idem*.

los que lo mirábamos e iluminó las sombras sagradas del santuario”,²⁹ dice el narrador que contempla a Cristo poco después de su entrada al templo de Jerusalén. El hombre se revela mediante el cuerpo como un ser divino. Afirmación que demuestra la dualidad que lo habita y lo sitúa como una entidad ajena al orden común de los seres humanos. No es sólo el profeta, mortal para sus detractores; por el contrario, es la divinidad que se anuncia y es reconocida por los espectadores mediante caracteres míticos.

En el cuento “El rey de Israel” no se enfatiza la escena de la muerte de Jesús crucificado; antes bien, se narra como una condena infame y no se ahonda en el asunto de modo explícito. Visto de tal forma, parece que el centro rector del cuento no se halla en esa escena; no obstante, hay que analizar con detenimiento el final del mismo para descubrir prueba de lo contrario:

El día que yo me separé, a las puertas del templo, del último discípulo de Jesús que amé en mi vida como a un hermano, un loco seguido de muchos grupos de gente apareció gritando estas horribles palabras (*Josepho*): « ¡Voz de Oriente, voz de Occidente, voz de los cuatro vientos! ¡Voz contra Jerusalem y contra el Templo! ¡Voz contra los casados y contra las casadas! ¡Voz contra todo el pueblo! ¡Ay de ti, Jerusalem! ¡Ay de ti, ay de ti!».³⁰

¿Hay algún sentido en las palabras del loco? Es válido afirmarlo desde una visión crítica.

Para hallarlo hay que analizar quién es el loco en Biblia. Chevalier apunta que el loco es un iniciado en el conocimiento divino: “Según el Evangelio, la sabiduría de los hombres es

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Idem.* / Flavio Josefo (37-101 d.C.) fue un historiador y militar de ascendencia judía que terminó como esclavo en una casa romana de la nobleza; ahí escribió en griego la historia de las guerras entre romanos y judíos, así como libros relacionados a su cultura materna. El pasaje que cita Justo Sierra dice de la siguiente manera: “Y lo que fue más horrendo y aún más espantoso que todo lo dicho, hubo un hombre rústico y plebeyo llamado Jesús, hijo de Anano, cuatro años antes de comenzarse la guerra, estando la ciudad en gran paz y en gran abundancia, habiendo venido a la fiesta que entonces se celebraba, en la cual tiene de costumbre adornar y ataviar las cosas sagradas del templo por honra de Dios, comenzó a dar voces grandes repentinamente. Voz de Oriente, voz de Occidente, voz por las cuatro parte de los vientos, voz contra Jerusalem y contra el templo, voz contra los recién casados y recién casadas, voz contra todo este pueblo”, *vid.* Flavio Josefo, *Historia de las guerras de los judíos y de la destrucción del templo y ciudad de Jerusalem escrita en griego y traducida por Juan Martín Cordero*, II, Madrid, Oficina de don Benito Cano, 1791, p. 270.

locura a los ojos de Dios; la sabiduría de Dios, locura a los ojos de los hombres”.³¹ Así pues, que Justo Sierra concluya su cuento con un personaje tan singular cobra una nueva significación. Ahora bien, es necesario apuntar que cuando el loco habla de Jerusalén no remite a la ciudad como mera construcción física. La sabiduría de la divinidad se manifiesta, al igual que Jesucristo, de manera simbólica. Frye entiende esta cuestión a partir del binomio esposo-esposa que, más que fungir como la unión carnal o el contrato social, sintetiza la unión espiritual de los complementos.³² Por ello podemos decir que Jerusalén es la esposa y Jesucristo el esposo, tal y como lo confirma la voz del loco: “¡Voz contra los casados y contra las casadas!”.³³ Jerusalén, esposa espiritual de la divinidad, le ha sido infiel a su esposo al cometer el crimen de sacrificarlo. Al negar el símbolo del esposo, Jerusalén se condena a sucumbir a su opuesto: la gran ramera: “Roma la impía, [...] la Babilonia de Occidente”.³⁴ Pero también pueden interpretarse estas palabras como el anuncio del fin de los tiempos, esto a partir de la reiteración de esa “voz” adversa a Jerusalén; para ello hay que recordar el siguiente versículo de Juan: “En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios”.³⁵ La divinidad como verbo o como voz es el inicio y por lo tanto es el fin de todo. Las palabras del loco son a la vez voz divina o expresión hierofánica y son el vaticinio de un fin próximo que acabará con todo a causa del deceso de Jesucristo a manos de los hombres. Considero que Sierra Méndez, en este cuento, no pone énfasis en el asesinato como una escena digna de narrarse, sino que a partir de lo no dicho, de lo sólo sugerido y de las implicaciones simbólicas articula la muerte de

³¹ J. Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, p. 654.

³² Cf. N. Frye, *op. cit.*, p. 168.

³³ Merlín, “El Rey de Israel”, p. 2.

³⁴ *Idem.*

³⁵ Juan 1:1. Todas las citas de la Biblia provienen de *La santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento. Antigua y nueva versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602) y cotejada posteriormente con diversas traducciones y con los textos hebreo y griego*. Buenos Aires, Bogotá, Cristobal, la Habana, Lima, Londres, México, Nueva York, Río de Janeiro, Santiago, Sociedades Bíblicas Unidas, 1953.

Jesús como la derrota trágica de lo divino ante lo profano. Este sacrificio, tan poderoso por poner fin a una dualidad de órdenes opuestos –plano sagrado y plano profano– tendrá consecuencias funestas para la sociedad que lo orquestó. El loco, voz del iniciado, viene a hacer conscientes a los hombres del fin que les aguarda y es notable que la primera reacción del narrador testigo ante esa “voz” sea tan humana como la muerte misma y se manifieste con una fuerte angustia.

Se puede decir que la muerte del dios hecho hombre, cifrada a partir de los símbolos míticos de la Biblia involucra, para este caso, no sólo un pasaje que se retoma, sino una actitud ante el hombre como artífice de un crimen divino que pagará al final de los tiempos. Se comprueba que Sierra no parte de la mera anécdota, sino que su texto pone de manifiesto las implicaciones simbólicas y de ordenación que hay detrás de la Biblia como hipotexto para el hecho estético.

En el caso de “En Jerusalem”, se narra la misma escena pero articulada a partir de distintos símbolos míticos. En primera instancia, el lector se halla ante la barrera que supone un narrador que no cree estar ante una hierofanía, caso opuesto del cuento anterior. El romano perteneciente al círculo privado de Pilatos se topa con la escena de la muerte por mera casualidad durante su estancia en Jerusalén. Este personaje, de nueva cuenta narrador testigo, no decodifica los símbolos míticos de carácter bíblico en un primer momento y, sin embargo, actúa en él un reconocimiento paulatino. Esto se comprueba cuando, a partir de su propio horizonte, pretende aprehender a esa otredad que es el pueblo judío, mediante frases como las siguientes: “nada puedes, caro Emilio, figurarte de más extraño que este pueblo judío y cuanto con él se relaciona. Júpiter es para ellos un ser incorpóreo que dirige

los ejércitos de los astros en el cielo –le llaman Zebaoth, Javeh, es decir José”.³⁶ El lector reconoce otra vez la presencia de esa divinidad guerrera que remite al Antiguo Testamento. De nueva cuenta se retoma el contraste de los símbolos cuando el narrador mira a Jesús por vez primera:

Su cabellera, llena de polvo y de sangre, caía en espesas guedejas sobre su cabeza profundamente doblegada. Su túnica, hecha jirones, dejaba ver un cuerpo enjuto y débil, un dorso en donde las ligaduras habían dejado hondamente impresa su huella de púrpura. Su barba estaba manchada por un espeso coágulo de sangre negra.³⁷

Nótese que hay un marcado énfasis en el terreno corporal. El sujeto que está frente a este narrador es no sólo un hombre común, sino es un hombre vencido, mancillado y sangrante. Todo en él remite a un orden profano: sangre, cabello, dorso, tierra; por lo que se constituye como la figura más alejada a esa divinidad incorpórea, guerrera y gloriosa; no obstante, hasta el más incrédulo se ve influido por la fuerza que despide un ser que escapa al orden de lo terrenal: “El reo alzó con lentitud la cabeza: me estremecí involuntariamente; era un león que sacudía la soberbia melena”.³⁸ El narrador intuye que detrás de esa figura aparentemente dócil y vencida se halla un trasunto que escapa a su comprensión. Visto de otro modo, reconoce los símbolos pero no es capaz de dotarlos de su fuerza evocadora. No deja de ser significativo que precisamente durante su juicio ante Pilatos, con un solo movimiento de cabeza, Jesús se le figure como un león que, por lo demás, es el “símbolo de Cristo juez”.³⁹ De este modo se comienza a sugerir el conflicto entre ambos órdenes: el divino y el humano.

³⁶ Sin firma, “En Jerusalem”, en *La Libertad. Periódico científico, político y literario*, año 1, núm. 86, jueves 18 de abril 1878, p. 1.

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Idem.*

³⁹ J. Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, p. 637.

El mendigo llevado a Pilatos para ser condenado es capaz de lanzar una poderosa mirada y callar súbitamente a la muchedumbre que lo acusa como si ellos cometieran una falta. Se puede decir que la hierofanía, al igual que su reconocimiento, se lleva a cabo de manera paulatina hasta que, casi en un arrebato de inconsciencia, el narrador lo sabe: “Ven a Oriente, amigo mío, si quieres ver de los harapos de un mendigo surgir un Dios”.⁴⁰ El símbolo se le presenta, como ya se ha trazado líneas arriba, no mediante la vía de la razón lógica sino a través de la fusión de ésta con una intuición sensible, que nombro así porque más que entender el símbolo que es Jesucristo, el personaje experimenta esa certeza a través de sus impresiones más básicas: las sensoriales-emotivas.

El acto de la crucifixión es explorado con más detenimiento en este cuento. El narrador acompaña al condenado sin revelar los motivos que lo impulsan y no puede apartar su vista de él. Dice de la escena: “La parte de la plebe que lo había seguido había pasado de la rabia a la piedad, las mujeres lloraban y alzaban las manos para bendecirlo”.⁴¹ Respecto a la imagen de las mujeres que lloran, Frye emparenta su figura con los ritos paganos relacionados de la cosecha y con la concepción de la mujer como diosa madre que se manifiesta dolida ante la tierra despojada de su fruto más valioso.⁴² Cuando Jesús está en la cruz, el romano atina a decir: “Su mirada, esa mirada que jamás olvidaré, volvió a brillar como el fulgor de una estrella entre dos nubes; no hagas caso de esta comparación, es débil; aquello que yo vi era más triste, más puro”.⁴³ Para este personaje, ver morir a un dios es un acto trágico, conmovedor. Está cargado de una fuerza que escapa a su comprensión y por ello le es difícil transmitirlo verbalmente.

⁴⁰ Sin firma, “En Jerusalem”, p. 1.

⁴¹ *Idem.*

⁴² Cf. N. Frye, *op. cit.*, p. 179.

⁴³ *Idem.*

Es significativo que para este caso el sueño sea el medio a través del cual se devela el sentido inaprehensible durante la vigilia de los acontecimientos que el narrador presencié. El énfasis en el sueño y la contemplación de la muerte de la divinidad cristiana son retomados de igual manera en “El velo del templo”.

Es preciso decir que de nueva cuenta se demuestra que la revelación –incluso podría llamársele epifanía– es accesible mediante un estado de inconsciencia intrínsecamente ligado a la visión mítica del mundo. Lo divino termina de hacerse presente al final del cuento, no por medio de la voz de un loco como en “El rey de Israel”, sino de aquello que el sueño evoca en los seres humanos. Un espacio-tiempo donde todo obedece a fuerzas incomprensibles para la razón y, en cambio, explora las zonas ocultas del hombre. La fuerza de lo que contempló el romano se manifiesta mediante una identificación o empatía ante la muerte. El sueño revela lo trágico que es ver morir a un ser amado y ver morir a un ser divino: un arrebató sensible que escapa a la comprensión.

Por último, tenemos el cuento “El velo del templo”, que ha pasado inadvertido por la crítica especializada en la obra de Justo Sierra Méndez.⁴⁴ Considero que es el cuento con mayor carga simbólica y por eso mismo es necesaria una lectura más detallada.

En primer lugar hay que notar la recurrencia a emplear un personaje que narra en primera persona. Para este caso hablamos de un seminarista en medio de las celebraciones de la Semana Santa que expresa que en medio del ajetreo de sus obligaciones como apoyo a las autoridades eclesiásticas no ha tenido tiempo de encontrar su propia experiencia espiritual sensible:

Habían acabado las ceremonias de la tarde, y tras un día de fatiga y de calor, yo, joven seminarista, que no había tenido tiempo de conmoverme, volví sudoroso y cansado a mi celda de colegial, a disfrutar de media hora de reposo.⁴⁵

⁴⁴ Cf. B. E. Treviño, *op. cit.*; C. A. de Konrad, *op. cit.*; Claude Dumas, *op. cit.*

Este personaje es particularmente interesante porque su postura implica una suerte de combinación entre la del judío creyente de “El rey de Israel” y la del romano escéptico de “En Jerusalem”. Este joven seminarista, cuya formación implica, si bien no necesariamente la fe, sí el reconocimiento y el acto de dotar de significación los elementos de la esfera simbólica bíblica aquí se declara incapaz de obtener una experiencia sensible a partir de lo sagrado, quizá a causa de que el rito se tornó más rutina que acto de contacto con la divinidad. Sólo mediante el sueño será que la experiencia se debe a su yo sensible.

Su espíritu, que no su conciencia, “huyó a aquel tiempo lejano en que sin que el mundo lo sintiera, unas cuantas palabras sencillas y una dolorosa y oscura muerte cambiaban el itinerario de la edad antigua”.⁴⁶ Se comprueba, en palabras del personaje, que es la muerte y no la resurrección de la divinidad lo que cambió al mundo. Parece ser que el hecho de la muerte trágica encierra en sí mismo una fuerza más compleja y conmovedora que el presunto triunfo de Jesús al volver de entre los muertos.

El primer sitio simbólico al que llega este personaje es la colina de Moriah, donde según el Antiguo Testamento, específicamente el Génesis, fue el lugar donde Abraham ofreció a su primogénito Issac en sacrificio por mandato de Dios.⁴⁷ La mención de este lugar enmarca y sugiere el carácter ritual que habrá en todo el cuento. Para comprender la importancia de este sitio y su relación con el rito que se efectuará, hay que adentrarse en lo que Frye llama “imágenes pastoriles”. Este tipo de símbolos conforman una suerte de subgrupo en el Antiguo y en el Nuevo Testamentos cuyo significado y recurrencia es crucial para entender qué implica el sacrificio. La ofrenda de carne pastoril se efectúa por

⁴⁵ Merlín, “El velo del templo”, en *La Libertad. Periódico científico, político y literario*, 11 de abril de 1879, p. 3.

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ Cf. Merril C. Tenney, *Diccionario manual de la Biblia*, p. 250.

vez primera con los hermanos Caín y Abel en el Antiguo Testamento.⁴⁸ Esta ofrenda se realiza dos veces, una en el cordero y otra en el hermano muerto. Se perfila así el lazo entre el cordero y el ser humano en sacrificio. Cuando se llega al pasaje de Abraham y su hijo, el símbolo del pastor que ofrenda sangre y carne de lo más sagrado para él, entendido esto como su rebaño o sus hijos, se reafirma como uno de los más importantes en el universo mitológico bíblico porque, entonces, es la promesa entre los hombres y la divinidad. Justamente, el narrador, maravillado con lo que ve, llega en el tiempo de la Pascua donde el rito dicta que se sacrifique un cordero como muestra de la renovación de ese lazo entre los hombres y Dios.

El templo de Sion conforma en sí mismo otro símbolo importante en el universo mitológico ya que es él una concretización del tiempo de los reyes del Antiguo Testamento. Es el espacio sagrado por excelencia, no como mera edificación, sino por lo que representa para la comunidad y, en este caso en específico, por lo que resguarda en su interior: el Arca de la Alianza. Este sitio se remonta a los tiempos de Salomón cuando por una hierofanía en forma de nube el rey interpreta la voluntad divina:

Y cuando los sacerdotes salieron del santuario, la nube llenó la casa de Jehová. Y los sacerdotes no pudieron permanecer para ministrar por causa de la nube; porque la gloria de Jehová había llenado la casa de Jehová. / Entonces dijo Salomón: Jehová ha dicho que él habitaría en la oscuridad. Yo he edificado casa por morada para ti, sitio en que tú habites para siempre.⁴⁹

El templo es la casa de la divinidad donde los hombres pueden participar de lo sagrado según el rito.

El templo como el lugar donde ocurre lo divino representa la prueba del lazo entre hombre y divinidad; pero también funge como recordatorio del sometimiento de lo profano

⁴⁸ Cf. N. Frye, *op. cit.*, pp. 169-170.

⁴⁹ 1 Reyes, 8: 10-13.

a lo sagrado a través de la ley de Moisés, pues, precisamente, lo que resguarda el Arca de la Alianza son las Tablas de la ley judía.

La vista del narrador se extiende progresivamente por la multitud que acude a la celebración pascual; hay que resaltar que este narrador focaliza en reiteradas ocasiones los animales que remiten simbólicamente al sacrificio: “Aquellos peregrinos traían ovejas blancas de Gaalad y corderos cebados de la Siria, y tórtolas del oasis damasceno...”⁵⁰ Tanto el cordero, las ovejas blancas como las tórtolas corresponden al conjunto de las imágenes o símbolos pastoriles que remiten al lazo humano y divino a través de la muerte ritual. No obstante, debemos recordar el contexto preciso en que los hallamos para dotar de uno o varios significados pertinentes a dichos símbolos. Lo sintomático de este cuento es, precisamente, que el narrador sitúa al lector ante un contexto bíblico, pero nunca remarca si lo narrado está en los hechos del Antiguo o del Nuevo Testamentos, consideración harto pertinente. Será al final del texto, como se verá más adelante, cuando dicha indeterminación se pierda.

Los indicios simbólicos se vuelven cada vez más poderosos en el espacio de acción humano: “A cada momento el sol se oscurecía dejando al templo sumido en la sombra y las llamas del candelabro de los siete brazos vacilaban sobre sus recipientes de oro”⁵¹ La atmósfera se torna, desde la perspectiva del narrador, más que un momento de celebración, uno de duelo y sombras. Así, lo sagrado se hace presente en su forma apocalíptica, a pesar de las disposiciones de los sacerdotes, humanos a final de cuentas:⁵²

Un ruido sordo, que parecía un gemido escapado de las entrañas del monte Sion, hacía enmudecer de repente a los hombres, temblar a las mujeres y llorar a los niños. El gran

⁵⁰ Merlín, “El velo del templo”, p. 3.

⁵¹ *Idem.*

⁵² Northrop Frye señala que los símbolos bíblicos cifran, además, dos visiones: la paradisiaca y la apocalíptica. Inicio y fin de todo lo existente en el universo mítico.

sacerdote paseaba su mirada inquieta sobre las cabezas inclinadas que lo rodeaban y una súbita palidez invadía su rostro.⁵³

El monte es espacio de promesa pero también de sacrificio. Es el lugar de contacto entre la divinidad y los humanos. Que “gima” ante el rito que pretende renovar la alianza es un presagio funesto de que la divinidad puede no querer renovar dicho pacto.

A pesar de que reiteradas veces se manifiesta la voluntad de Dios a través de los símbolos míticos, los hombres la desafían y llevan a cabo el ofrecimiento del cordero:

El pontífice blandió el cuchillo, lanzó el tierno cordero una mirada de dolor sobre su verdugo, como si hubiese temido la súbita revelación de su destino y una lágrima humedeció su vellón inmaculado. La mano cayó; un solo chorro de sangre brotó de la herida, y como si el ángel del Señor hubiese pasado su espada niveladora sobre las cabezas de levitas y profanos, todas las frentes se inclinaron; bajó más la espada y todos los cuellos se encorvaron, más aún, todas las rodillas pegaron la tierra.⁵⁴

Ocurre aquí que lo que debería pertenecer al orden de lo sagrado trasgrede la voluntad de la divinidad, por lo que se torna ofensa, crimen. La escena, así descrita remite más a un acto vil, al asesinato de un inocente que no está en condiciones de defenderse del cuchillo que cae sobre él. De nueva cuenta hallamos las lágrimas como símbolo trágico, esta vez en la propia víctima. El acto que los hombres se empeñaron en realizar no es grato a los designios del cielo y ello conlleva que se turben sensorialmente: no entienden, sino sienten que han cometido una falta. Lo corpóreo, otra vez, tiene una particular importancia; ya que sirve como prueba a los seres humanos de su nivel inferior.

El velo que separaba al Santo de los Santos –la sala con el Arca de la Alianza– se rompe. Esa ruptura del tejido sacro actúa como un símbolo poderoso que permite al lector localizar el tiempo de la acción, pues dice Mateo: “Y he aquí, el velo del templo se rasgó en dos, de arriba abajo; y la tierra tembló, y las rocas se partieron; y se abrieron los sepulcros, y

⁵³ Merlín, “El velo del templo”, p. 3.

⁵⁴ *Idem.*

muchos cuerpos de santos que habían dormido, se levantaron”.⁵⁵ Todo lo que se ha narrado en el cuento de Sierra acontece al mismo tiempo que la escena de la muerte de Jesucristo. El lector mira desde otro ángulo una misma muerte. Sierra ofrece en su texto la muerte del hombre-dios cifrada a través de los símbolos de un sacrificio que parece más un asesinato. Un acto que va en contra de la esfera de lo divino y que resulta incomprensible para los hombres, pues ¿qué simboliza la ruptura del velo? Como el mismo Chevalier señala, es difícil otorgarle un significado unívoco, ya que este hecho en su contexto específico va en contra de la concepción del velo como la barrera que hay entre los planos de lo sagrado y lo profano.⁵⁶ Su ruptura parece más una muestra de la ira de Dios que un momento de revelación.

El niño que se hace presente ante los sacerdotes para dar cuenta de la muerte del nazareno lleva en su frente la sangre divina. Se puede decir que este personaje simboliza la raza humana y la marca de sangre que lleva es la marca del crimen que remite a la figura de Caín después del fratricidio en el Antiguo Testamento: “Y le respondió Jehová: Ciertamente cualquiera que matare a Caín, siete veces será castigado. Entonces Jehová puso señal en Caín, para que no lo matase cualquiera que lo hallara”.⁵⁷ Es patente, otra vez, cómo el Nuevo y el Antiguo Testamentos dialogan constantemente en materia simbólica. Pero si en uno esta marca le concede al criminal una prueba de su inmortalidad maldita; en el otro será prueba del fin del mundo. El autor decide terminar su cuento de la siguiente manera:

⁵⁵ Mateo 27: 51-52.

⁵⁶ Cf. J. Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, p. 1053.

⁵⁷ Génesis 4:15.

La sombra del cuerpecillo y de los abiertos brazos creció detrás del infante: el arca desapareció debajo de aquella sombra. Desapareció el templo, la colina, Jerusalem; llenó el mundo, ganó el cielo y el espacio infinito se llenó con ella: era la sombra de la cruz.⁵⁸

El panorama es desesperanzador en muchos sentidos. Se cumple, anticipadamente, la premisa mítica del eterno retorno; sólo que la visión de Sierra Méndez la sitúa en la muerte de Jesús y no en su segunda venida a la tierra como lo dice el Apocalipsis.⁵⁹ Hay un marcado énfasis en la muerte como un hecho trágico que tiene repercusiones en lo terreno y en los hombres como sujetos de ese espacio. La hierofanía suprema muere y todo en el universo muere con ella.

Se debe retomar al joven seminarista que enmarca el cuento, y que sirve como consciencia que filtra los hechos del mismo, ya que él ejemplifica al sujeto incapaz de conmoverse en la Semana Santa en medio del trabajo y la cotidianidad de un rito tal vez carente de sentido. ¿Cabe inclinarse a pensar que toda la escena antes analizada cumplió con el objetivo de lograr una experiencia profundamente emotiva? La respuesta, por lo demás, no puede ser contundente ya que el autor deja indeterminado qué pasa con este personaje; sin embargo, me inclino a pensar que dicha afirmación puede ser válida. Resalto, pues, que, en vez de remitir a conceptos como la fe o el consuelo, el cuento remarca la dimensión de la experiencia; una experiencia que inevitablemente remite a lo sensorial y a lo emotivo a través de cada uno de sus símbolos, como si el tiempo y el espacio del mito dotaran de más fuerza a aquello que turba al narrador y a los personajes. Así, en vez de aleccionar, se pone al lector como una suerte de espectador, se le invita a participar de un momento revelador.

⁵⁸ Merlín, "El velo del templo", p. 3.

⁵⁹ Cf. Apocalipsis, 22:12-13.

En conjunto, las tres visiones de la muerte reformulan y se enfocan en el arquetipo mitico-bíblico de la derrota: todos los símbolos en los tres cuentos tienden al mismo fin. La muerte de la divinidad se construye como una imagen trágica o como una suerte de crimen que transgrede ambos planos. Lo anterior contrasta significativamente con la concepción que el cristianismo tiene de la muerte de Jesucristo, ya que esta comunidad de lectura propone que su muerte es la renovación de una alianza caduca. Jesús muere pero mediante ese acto se enlaza más profundamente con lo profano y por lo tanto con los hombres.⁶⁰ Sierra, en abierto contraste, no mira el pasaje así ya que en ningún momento pone énfasis en el hecho de la renovación, antes bien, se entiende como un final funesto que turba a los que los presenciaron y vaticina un fin aún más funesto.

2.3. Tipología e historicidad

En reiteradas ocasiones se ha clasificado a los tres cuentos aquí analizados en la categoría de “cuentos históricos”. Algunas veces los comentaristas vacilan entre llamar estas narraciones “históricas” o “histórico-bíblicas” como en el caso de Arceo de Konrad y de Eugenia Negrín. No obstante, ninguno ofrece una respuesta que fundamente su decisión. No está de más decir que suelen ser agrupados con textos como “666. César Nero”, el cual narra la historia de un soldado romano descendiente del emperador Nerón y “María Antonieta”, donde se cuentan hechos acaecidos durante la Revolución Francesa.

A primera vista resalta, más que su parca filiación con estas dos últimas narraciones, las consecuencias interpretativas que acarrea llamarles de tal modo, ya que ello implica que lo narrado en la Biblia tuvo un referente extratextual en un tiempo y un espacio perfectamente delimitados que como tales son materia de análisis para la disciplina de la Historia.

⁶⁰ Cf. Isaac Asimov, *Guía de la Biblia. Nuevo Testamento*, p. 15.

Probablemente esto se deba a la avasalladora influencia que ejerce la figura del Justo Sierra historiador en oposición al Justo Sierra literato. La cuestión, sin embargo, no es tan sencilla.

El primer punto que se abordará aquí brevemente es el problema de la “ficción histórica” en el contexto del siglo XIX mexicano y su relación con los cuentos de Sierra Méndez. Al respecto vale decir que desde 1825 se tiene noticia de la traducción y difusión de novelas de Walter Scott en el país, lo cual implica la conformación de un público lector y, más importante, el contacto de los escritores mexicanos con esta modalidad narrativa.⁶¹ De igual manera hay que decir que el padre de nuestro autor, Justo Sierra O’Reilly, se dio a conocer como uno de los cultivadores del género con su novela *La hija del judío*. En la novela de Sierra padre ya están presentes la estructura y la pertinencia histórica del tema abordado.

En cuanto a la estructura, el canon europeo estipulaba el empleo de prólogos, introducciones, notas preliminares o fuentes documentales que dotaran al texto de validez y precisión históricas, para cumplir con la pragmática del género y el principio de sinceridad que éste implicaba.⁶² Se remarca para el caso mexicano la importancia de títulos y subtítulos que actuaban como paratextos que proponían al receptor una lectura desde dicho horizonte y fueron prueba de la conciencia que tenían los autores sobre el género.⁶³

Visto de ese modo, los cuentos de Justo Sierra cumplen estas particularidades estructurales en dos ocasiones. En “El rey de Israel” (1875) se usa el tópico del manuscrito

⁶¹ Cf. Leticia Algaba, “Por los umbrales de la novela histórica”, en *La República de las Letras*, II, p. 287. Las narraciones ficcionales de corte histórico fueron practicadas con frecuencia desde finales de la década de 1830 por los integrantes de la Academia de Letrán, los cuales se enfocaron en temas que iban desde las vísperas de la Conquista hasta el pasado Virreinal.

⁶² El principio de sinceridad en la pragmática de la comunicación literaria se entiende como el pacto de lectura que realizan el lector y la obra. En él se cumple satisfactoriamente el horizonte de expectativas del lector en la obra literaria, por lo cual se dice que la obra es “sincera”, *vid.* Alberto Vital, “Introducción. Pragmática de la comunicación. Pragmática general-Pragmática de la literatura”, en *Manual de pragmática de la comunicación literaria*, p. 27.

⁶³ Cf. L. Algaba, *op. cit.*, p. 289.

antiguo que se reproduce sin alteraciones y, en “En Jerusalem” (1878), la carta antigua que de igual modo se reproduce a partir de un periódico alemán que la recuperó. En ambos casos, dichas estrategias dotan de una suerte de carga de sinceridad a lo narrado por el acento en el carácter testimonial. Sin embargo, dicha estructura no está presente en “El velo del templo” (1879), el cual nos introduce en lo narrado sin intermediarios. Se discute la pertinencia de los cuentos dentro del conjunto de las narraciones de corte histórico, los estudiosos se toparán con un problema aún mayor, pues la pertinencia está relacionada intrínsecamente con la especificidad del horizonte temporal compartido por una comunidad de escritura y de lectura. Tenemos, pues, que para el caso mexicano de la época de Sierra, este horizonte se extiende desde las guerras cercanas como el Segundo Imperio –*Calvario y tabor* de Vicente Riva Palacio es ejemplo de esta modalidad– hasta la retrospección extrema con temas como las vísperas de la Conquista Hispánica o el Virreinato –*El pecado del siglo* de José Tomás de Cuéllar ejemplificaría en este rubro–. ¿Visto así, son históricos los cuentos de Justo Sierra?

Puede haber quien refute el principio de pertinencia temática mediante las preocupaciones del autor; esto es que Justo Sierra escribió varios manuales de historia, uno de los cuales dedicó a la Antigüedad.⁶⁴ Resalto que esto puede ser otra prueba que ponga en duda la supuesta historicidad de las narraciones ya que el autor, curiosamente, no se ocupa de la vida de Jesús en dicho manual. Lo cual lleva a concluir que no consideraba esta narración dentro del conjunto de lo “histórico”.

⁶⁴ Su trabajo como historiador se inició a finales de la década de 1870. El manual aludido ha sido editado en las *Obras completas* del autor, *vid.* Justo Sierra, *Obras completas*, X, *Historia de la Antigüedad*, edición establecida y anotada de Edmundo O’Gorman. México, UNAM, 1977.

Volviendo sobre la historicidad de la Biblia y como ya se ha comentado se cita a Ernest Renan como figura que influyó en el campechano para escribir sus narraciones.⁶⁵ Tal vez porque el erudito francés es mencionado por Justo Sierra al inicio de “Memorias de un fariseo”, versión en libro del cuento “El rey de Israel”, como una de las lecturas del narrador y su amigo judío. Esto hace pensar en una vinculación entre los dos autores. Más aún cuando vemos que Renan forma parte de los pensadores que durante el siglo XIX investigaron sobre la “historicidad” de los hechos narrados por la Biblia desde una perspectiva clara: “Adscrito a la corriente positivista, Renan no cree en principio ni en la revolución ni en los milagros”.⁶⁶ ¿Es Renan la fuente que inspiró la trilogía bíblica? Es justo decir que no; ya que a pesar de que el francés sea mencionado por el mismo Sierra en el testimonio postrero de su cuento (1896), cuando se confrontan los textos con el libro *La vida de Jesús*, son evidentes las discrepancias. Ya Arceo de Konrad se dio a la tarea de analizar este problema en su investigación, donde concluye: “Pero la reinterpretación de los mismos [hechos históricos] revela una perspectiva inesperada y ciertamente diferente a la del exégeta francés”.⁶⁷ De igual modo se pueden marcar las distancias entre uno y otro en el terreno de la ficción cuando el mismo Renan dice en su prólogo a *La vida de Jesús*: “He tenido razón en mirar los libros que contienen relatos milagrosos como historias mezcladas con ficciones, como leyendas llenas de inexactitudes, errores y prejuicios sistemáticos”.⁶⁸ ¿Si Justo Sierra hubiera sido afín con el francés, hubiera hecho su acercamiento al tema a través de la ficción? No está de más decir que, como ya se ha visto en el apartado anterior, Sierra Méndez pone énfasis en el carácter divino de su Jesucristo en reiteradas ocasiones.

⁶⁵ Vid. C. Dumas, *op. cit.*; C. Arceo de Konrad, *op. cit.*

⁶⁶ Agustín G. Tirado, “Prólogo”, en Ernesto Renan, *La vida de Jesús*, p. 11.

⁶⁷ C. Arceo de Konrad, *op. cit.*, p.110.

⁶⁸ Ernesto Renan, “Prólogo”, en *La vida de Jesús*, p. 18.

De igual modo da protagonismo a las impresiones y emociones que esto suscita en sus personajes. Y a pesar de hallar alusiones a escritores de la antigüedad como Flavio Josefo, es evidente que la principal fuente que el autor empleó fue la Biblia.

Vista la cuestión desde otra perspectiva, el enfoque mito-crítico tiene varias cosas que decir al respecto. La primera de ellas es considerar el problema de la “verdad del mito”, esto es, considerar lo narrado en las formas lingüísticas míticas como testimonio de un fenómeno que verdaderamente acaeció en el mundo. Para Lluís Duch, la polémica de “la verdad del mito” sigue vigente al menos a finales del siglo pasado con autores como Kurt Hübner.⁶⁹ Por su parte, Lévi-Strauss opina que en el binomio mito-historia existe una distinción importante: “La mitología es estática: encontramos los mismos elementos mitológicos combinados de infinitas maneras, pero en un sistema cerrado, por contraposición a la historia, que, evidentemente, es un sistema abierto”.⁷⁰ La tensión entre “historia” y “mito”, concluye Lévi-Strauss, irremediablemente remite a la sociedad que emplea ambas categorías: “cada tipo de historia pertenece a un grupo dado, a una familia dada, a un lenguaje dado o a un clan dado e intenta explicar su destino”.⁷¹ Considerar historia al mito parte de la perspectiva que el sujeto tenga del fenómeno tempo-espacial. Dicho de otro modo, lo que para nosotros, lectores modernos, puede ser mito, en la antigüedad y en una comunidad específica fue “historia”. Lo importante radica en que este sistema, cualquiera que sea su denominación, permite darle sentido al devenir de un grupo humano.

⁶⁹ Ll. Duch, *op. cit.*, p. 211.

⁷⁰ Claude Lévi-Strauss, *Mito y significado*, p. 72.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 72-73.

Como se ha visto brevemente, el debate de la historicidad del mito es un tema muy amplio y varía según cada autor, por lo cual no se podría agotar la discusión en estas páginas.

El caso específico que supone la Biblia como sagradas escrituras del cristianismo ha sido objeto del debate mito-historia antes esbozado, sin embargo para fines prácticos de esta investigación y por tratarse de un teórico que se ocupa específicamente el tema Biblia-literatura, se retomarán las reflexiones de Northrop Frye para echar luz sobre la cuestión.

Tenemos, pues, que para el canadiense, la Biblia se entiende como una forma escrita del mito que no necesariamente parte de hechos históricos; antes bien, señala la dificultad de una postura que diga lo contrario: “Nada de lo que aquí se diga será nuevo para los eruditos de la Biblia, quienes son muy conscientes de que la Biblia sólo confundirá y exasperará a un historiador que intente tratarla como un relato histórico”.⁷² Y esto no implica necesariamente que no haya habido una tentativa por parte de estos últimos de dotar de carácter histórico a dicho libro. En gran medida, esta tendencia puede hoy ser vigente ya que tiene su principal base en un proceso que Frye llama “desmitologización”, a partir del cual se pretende dotar a estas “santas escrituras” de una suerte de credibilidad ante el canon moderno de conocimiento.⁷³

El porqué de la postura de Frye radica en que la Biblia no se preocupa por brindar las pruebas necesarias para una investigación con estos fines: no remite a textos, testimonios, obras o cualquier documento que no esté dentro de ella. Incluso, Frye remarca que en el caso de los Evangelios –los cuales pueden ser considerados testimonios de la vida de Jesús por algunos lectores– resulta difícil sustentar esta pretensión de verdad histórica ya que

⁷² N. Frye, *op. cit.*, p. 67.

⁷³ Cf. *Idem.*

“sólo les interesa comparar los hechos contenidos en sus narraciones sobre Jesús con lo que en el Antiguo Testamento, tal como ellos lo habían leído, decía que debería sucederle al Mesías”.⁷⁴

Con base en lo anterior, el crítico propone hablar de una “tipología”, es decir, de un sistema de ordenación específico del tiempo y del espacio en lo narrado en la Biblia. Precisamente esta tipología se entiende como una suerte de espejo o círculo que se cumple en ambos Testamentos. Para Frye, sobre este concepto descansa la prueba de la veracidad de la Biblia. Esta garantía actúa de la siguiente manera:

¿Cómo sabemos que el relato del Evangelio es verdadero? Porque confirma las profecías del Antiguo Testamento. Pero, ¿cómo sabemos que las profecías del Antiguo Testamento son ciertas? Porque han sido confirmadas por el relato del Evangelio. La así llamada “prueba” es impulsada de uno a otro Testamento como una pelota de tenis, y no se nos proporciona ninguna otra prueba. Ambos Testamentos conforman un espejo doble: cada uno refleja al otro, pero ninguno de los dos refleja al mundo exterior.⁷⁵

¿Es, pues, éste un documento que Justo Sierra, en su faceta de historiador, usaría como fuente? Resulta difícil sustentar una postura que lo afirme. Visto, inclusive, desde el positivismo que tanto influyó en el campechano durante su madurez, resulta indispensable decir que esta corriente de pensamiento dejaba al sujeto en completa libertad cuando de religión o de fe se trataba, por considerar todo en estas materias fuera del conjunto de lo científico.⁷⁶

El autor de estos cuentos demuestra que tiene un profundo conocimiento de la tipología bíblica, ya que ésta aparece sistemáticamente en los tres textos como un eje rector de su estructura.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁷⁶ Cf. Belem Clark de Lara, “Introducción”, en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras*, XIV. *Meditaciones morales*, p. LXXXIII.

Vemos, pues, en “El rey de Israel” que desde el inicio se hace énfasis en la actitud del pueblo ante el recibimiento de Jesucristo como un hecho esperado. Esto porque precisamente en el Antiguo Testamento los profetas hablaban de un mesías que llevaría al pueblo judío a su gloria: “Y los suyos le llamaban rabbí y le llamaban Christus, esto es, el ungido del Señor, el rey prometido de los Beni-Israel, el Mesías de la emancipación”.⁷⁷ El pueblo que mira a Cristo sabía que vendría a ellos porque así estaba escrito en la antigüedad judía. Su vista implica la confirmación de las escrituras y por lo tanto su veracidad.

Es tanta la conciencia de la ordenación tipológica del narrador que dice de los ancianos que ven a Jesús entrar al templo:

Y bajando de la cabalgadura contuvo al pueblo con un ademán y subió solo por las gradas del templo. Y al verlo murmuraban los ancianos las palabras del profeta: «He aquí que tu rey viene manso para ti, sentado sobre un asno y sobre el pollino de una asna».⁷⁸

Se cumple el círculo tipológico a través de los versículos de Zacarías que parafrasean los ancianos:

Alégrate mucho, hija de Sión; da voces de júbilo, hija de Jerusalén. He aquí que tu rey vendrá a ti, justo y salvador, humilde, y cabalgando sobre un asno, sobre el pollino hijo de asna.⁷⁹

Al contrario de lo que podría pensarse superficialmente del cuento, pruebas de este tipo demuestran que Justo Sierra Méndez no retoma simplemente la anécdota, sino que la comprende dentro del sistema tipológico bíblico expuesto por Frye a tal grado que enfatiza en varias ocasiones la relación de espejos que sustenta a ambos Testamentos.

⁷⁷ Merlín, “El rey de Israel”, p. 1.

⁷⁸ *Idem.*

⁷⁹ Zacarías 9:9.

Esta visión del mundo es una donde los hechos se miran desde dos puntos de vista, inicio y fin de las cosas, Antiguo y Nuevo Testamentos. Dos caras de un mismo espacio-tiempo donde lo sagrado se hace presente ante los hombres.

A su vez, en el cuento “En Jerusalem”, el lector encuentra la misma dinámica de ordenación y comprobación, pues no es gratuito que el romano que escribe una carta desde Israel hable, casi sin motivo aparente, de Javeh y su incapacidad de comprenderlo como deidad, para que líneas adelante se encuentre ante Jesucristo y lo reconozca como divino. De igual modo, cuando el dios-mendigo es condenado al suplicio de la cruz, el narrador focaliza la multitud de peregrinos que entonaban los salmos de David. La relación que guardan dichos salmos con el momento cumbre de la pasión del mesías cristiano es fuerte. En muchos de estos cantos del Antiguo Testamento hallamos profetizadas escenas y pasajes de la crucifixión que se cumplen a cabalidad en el Evangelio. Por mencionar un ejemplo, tenemos en el Salmo 22 “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado?”,⁸⁰ las mismas palabras de Jesús en la cruz: “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado?”.⁸¹ Posiblemente el influjo tipológico no es de naturaleza tan explícita como en el cuento anterior, pero no hay que perder de vista que en la visión mítica del mundo lo sugerido y lo simbólico tienen una gran relevancia.

Para el caso de “El velo del templo”, la tipología se expresa de manera aún más sugerida. Las conexiones entre uno y otro Testamentos parecen nulas, si no se consideran los valores analizados ya en el apartado anterior dedicado a lo simbólico en los cuentos. Ya que de no ser así, ¿por qué mencionar la colina de Moriah, el templo de Sion, los peregrinos

⁸⁰ Salmos 22:1.

⁸¹ Marcos 15:34.

que entonaban los salmos y algunos pasajes relatados en el Antiguo Testamento, como por ejemplo el siguiente?

El humo del incienso formaba una niebla densa en torno del *santo de los santos*, como el día en que Jehovah había venido en forma de nube sobre el arca del testimonio, al escuchar las preces de Salomón.⁸²

Eco del libro de los Reyes:

Y cuando los sacerdotes salieron del santuario, la nube llenó la casa de Jehová. Y los sacerdotes no pudieron permanecer para ministrar por causa de la nube; porque la gloria de Jehová había llenado la casa de Jehová. / Entonces dijo Salomón: Jehová ha dicho que él habitaría en la oscuridad. Yo he edificado casa por morada para ti, sitio en que tú habites para siempre.⁸³

El tiempo que se desdobra tanto en la Biblia como en los cuentos de Justo Sierra es el tiempo cíclico del mito. Su fuerza ordenadora rige las acciones de los hombres y los insta a ser conscientes de su lugar en el universo. Las tres visiones, a pesar de ser de naturaleza distinta en cuanto a sus narradores, se unen en su posición espacio-temporal: el Nuevo Testamento. Es natural que todos expresen la conexión profunda entre la “buena nueva” simbolizada por la vida de Cristo y los tiempos de Javeh de los ejércitos, un dios bélico, vengativo pero justo a los ojos de sus creyentes. Ya que sólo a través de la actuación de lo sagrado en el plano de los hombres es que la vida misma cobra sentido en todas sus dimensiones.

Parece significativo que un escritor como Justo Sierra retome con un alto grado de conciencia un solo pasaje de la Biblia para examinarlo desde distintos puntos y que en los tres acercamientos la tipología mítica del libro tenga una presencia trascendente. Digo lo anterior para contrastarlo con una visión que privilegie “lo histórico”, tal como su tiempo y

⁸² Merlín, “El velo del templo”, p. 3.

⁸³ 1 Reyes 8: 10-13.

el positivismo lo entendían, es decir: como una cadena de sucesos comprobables que se concatenaban en busca de una superación, una vista hacia el progreso.

La lectura que tiene Justo Sierra Méndez de la Biblia, según lo expuesto líneas arriba, se aparta de un objetivo historicista y tiende más a una búsqueda que retoma el libro entendido como un discurso mítico y textual.

La propuesta derivada de estas reflexiones es denominar a los tres cuentos como un grupo que se conozca como “bíblicos” o, en su defecto, “míticos”. El motivo de ello no radica en el simple afán clasificador, sino en el problema que supone para la recepción leerlos desde la ficción histórica, en oposición al horizonte de lo mítico. Por lo que es ya imposible conservarlos agrupados con cuentos como “María Antonieta” o “666. César Nero”.

2.4. Mito y lengua

Se dejó para final de este capítulo que se ocupa del análisis mito-crítico el empleo de la lengua porque su examen revelará que mediante esta arista el campechano propone a su receptor una lectura específica de la Biblia como materia prima del arte. Este último apartado será una suerte de puente que permita unir tanto la mirada mítica de los cuentos como la generación de una experiencia estética.

Es en este punto donde la perspectiva de un crítico literario como Northrop Frye resulta de mayor utilidad, puesto que él se ocupa con mayor detalle de la relación mito-lengua en el ámbito de la literatura occidental. Recordemos que para esta escuela, el mito se entiende, a grandes rasgos, como una forma discursiva cuyo principal objetivo es fijar rito y epifanía. De este parecer son tanto Mircea Eliade como Claude Lévi-Strauss; la particularidad del teórico canadiense radica en que antes de decir, como Eliade, que el mito fija, reconoce en

él un carácter narrativo; dice: “mito para mí significa, en primer lugar, *mythos*, trama, narración o, en general, el ordenamiento en secuencia de las palabras”.⁸⁴ Poner énfasis en el valor narrativo de las sagradas escrituras tiende un puente entre mito y literatura más allá de las significaciones simbólicas.

Esta secuencia narrativa, como ya se ha visto tanto en la Biblia como en los cuentos de Justo Sierra, responde a un orden específico. Dicho de otro modo, no es arbitrario el acomodo de los hechos narrados en cada caso, pues todos responden a una fuerza ordenadora denominada tipología. No obstante, los dos conjuntos de textos, Biblia y cuentos, se distancian en su función. Mientras que la Biblia funge, incluso actualmente, como un mito en segundo grado, esto es una forma lingüística que además de ser narrativa desempeña una función fijadora en una sociedad como síntesis de sus valores sagrados y, por lo tanto, ejemplares;⁸⁵ los cuentos de Sierra Méndez, por el contrario, no cumplen la llamada función mítica en segundo grado, esto es que nadie los reconocería ni en su momento ni hoy como narraciones sagradas.

Lo interesante de la cuestión radica precisamente en que a pesar de que ambos “narren” los mismos hechos –incluso con el mismo sentido ordenador y simbólico como se ha visto en los apartados anteriores– se distancien en su función receptora. De esto derivan una serie de implicaciones que hay que remarcar, pues ¿qué tienen en común lo mítico de la Biblia y lo estético del cuento, ambos vistos en su dimensión lingüística? La respuesta de Frye es sencilla: “Un libro sagrado está normalmente escrito, al menos, con cierto extracto de

⁸⁴ N. Frye, *op. cit.*, p. 56.

⁸⁵ Cf. *Ibid.*, p. 57.

poesía, de modo que, como la poesía, se halla íntimamente relacionado con las condiciones de su lengua”.⁸⁶

Justamente es donde los tres cuentos de Sierra ponen un especial énfasis; en el valor de lo “poético”, visto como la primicia de lo estético en el lenguaje. Baste como ejemplo la siguiente descripción de “El velo del templo”:

El polvo levantado por la agitación del día iba cayendo lentamente sobre el suelo y de vez en cuando una de sus partículas, arrebatada por el caliente viento de abril, reflejando la luz mórbida del cercano reverbero, parecía un átomo de oro encendido que hacía viajes fantásticos por el espacio.⁸⁷

Justo Sierra, al igual que lo hace la Biblia, privilegia esta función poética de la lengua en reiteradas ocasiones, en oposición al uso objetivo-descriptivo que tiene como principal fin narrar el dato o el hecho objetivo. Los tres cuentos se despliegan como tres visiones con una emotividad exacerbada que nace de la experiencia de contemplar un acto que los hombres no entienden y, sin embargo, los conmueve.

Es a través de lo poético que lo simbólico y lo tipológico cobran un especial sentido en la trilogía de cuentos. Ya que actúan como mecanismos que recuperan el valor metafórico-mágico de un mito. Esta operación emparenta profundamente los textos de Justo Sierra con la Biblia, porque la lengua en ambos casos es el vehículo mediante el cual construyen el mito en tanto concepción narrativa, pero un mito hecho desde una perspectiva poética y mágica del lenguaje: el poder de la palabra que crea y destruye, tal como Javé en el Génesis; pero también como el artista que escribe un poema o un cuento. Sierra mismo da

⁸⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁷ Merlín, “El velo del templo”, p. 3.

testimonio de esta concepción del creador cuando dice: “el primer hombre, el primero que oyó, según las Escrituras, la palabra de Dios, intentó traducirla, y fue poeta”.⁸⁸

Es posible decir, entonces, que Sierra retoma la Biblia más allá de la fe y más allá de una lectura histórica para darle a sus lectores algo completamente distinto. El autor toma el libro para dotarlo de una interpretación que privilegie lo poético del texto y le permita un acercamiento desde lo literario. Recuperar, no sólo la belleza del mito, sino toda su fuerza emotiva, se vuelve una lectura poderosa porque, tal vez sin proponérselo, ésta lo conectó más profundamente con lo mítico, que aquellas donde prima lo ideológico o lo presuntamente histórico.

Piénsese, pues, que si Justo Sierra hubiera escrito estas narraciones con un objetivo panfletario de promoción al catolicismo, que por lo demás sufría por esos años la poca simpatía de la nación después de la Reforma, ¿por qué entonces hacerlo con narraciones que en ningún momento son una alabanza al triunfo de la divinidad cristiana? ¿Por qué nunca vemos a un Cristo vencedor y, en su lugar, vemos al dios mendigo morir trágicamente? Y, si por otro lado, pretendiera extraer una “verdad” de los hechos de la Biblia, ¿sería la narración corta y ficcional el vehículo discursivo adecuado? Considero que antes de encontrar valores ideológicos o históricos en los textos, hay que afrontar el hecho de que nos hallamos en primer lugar ante un fenómeno estético: ante literatura.

La visión que Justo Sierra tiene de la Biblia en estos tres cuentos nos dice que el universo mitológico derivado de las sagradas escrituras está fuertemente ligado al arte en su dimensión expresiva y emotiva. En los cuentos el lector encuentra más que las ideas, la emoción; más que el dato, la experiencia; más que a Dios, al artista.

⁸⁸ J. Sierra, *Obras completas, II. Prosa literaria*, p. 125. Publicado en “Conversaciones del domingo”, el 14 de junio de 1868.

CAPÍTULO 3

La experiencia estética. Una actitud frente al efecto del arte

3.1. De la teoría de la recepción a la hermenéutica en la experiencia estética

Antes de abordar propiamente el problema de la experiencia estética en el ámbito concreto de la hermenéutica representada por el modelo de Hans Robert Jauss en los tres cuentos de Justo Sierra, es necesario desarrollar algunas consideraciones que dan pie a hablar de una “experiencia” en el arte. En primer término hay que decir que la teoría de la recepción fungió como un momento inicial necesario para llegar a los postulados de la experiencia del arte.

La estética de la recepción, nacida de las inquietudes de un grupo de críticos alemanes representados por Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss postuló, en oposición con el paradigma de análisis estructuralista, las implicaciones de concebir un texto o cualquier pieza artística en el circuito comunicativo.¹ Para estos estudiosos, el arte, en tanto fenómeno del mundo real, participaba en una dinámica comunicativa que, hasta ese momento, no había merecido la atención necesaria. Para ese entonces, segunda mitad de los años sesenta y primera de los setenta, Jauss e Iser explicitaron algunas consideraciones que sentaron las bases de la llamada teoría o estética de la recepción; entre ellas se hallaba la recuperación de la figura autoral, la presencia del lector activo como sujeto en la comprensión del texto, el problema de la indeterminación en las obras y el concepto del horizonte de expectativas con su respectiva fusión. Por su parte, Umberto Eco con *Obra abierta* en 1962 había anticipado algunas de estas ideas; entre ellas resaltan el empleo del

¹ Cf. Alberto Vital, “Teoría de la recepción”, en *Aproximaciones. Lecturas del texto*, p. 237.

modelo de Jakobson relativo al acto comunicativo para explicar el circuito del arte y el uso de la fusión de horizontes en el acto interpretativo, así como la noción de lector modelo que se retomará más adelante.² Sin embargo, no fue hasta la década de los ochenta con *Los límites de la interpretación* que Eco, ya desde una clara postura semiótica, complementó tanto sus ideas como las de los teóricos de la recepción con juicios que no pueden pasar inadvertidos en este estudio.

En primer término, como propuesta de análisis, la recepción implicaba un campo abierto para estudiar otras artes, de ahí que se denominara en algunos casos más como estética que como teoría literaria. No obstante, hay que decir que el mayor peso de sus investigaciones y modelos recayó en la literatura; entendida esta última como objeto estético conformado por una realización lingüística concreta. Partir del modelo comunicativo de Jakobson (emisor-mensaje-receptor) permitía recuperar aquellos elementos perdidos en la abstracción estructuralista. Los más importantes fueron, sin duda, la figura autoral, la figura del receptor y su circunstancia.³ El texto, entendido como el mensaje, se comprendió como una expresión que así como dependía del autor como productor, también lo hacía del receptor como intérprete y, en ese sentido, ningún texto estaba completo hasta que un lector realizara un proceso de “actualización”: “Un texto, tal como aparece en la superficie (o manifestación) lingüística [dice Eco], representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar [...]. En la medida en la que debe ser actualizado, un texto está

² Cf. Umberto Eco, *Obra abierta*, pp. 55-56 // El modelo lingüístico de Jakobson recupera una dimensión de la lengua en su concreción. Para él todo acto comunicativo implica un emisor, un mensaje, un código y un receptor.

³ La filología, hija del siglo XIX, veía en el autor la concreción de un significado unívoco; la tan debatida “intención del autor” fue su principal aportación. Durante el auge de la teoría de la literatura en el siglo XX no se trató la cuestión, antes bien se negó, tal fue el caso del estructuralismo. Y si bien, el autor como concepto no fue explorado exhaustivamente por la recepción, al menos no se negó su valor. Tuvo que ser hasta aproximaciones como las de Umberto Eco en *Lector in fabula* y la conferencia de Michel Foucault “¿Qué es un autor?” cuando de verdad se dio pie a una reflexión profunda en este ámbito.

incompleto”.⁴ De tal modo que éste está incompleto porque necesita del receptor que lo dote con un significado específico, que lo actualice; esta llamada actualización se sobrepone a nociones como “la intención del autor” o la “interpretación objetiva”, pues implica que un proceso de lectura es eminentemente histórico y como tal requiere de al menos dos sujetos.

Completar el circuito es un diálogo y la liberación de una tensión, no sólo lingüística, sino también de índole ideológica y emotiva para sus participantes. De la misma manera, un texto está sujeto a un proceso de actualización por la complejidad que encierra en sí mismo al concatenar elementos “no dichos” o, como Iser los denominó, espacios de indeterminación; es tarea de un lector activo actualizar este contenido “no dicho”, y sin embargo presente, mediante movimientos cooperativos conscientes o inconscientes.⁵ Con base en ello, el concepto de horizonte de expectativas fue muy útil en la medida en la que explicaba la realización concreta del proceso de actualización; esta idea implicaba: “que todo acto de conocimiento presupone en el sujeto cognoscente, no una *tabula rasa*, sino, por el contrario, una serie de percepciones previas, que funcionan como condiciones y condicionantes del conocimiento”.⁶ Así, pues, esos movimientos cooperativos de la interpretación se desarrollan en función de las condiciones de posibilidad del horizonte del receptor y de la obra. De este modo, cuando hablamos de horizonte de expectativas recuperamos la noción de la comunicación en su contexto: tiempo y espacio. Pues de lo que está conformado este horizonte son de las convenciones culturales en que se halle tanto la pieza como el receptor.

⁴ U. Eco, *Lector in fabula*, p. 73.

⁵ *Ibid*, p. 74.

⁶ A. Vital, “Teoría de la recepción”, p. 240.

La obra literaria, desde esta perspectiva, no es un objeto abstracto carente de un sentido histórico, ni un ente surgido de la nada, ni un producto inmanente al devenir del hombre. Pero tampoco adquiere su sentido último con la mera reconstrucción de la *episteme* de su momento; es decir, reconstruir el horizonte de una novela, de un cuento o de un poemario no constituye por sí mismo un acto interpretativo acabado; ya que no es sino hasta que se cierra el circuito comunicativo con la fusión de horizontes en sus diversas actualizaciones que cobra un sentido particular.

Al recuperar la historicidad del texto, hay que recuperar la historicidad de sus lectores, pero éstos no son solamente aquellos del momento de aparición en el campo de las letras del objeto textual; sino también nosotros, lectores actuales, como receptores situados en una circunstancia de lectura específica. Una perspectiva contraria implicaría encontrar un sentido casi platónico inmanente a todo acto histórico: no hay una interpretación, sino las diversas actualizaciones de un texto en determinadas circunstancias.

Hans Georg Gadamer en *Verdad y método* exploró las implicaciones del valor de verdad a través de la toma de conciencia del condicionamiento derivado del método como vía para llegar a lo verdadero, así como las consecuencias que esto tenía en la interpretación textual desde la hermenéutica. Fue precisamente ahí donde exploró el problema de la fusión de horizontes en el contexto de la comprensión textual. Dice, pues, al respecto:

El que quiere comprender un texto realiza siempre un proyectar. Tan pronto como aparece en el texto un primer sentido, el intérprete proyecta enseguida un sentido del todo. Naturalmente que el sentido solo se manifiesta porque ya uno lee el texto desde determinadas expectativas relacionadas a su vez con algún sentido determinado. La comprensión de lo que pone el texto consiste precisamente en la elaboración de este proyecto previo, que por supuesto tiene que ir siendo constantemente revisado en base a lo que vaya resultando conforme se avanza en la penetración del sentido.⁷

⁷ Hans Georg Gadamer, *Verdad y método*, I, p. 333.

Es de vital importancia, así como el hecho de reconocer ambos horizontes (el de la obra y el del lector), realizar con ellos un acto de conciliación, una fusión. Acto en el cual Gadamer hace un especial llamado al lector: “El que quiere comprender un texto tiene que estar en principio dispuesto a dejarse decir algo por él. Una conciencia formada hermenéuticamente tiene que mostrarse receptiva desde el principio para la alteridad del texto”.⁸

La aportación de Gadamer permitió crear un punto de unión entre ambos horizontes como respuesta a la interpretación; pero también sitúa la reflexión estética de la recepción desde una mirada hermenéutica. Rama por la que se decantó Hans Robert Jauss con su texto sobre lo receptivo en el arte, pues ésta le permitió crear un modelo de interpretación basado en las consideraciones de la teoría de la recepción y que, de igual modo, diera cuenta satisfactoriamente de problemas derivados de lo relativo que es la mirada del sujeto receptor como formador del sentido en una obra literaria.

Desde los postulados de estos teóricos, la cuestión no estriba en sólo recuperar la figura del lector, antes visto como ente pasivo que servía como mero repositorio. Por el contrario, reconocen que esta instancia es tan importante como lo es el autor y la obra misma; ya que la triada conforma el circuito comunicativo que conocemos como arte. De no ser así ¿habría arte sin que alguien lo goce? ¿Si nadie lee las obras, podemos hablar de literatura? La figura del lector se exploró y se descubrió que al situarse desde su campo de visión había una serie de variables influyentes, no previstas por otros modelos.

De esta manera, los críticos se descubren a sí mismos como lectores específicos que, al igual que la obra, están atravesados por un horizonte que los determina y condiciona. No tienen la verdad absoluta, sino sólo una actualización derivada de la fusión de su horizonte

⁸ *Ibid.*, p.335.

con el de la obra. Y al igual que ellos, los creadores están dentro del conjunto de los lectores universales, puesto que en mayor o en menor medida su obra se articula como un posicionamiento ante las lecturas que han realizado, como una respuesta a esos discursos a los que han estado expuestos. Son lectores con un nivel tan alto de cooperación que ellos mismos reconfiguran los estímulos estéticos de una obra en otra completamente nueva.

Hay que decir, no obstante, que la funcionalidad de esta postura, en oposición al estructuralismo, al marxismo y al psicoanálisis, estuvo algunas veces en duda. La reflexión, legítima, de cómo llevar estas ideas al análisis de una obra concreta parece más inasible que con las otras teorías. Y es que en este primer momento, la recepción como teoría se ocupó más en hacer un llamado a la comunidad de estudiosos de la literatura para no perder de vista conceptos clave como la historicidad de una lectura en el tiempo y el carácter cooperativo del acto de interpretar. Su problema, más teórico que práctico, aparentemente no se ocupó de implementar una metodología concreta que diera pie a un análisis tal como sí lo hicieron modelos como el estructuralismo.⁹

Jauss dio una respuesta a esta inquietud, ya no desde la dimensión social a gran escala del público lector como había planteado con su texto “Historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria”; sino desde lo derivado del proceso mismo de participar del arte como sujetos sensibles y reflexivos. Y es que, antes de hablar de una recepción concreta documentada con varios datos o testimonios, el pensador alemán se percató de la necesidad de ahondar más en el acto mismo de recepción y circulación, que por lo demás la mayoría de los críticos daba por hecho. Así, surgieron algunas interrogantes: ¿Qué partes o momentos conforman la recepción? ¿En qué medida esto determina o no una interpretación? ¿Es la sensibilidad del ser humano un eje crucial para esta interpretación?

⁹ Cf. A. Vital, *op. cit.*, p. 239.

Ciertamente no se puede hablar de recepción en abstracto, sin alguna prueba de ello, pero tampoco se debe dar por sentado el proceso que supone.

Jauss, a partir del panorama antes esbozado, concluye que la reflexión desde la estética es la base fundamental para todo acto que se ocupe de la recepción.¹⁰ Es a través de esta senda que puede darse una respuesta, que si bien no es absoluta, al menos constituye una propuesta distinta a la inmensa tradición que se ha ocupado del autor y la obra como entidades abstractas y ha olvidado el papel del receptor.

Pensar la recepción desde una dimensión teórica y no sólo práctica, es decir, preguntarse sobre sus implicaciones desde una perspectiva que explicita valores en ella hasta entonces no desarrollados supone el análisis integral de una realidad artística. Pues el enfoque desde la recepción no sólo recoge los testimonios que den cuenta de ella, sino también mira desde otra perspectiva al fenómeno mismo. La obra ya no es un objeto del mundo que está ahí y participa del ser como cualquier otra cosa; la obra, para la recepción, es un mensaje que necesita de un lector activo que la interprete, la dote de un significado, suscite una respuesta en él y, en esa medida, la complete.

Las preguntas de la recepción ya no se piensan desde valores inmanentes a la obra literaria; por lo contrario, le interesan las diversas actualizaciones que se derivan de ella a través de la historia. Pero también se cuestiona sobre el papel de la obra como mensaje de mayor complejidad que otras expresiones lingüísticas y la relación que entabla con un lector poseedor de determinadas competencias y con un horizonte específico.

El papel del creador en todo esto es el del sujeto que emite dicho mensaje complejo; pero que, por su carácter escritural en tanto objeto, puede ser recibido en distintos momentos y por diversos lectores con diversas formaciones y horizontes, siempre y cuando

¹⁰ Cf. Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, p. 68.

compartan el código. Se desecha la idea del creador que escribe y no considera a su destinatario. Por el contrario, se postula que el autor construye un lector modelo como consecuencia del acto comunicativo, esta figura hipotética sirve de eje para articular todo su discurso y, a pesar de que muchas veces no coincida con el lector real o empírico, el autor deja marcas o índices de ello en su obra.¹¹ Piénsese, así, que las alusiones de tal o cual obra en una novela o en un cuento no son fortuitas; el empleo de tal o cual género tampoco lo es; así como los temas o las ideas vertidas en ellas. El autor se construye, más que por gusto por necesidad, un lector modelo que dialogue con su obra, que entienda sus alusiones, que sepa por qué esto es una novela o un cuento y por qué elegir un determinado tema para darle un tratamiento particular. Es innegable que cada vez que emitimos una expresión lingüística no es sino para concretar un acto comunicativo. El autor, con ello en mente, debe prever ese sujeto dialógico mediante estrategias literarias y lingüísticas que de la misma manera que el lector real, están marcadas con las coordenadas de su espacio y su tiempo. Esto constituirá, en gran medida, el horizonte de la obra, aquello que nos dice y de lo que nos invita a participar mediante su contemplación.

A pesar de que la operatividad de aquel lector modelo sea poca en contraste con su concreción —pues los lectores siempre actualizarán el mensaje a partir no sólo de la obra sino también desde su propia formación intelectual y emotiva— el mensaje deja pruebas de esta pretensión de un lector modelo. Para el caso aquí tratado, se verán las marcas específicas más adelante.

Pensando de este modo, Umberto Eco propone la clasificación de los textos en abiertos y cerrados. Para Eco, un texto abierto se distingue de uno cerrado por el nivel de cooperación que exige de su lector. De esta manera, el texto abierto posee rasgos distintivos y espacios

¹¹ Cf. U. Eco, *Lector in fabula*, p. 79.

de indeterminación que interpelan al lector en un alto grado para lograr un acto comunicativo eficiente. En contraste, el texto cerrado es aquél que restringe su estructura para pretender cercar la interpretación: sus elementos cifrados son nulos, la indeterminación se presenta en menor nivel y se da pie a una sola lectura.¹² El teórico italiano ofrece ejemplo del primer grupo con la obra de Joyce y del segundo con textos didácticos como las fábulas. Hay que considerar, no obstante, que el nivel de apertura está fuertemente condicionado por el horizonte y las competencias de los lectores frente al horizonte y al lector ideal del texto. El objetivo aquí es, pues, no sólo dar cuenta de una recepción como mero acto del destinatario sino relacionarla con la obra como objeto de la comunicación que da muestras de que su emisor era consciente de las diversas circunstancias en las que navegaría su mensaje, su obra.

3.2. La dimensión sensible del acto receptivo

Como ya se ha visto, pensar en la obra artística y en específico en la literatura desde la recepción implica no sólo atender a los testimonios de sus lectores, sino también a la relación autor-obra-receptor en el contexto del acto comunicativo. Para ello se han desarrollado aquí algunas ideas fundamentales que ayudarán a analizar desde el umbral de esta perspectiva, tales como el concepto de horizonte, su fusión, la importancia de pensar la obra como un objeto que requiere en mayor o en menor medida de un lector activo y cómo la obra en tanto discurso de un creador construye un lector modelo que le permita cerrar el circuito. Se ha resaltado la importancia de situarnos en una circunstancia concreta para analizar el fenómeno y cómo esta perspectiva se distancia de otras teorías que pretenden alcanzar una verdad inmanente o, en su defecto, ideas como la tan discutida “intención del

¹² Cf. *ibid.*, p. 84.

autor”, que por lo demás, como noción, implica perder al lector o asumir como único lector al creador mismo.

Para desarrollar un análisis desde la experiencia es necesario hablar de una cuestión complementaria y sin la cual se perdería todo el sentido de lo ya expuesto: el problema del placer o de lo sensible en el ámbito de la recepción.

Sobre este tema hay que mencionar como principal precursora a Susan Sontag y su ensayo “Contra la interpretación”, de 1964. Ahí, la autora expone y revisa uno de los principales problemas no sólo en la literatura sino en todo el arte, el cual, curiosamente, no ha merecido la atención necesaria de los críticos (me atrevo a decir que aún hoy es así) en oposición al, por ese entonces, creciente número de perspectivas teóricas que abogaban por una interpretación que más que ocuparse de la obra, la justificaban como fenómeno eminentemente ideológico.

El problema radicaba en la pérdida del valor sensible del arte en aras de conceptualizarlo y dotarlo de un valor intelectual abstracto. Para Sontag, esta cuestión se perfila desde Platón y se extiende hasta el siglo XX.¹³

Este proceso es entendido como un fenómeno que supone justificar al arte más allá de él mismo, como si su valor radicara no en aquello que transmite a su receptor a modo de fenómeno estético, sino como mero pretexto para hablar de “otra cosa”; Sontag reprueba aquellas reflexiones críticas en la literatura que han perdido de vista que principalmente estamos ante un hecho que nos mueve en nuestra sensibilidad y que al negarlo negamos la obra misma. Para ella, las interpretaciones que parten de la obra como pretexto para hablar de otros temas tales como política, sociedad, historia, psicoanálisis, por citar algunos ejemplos, suelen indicar “insatisfacción (consciente o inconsciente) ante la obra, un deseo

¹³ Cf. Susan Sontag, “Contra la interpretación”, en *Contra la interpretación y otros ensayos*, p. 15.

de reemplazarla por alguna otra cosa”.¹⁴ Pero esto no quiere decir que hablar de la relación de una obra determinada en cualquiera de estos ámbitos esté mal *per se*, sino que la norteamericana reprueba el uso que se hace de ello: esa sensación de que la obra tiene algún valor sólo en la medida en que aborda tal o cual tema y que, si no fuera así, no tendría que considerarse como digna de ser estudiada o leída.

Una de las propuestas ante este problema interpretativo radica, como ya se ha dicho, en la recuperación del valor sensible del arte como uno de sus elementos constitutivos; dice la autora al respecto: “lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a *ver* más, a *oír* más, a *sentir* más”.¹⁵ Y es que Sontag se dio cuenta de una consideración que se daba por sentada en muchos análisis: el arte llega a nosotros en primer lugar como una experiencia sensible.

Algunos años después, en 1973, Roland Barthes continuaría con el llamado hecho por Sontag para recuperar la dimensión sensible en la literatura con su ensayo “El placer del texto”. Ahí, el pensador francés exponía que la lectura como acto placentero está ligada estrechamente con el acto de escribir: “Si leo con placer esta frase, esta historia o esta palabra es porque han sido escritas en el placer”.¹⁶ De igual modo, propuso una dicotomía entre el texto de placer y el texto de goce. El primero emparentado con una sensación confortable y el segundo con un estado de pérdida que mueve al lector profundamente; estado muy similar al orgasmo o éxtasis sexual.¹⁷

Me parece, sin embargo, que Barthes es hasta cierto punto reduccionista al pensar los textos en el ámbito placentero sobre dos polos; no obstante, es innegable que su aportación

¹⁴ *Ibid.*, p. 23.

¹⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶ Roland Barthes, “El placer del texto”, p. 12.

¹⁷ *Cf. ibid.*, p. 25.

retomó un tema hasta entonces poco tratado por otros críticos y abrió la puerta a futuras reflexiones. En ese sentido, Hans Robert Jauss comprendió el llamado de Sontag y Barthes para no sólo hablar desde una recepción puramente teórica desprovista de un valor tan importante como el placer.

Y es que todo acto de recepción, se dio cuenta Jauss, implica como primer momento, y tal vez como impresión más poderosa, la carga emotiva y sensorial que suscita en el espectador. Este hecho, como se verá, permite integrar una visión más acabada de la recepción.

3.3. Conceptualización y componentes de la experiencia estética

Una vez recordadas estas dos grandes posturas críticas que nutren la mirada de la experiencia estética, la receptiva y la placentera; Hans Robert Jauss articuló un modelo que incluyera ambas preocupaciones y que diera una respuesta satisfactoria al proceso de recepción en el arte.

No obstante hablar de placer en el arte implicaba para la tradición crítica todavía hasta finales de los setentas un problema difícil de encarar (¿lo es todavía hoy? o ¿se habrá pensado en esta dimensión por los contemporáneos de Justo Sierra?). Y es que a primera vista parece que lo sensible y lo placentero se resisten a una sistematización satisfactoria en comparación con los componentes ideológicos o abstractos que pueden reconocerse en una obra. Lo sensible, por su parte, implica hablar necesariamente de una realización real, de un efecto ante la comunicación entablada entre obra y receptor. Aunado a ello tenemos el descrédito que Occidente le ha dado durante todos estos siglos, tesis expuesta ya por Sontag. Pues sentir placer por el arte ha sido visto, después de corrientes de pensamiento como el marxismo y el psicoanálisis, como un mero acto superfluo que revela la

precariedad del sistema social y la conciencia del hombre.¹⁸ A tal punto que Jauss dice: “hoy se considera genuina sólo aquella experiencia estética que ha dejado tras de sí todo el placer y se ha elevado al grado de reflexión”.¹⁹

Es válido preguntarse, entonces, si el arte no conmueve a su espectador en alguna fibra de su sensibilidad, ¿cuál es, pues, su razón de ser? Y es que, visto con detenimiento, la experiencia sensible implica hablar de un elemento que atraviesa a todas las obras por igual aunque en diversas modalidades; algo sin lo cual no serían un objeto estético: el placer.

Entendida de ese modo, la experiencia estética se constituye como un paso más acabado para la recepción, ya que el sujeto receptor participa del arte en la medida en la que se deja mover por él, en la medida en la que se sobrepone a su realidad cotidiana y experimenta otro mundo a través de la obra. Jauss subraya que reflexionar sobre la experiencia estética es importante porque a través de ella participamos y disfrutamos de un tipo de juego de roles.²⁰ Aquel que se expone al arte se distancia de su cotidianidad y puede, lúdicamente, asumir una experiencia ajena como propia. Para Jauss es muy claro que hablar de experiencia estética está más allá de un acto cognoscitivo regido por la razón o la lógica:

La experiencia estética no se pone en marcha con el mero reconocimiento e interpretación de la significación de una obra, y, menos aún, con la reconstrucción de la intención del autor. La experiencia estética primaria se realiza al adoptar una actitud ante su efecto estético, al comprenderla con placer y al disfrutarla comprendiéndola.²¹

Me parece que Jauss concilia tanto la mirada de los teóricos de la recepción como el llamado de Sontag y Barthes sobre lo sensible en esta definición importante para comprender la naturaleza de esta tesis.

¹⁸ Cf. H. R. Jauss, *op cit.*, p. 59-67.

¹⁹ *Ibid.*, p. 66.

²⁰ Cf. *ibid.*, p. 34.

²¹ *Ibid.*, pp. 13-14.

Ya que a partir de un acto comprensivo placentero, creo yo, hallamos una respuesta integral al análisis de los tres cuentos de Justo Sierra.

Hay que hacer la aclaración necesaria sobre la naturaleza del placer estético, ya que si bien pertenece al conjunto de lo placentero, se caracteriza por un estadio más: en él se necesita un momento para adoptar una postura, un espacio de distanciamiento con el objeto para cargarlo de las experiencias previas reconocidas como estéticas, el momento de la fusión de horizontes. Su contraparte, el placer común, anula el yo y ve en el objeto un *fetiché*, de este modo el acto se basta a sí mismo y no se relaciona con experiencias previas al receptor.²² El placer estético crea, por su parte, una conciencia imaginativa que reconoce, al mismo tiempo que disfruta, de lo placentero. La experiencia entendida así supone para Jauss tres momentos, tres propiedades estructurales con las cuales se puede explicar un acto de recepción artística: aspecto receptivo o *aisthesis*, aspecto comunicativo o *catarsis* y aspecto productivo o *poiesis*.

El aspecto receptivo es, básicamente, el momento de recepción del estímulo, es la función descubridora que permite obtener placer en el presente, permitiendo participar al receptor de todo un abanico de posibilidades o mundos ajenos a su cotidianidad.

El aspecto comunicativo es el siguiente momento, donde dicho receptor experimenta tanto el distanciamiento de roles como la identificación lúdica a través de la obra: “permite saborear lo que, en vida, es inalcanzable o lo que sería difícilmente soportable”.²³ Es el proceso mediante el cual el yo encuentra, además, la liberación de su ánimo estimulado. Usualmente, a partir de Aristóteles y su perspectiva terapéutica de este concepto (catarsis), la tradición ha comprendido la función receptiva del arte. No obstante, para Jauss, es un

²² Cf. *ibid.*, p. 71.

²³ Cf. *ibid.*, p. 40.

estadio más que difícilmente da cuenta por completo de todo lo que hay detrás de un acto receptivo.

A su vez, está el último aspecto: el productivo. Éste puede ser considerado como un tercer estadio en la recepción, su singularidad radica en que puede o no estar presente en un acto estético. Es, pues, la conciencia productiva que crea el mundo como su propia obra. Es la culminación de los dos estadios previos que permite traducir la experiencia en una obra completamente nueva, en otro mensaje. Hay que considerar a los creadores en esta posición, ya que el acto de creación supone un acto de liberación aún más fuerte que los anteriores, pero también propone un nuevo circuito de comunicación estética.

El objetivo de este estudio es comprender la experiencia estética de los cuentos bíblicos de Justo Sierra sobre la muerte de Jesucristo en el marco de los ejes explicados.

3.4. Justo Sierra ante el arte: aspecto receptivo y comunicativo de una experiencia estética

Una vez expuestas las consideraciones teóricas desde las que partiré, es necesario cuestionarse sobre la figura de Justo Sierra en el marco de la experiencia estética desde su aspecto receptivo y comunicativo. Éstos se verán juntos, pues es difícil diseccionar los dos momentos en el autor: el acto de contemplar y comprender en el placer una obra con el mundo que nos propone y la participación del sujeto sensible en el juego de roles con la subsecuente liberación de su ánimo.

Arceo de Konrad en el capítulo II. “Ideales estéticos de Justo Sierra” de su estudio dedicado al autor de *Cuentos románticos* sentó las bases para hablar de un problema estético en la obra de Sierra. Ahí la crítica expone el posicionamiento del prosista en materia de arte y literatura. Propone que la influencia de las ideas de Gautier como exponente del pensamiento de “*L’art pour l’art*” en las letras determinaron a Sierra no sólo

en sus opiniones estéticas sino también en su cuentística.²⁴ Sin embargo, es necesario decir que la autora excluye las “narraciones históricas” de la presunta influencia de Gautier, porque ve en ellas, valga la redundancia, un marcado afán historicista,²⁵ en oposición a la búsqueda de lo bello como principal característica de los demás cuentos.²⁶ Discuto, a continuación, algunas de estas ideas y complemento con las consideraciones teóricas derivadas de la recepción.

En primer término es indispensable mirar desde la perspectiva de la experiencia estética los juicios del autor respecto al arte; esta operación requiere contextualizar las opiniones de Sierra como una respuesta al circuito comunicativo que supone todo contacto estético. En esa medida no es posible hablar de “ideales”, como De Konrad los llama, sino de respuestas englobadas en las propiedades estructurales receptoras y comunicativas de una experiencia.

Justo Sierra como sujeto que participaba receptiva y activamente del arte y de la literatura dejó testimonio de su experiencia en los escritos dedicados a varios autores y obras del mundo. El Sierra lector fue uno que así como apreciaba a sus contemporáneos, se dejaba “decir algo” por los autores de la antigüedad; dicho de otro modo, llevaba a cabo la fusión de horizontes con las obras y las actualizaba para encontrar en ellas una experiencia específica. Esto le permitió, por un lado, disfrutar o hallar placer estético pero también comprender y asignar valores significativos a las obras en cuestión. La siguiente cita de un artículo dedicado a Victor Hugo es prueba de ello:

Genio quiere decir libre. ¿Y lo bello?, diréis los temerosos de buena fe. Lo bello, preguntad a los misteriosos autores de la Biblia, preguntad a Homero, preguntad a Shakespeare. Ellos os dirán que la cualidad nativa del genio es presentar lo bello bajo

²⁴ Cf. A. de Konrad, *op. cit.*, p. 39.

²⁵ Sobre lo histórico de los cuentos aquí estudiados, *vid.* cap. 2.3. “Tipología e historicidad”.

²⁶ *Idem.*

todas sus fases. Lo bello, lo que es realmente tal, no es invención del hombre, es una revelación del genio.²⁷

La lectura de un joven Justo Sierra, finales de 1869, de obras y autores como la Biblia, Homero, Shakespeare y Victor Hugo participa de las características del fenómeno receptivo: actualiza las piezas y les asigna como respuesta a dicha actualización un valor subjetivo que él considera dentro del conjunto de lo “bello” en una circunstancia determinada: el proyecto nacionalista de Altamirano y la revista *El Renacimiento*, pero también dentro de la veta romántica mexicana. Lo que para Arceo de Konrad es un “ideal”, para mí es una respuesta a un estímulo que implica de fondo el papel de lector activo que Justo Sierra asumía. Un lector que privilegia lo sensible en la literatura sobre el contenido ideológico en materia de política y sociedad, aun cuando eso era lo común en su contexto. Justo Sierra, antes de valorar las obras por abordar cuestiones políticas, por la recuperación de un pasado histórico o por la crítica social que puedan implicar, halla que el arte le hace sentir algo “bello”, algo sensible.

Uno de los argumentos que sostienen su tesis de Arceo de Konrad sobre la huella de Gautier en la narrativa breve de Justo Sierra, es que como receptor de teatro, en específico del teatro francés, se distancia de las actualizaciones que priorizan el “contenido” didáctico-moralizante o cualquier otra atadura interpretativa que tienda a la univocidad. El autor de *Cuentos románticos* se articula a sí mismo como un lector activo para quien la experiencia sensible derivada de la obra es el centro que la constituye:

Que la moral brote de las entrañas mismas del drama o comedia, está bien; pero que se crea que el objeto del arte dramático es reformar las costumbres y hacer mejores a los hombres es un error. El arte va tras lo bello, no tras lo bueno; el dramataista debe

²⁷ Justo Sierra, “Victor Hugo”, en *Obras completas, III. Crítica y artículos literarios*, pp. 68-69. Originalmente publicado en *El Renacimiento*, 20 de noviembre y 4, 18 y 25 de diciembre de 1869, tomo I, pp. 180-182, 214-215, 258-260.

contentarse con buscar en el espectador una emoción, eso es lo bello en el teatro. [Nos] suscribimos a esta doctrina estética, sin reserva; es la nuestra, es la escuela moderna.²⁸

Para este caso es necesario detenerse sobre lo expuesto por Sierra y revisarlo con detenimiento. En primer término vemos que su opinión respecto al contenido “moral” del teatro y por extensión de cualquier obra de arte debe suscitarse como una experiencia en segundo término, como un momento posterior a la experiencia sensible. Me parece que aquí Justo Sierra se adelanta al llamado hecho por Sontag de recuperar los sentidos en el arte y ve, al igual que la norteamericana, que antes de hablar sobre cualquier conocimiento producto de la actualización de una obra es indispensable abordar la experiencia estética que ella genera en el espectador. Una vía que se proponga lo contrario devendría en la negación del valor artístico de la pieza. La emoción que el creador debe buscar provocar en su espectador está alejada de un efecto cotidiano de asombro; por el contrario, se inscribe en la dinámica de una visión que invita al sujeto a participar de los muchos mundos posibles; para ello, qué mejor ejemplo del juego de roles en la experiencia estética que el teatro. De Konrad ve en esta postura un claro posicionamiento que denota la autonomía del arte y el creador frente a otras corrientes que lo entienden como una vía para transmitir al espectador valores que en primer término no forman parte del conjunto de lo estético; es curioso que de ese modo Sierra se distancie de su maestro, pues Altamirano veía en la narrativa un vehículo para adoctrinar a las masas y proyectar una construcción social y política de la nación y el individuo;²⁹ sin embargo, vale la pena analizar la cuestión

²⁸ Justo Sierra, “Literatura francesa. Las conferencias de Lejeune, I, El teatro”, en *Obras completas, III*, p. 333. Originalmente aparecido en *La Libertad*, México, 22 de agosto y 12 de septiembre de 1882, p. 2.

²⁹ Dice el autor de *Clemencia*: “La novela es indudablemente la producción literaria que se ve con más gusto por el público, y cuya lectura se hace hoy más popular. Pudiérase decir que es el género de literatura más cultivado el siglo XIX y el artificio con que los hombres pensadores de nuestra época han logrado hacer descender a las masas doctrinas y opiniones que de otro modo habría sido difícil hacer que aceptasen. [...] la novela hoy ocupa un rango superior, y aunque revestida con las galas y atractivos de la fantasía, es necesario no confundirla con la leyenda antigua, es necesario apartar sus disfraces y buscar en el fondo de ella el hecho

detenidamente. Pues, Sierra, en primer término, no restringe la actualización de los lectores para que aprecien sólo los valores estéticos y dejen de lado los éticos; sino simplemente hace un llamado y explicita una postura: la obra antes de todo es una experiencia sensible y si el creador es capaz de provocarla en su lector, el contenido derivado de ella puede o no estar presente y la obra, aun así, seguiría siendo arte; mas no debe perderse de vista jamás que el suscitar dicha experiencia es la columna de todo fenómeno estético. Para Sierra esto es lo moderno en la literatura.

Revisar desde otra perspectiva los juicios estéticos de Sierra permite una visión distinta sobre su faceta como lector y, después, permite comprobar, ya en la fase productiva o *poietica*, la concretización de dichas actualizaciones derivadas de las obras que constituyeron su horizonte.

Es innegable, visto lo anterior, que para un autor como Justo Sierra siempre estuvo latente el problema de encarar la experiencia que el arte le provocaba como lector; prueba de ello son sus artículos críticos recogidos en el volumen III de sus *Obras completas*. Este problema lo comprendió no sólo en el ámbito del circuito comunicativo del arte (a partir de las lecturas que lo conformaron) sino también en lo relativo a la experiencia sensible o, como él lo llama, a partir de lo “emotivo”.

El proceso de actualización de las lecturas de Sierra Méndez le permitió distanciarse como una individualidad crítica y encarar los mundos posibles que las obras le presentaban: mundos, opinaba él, bellos; de tal forma que asumió el juego de roles como sujeto sensible y se dio cuenta que, al participar así, el valor que las englobaba era eminentemente estético.

histórico, el estudio moral, la doctrina política, el estudio social, la predicación de un partido o de una secta religiosa: en fin, una intención profundamente filosófica y trascendental en las sociedades modernas”, *vid.* Ignacio Manuel Altamirano, *Obras completas*, XII. *Escritos de literatura y arte I*, p. 39.

Resalto para los fines de este estudio una particularidad que no se debe pasar por alto: dentro de la nómina de obras cumbre de las letras que para el campechano estaban cargadas de un alto valor estético y por lo tanto eran prueba de la revelación del genio, se hallaba la Biblia.³⁰

3.4.1. Justo Sierra lector de la Biblia: aspecto receptivo y comunicativo de una experiencia estética

La actualización que Justo Sierra tuvo de la Biblia ejemplifica la importancia de considerar al acto de lectura como un fenómeno anclado históricamente, ya que es prueba de cómo un sujeto sensible recibe un texto en el circuito comunicativo, lo actualiza, éste le permite participar de su visión de mundo para que así halle placer al comprenderlo y comprenderlo en el placer; un placer entendido como estético puesto que en el texto engloba un momento de distanciamiento y de toma de postura ante el objeto. Todo en el marco de un contexto específico.

La noción de lectura como actualización permite hablar de los distintos momentos que la conforman y de su naturaleza cambiante. Para el caso de Justo Sierra vemos la importancia de este concepto, ya que a lo largo de su carrera dio testimonio de un antes y un después relativo a la lectura de la Biblia como creación verbal. Hay que notar que curiosamente es otro arte, el teatro, el que le permite entablar un diálogo con su ser sensible:

Conocí a David en la catedral de Münster el año de gracia o de desgracia de 1861; debía tener, por tanto, cerca de tres mil años de edad. Y no; era un joven que fascinaba literalmente en sus paños blancos y bajo su áurea corona que coruscaba de diamantes y carbúnculos, cuando seguido de interminable y abigarrado cortejo discurría al son de las

³⁰ La dicotomía que propone Justo Sierra entre hombre y genio comprueba la puesta en práctica de los modelos románticos de creación. El artista es un individuo cuyo espíritu se sobrepone a los del hombre común. Es él más que un artífice, un creador en el sentido divino de la palabra, *vid.*, Rafael Argullol, *El héroe y el único*, p. 29.

trompetas de Meyerbeer, bajo las naves de palo y tela pintada dispuestas con muchísimo talento por un pobre señor Serrano, el gran escenógrafo de mis tiempos.

¡Claro que usted nos habla de una ópera! Dirán con admirable perspicacia mis lectores. Ruégoles que se coloquen cinco minutos en el estado de ánimo de un muchacho de provincia, pobre, recién desempacado, un sí es no es volado de cascos, que había estudiado la historia santa profundamente... en las ilustraciones de una Biblia del padre Scio, y que repentinamente se encuentra en un teatro que le pareció la primera maravilla.³¹

Justo Sierra lector de la Biblia tuvo dos momentos, dos actualizaciones, que conformaron un horizonte: el primero de ellos, anterior a su encuentro con la figura de David representada en las tablas, es donde ve el texto bíblico como un mero discurso formativo o didáctico que, si bien pertenece a su yo, no constituye una expresión sensible trascendente. El segundo, el más importante para nuestros fines, es posterior a la asistencia al teatro para ver el relato bíblico llevado a escena; fue ahí donde el joven provinciano recién llegado a la Ciudad de México para continuar su formación en leyes, experimentó y reconoció que el arte puede apropiarse de este discurso, de tal modo que puede generar en su espectador una liberación emotiva.

Parece ser, si atendemos a las palabras de Sierra, que desde ese momento cambió en él la manera de aprehender un texto con cientos de años de tradición y que constituía el discurso dogmático por excelencia. La actualización de Sierra, pensada desde el placer estético, le permitió reconocer en él valores dignos de apreciarse como artísticos, pero también le libra de las ataduras ideológicas relacionadas con la doctrina. Sierra comprende que la relación Biblia-Cristianismo es hasta cierto punto arbitraria para la época: la institución y la doctrina no pueden vivir sin el texto, pero el texto puede ser autónomo de éstas.

³¹ J. Sierra, "Estampas viejas. David, I", en *Obras completas, III*, pp. 431-432. Originalmente publicado en *El Mundo*, México, 2 y 16 de abril y 14 de mayo de 1899, tomo I, núm. 14, 16 y 20, pp. 250-251, 279-281, 334-336.

Y si esta actualización del texto bíblico se suscitó en los años de juventud, 1861, es posible decir que se mantuvo vigente aproximadamente veinte años, pues, más tarde, cuando en 1879 el autor narra la experiencia “sensible” derivada de su visita a las ruinas de Uxmal, tenemos la siguiente asociación:

Algunos versículos de la Biblia, de Job, de Ezequiel, de los Proverbios, me han hecho la misma impresión que las ruinas de Uxmal. Allí la tristeza acaba por matar la curiosidad; es una tristeza que gravita sobre el espíritu, como la lápida de una tumba, que nos impregna de no sé qué magnetismo frío, que entra a la médula del alma y provoca las lágrimas primero, y después una sed inextinguible de reposo eterno... Austeridad serena y augusta como la de la verdad, como la de esa suprema verdad que se llama muerte.³²

Tiene particular importancia rescatar este testimonio que curiosamente es contemporáneo a los cuentos en su versión hemerográfica: 1875, 1878 y 1879. Es la muestra de la vigencia de una lectura de la Biblia que lo situó en una posición diferente a las lecturas reconocidas como oficiales. Justo Sierra antes de discutir el contenido de la Biblia en cuanto a su veracidad, sus ideas sobre la humanidad o su historicidad –tal como lo había hecho una larga tradición de lectores–; da su impresión sensible, habla de “esa tristeza que gravita sobre el espíritu”, la cual “provoca las lágrimas primero, y después una sed inextinguible de reposo eterno...”. Innegablemente nos hallamos frente a un sujeto receptivo que a través de la lectura del texto bíblico como pieza literaria, en tanto ésta es construcción lingüística en que prima lo poético de un universo mitológico, participa de los aspectos descritos por Jauss en la recepción estética.

El autor de *Cuentos románticos* se adentró a la diégesis de la Biblia a través del aspecto receptivo o *aisthesis*, reconoció mediante la fusión de horizontes entre él y el libro que es posible experimentar un goce que sobrepase las nociones dogmáticas, las cuales durante siglos han sido parte de la actualización implementada por la institución eclesiástica. Sierra

³² J. Sierra, “Las ruinas de Uxmal”, en *Obras completas, III*, p. 283. Originalmente publicado en *La Libertad*, México, 19 de enero de 1879, p. 2.

participó del juego de roles, el cual posibilita sentir la otredad en el yo, y obtuvo que la manera de aprehender en una totalidad la abrumadora experiencia resultado de su contacto era a través de una noción muy cercana al sentido trágico de la vida, enmarcada en una visión mítica del texto sagrado. Cabe señalar que esta idea trágica de la existencia es reconocida como uno de los aspectos constitutivos del hombre romántico por excelencia según la tesis de Argullol.³³

A primera vista puede creerse que los juicios de Sierra respecto a la Biblia y a su particular actualización son adversos a la propuesta que por ese entonces cobraba una fuerza abrumadora en el campo de las letras nacionales, la de su maestro Altamirano. Pues se debe recordar que la década de 1870 en México se caracterizó por ser una época de constante cambio social y político para todo el país, pues, a decir de Luz América Viveros e Irma Elizabeth Gómez:

El mundo se secularizaba frente a los ojos de la sociedad; se trastocaban las verdades válidas del momento y se iba imponiendo, poco a poco, la nueva ideología: el positivismo. En este contexto la escritura adquirió enorme importancia como espacio para la discusión y articulación de un programa ideológico, y como estrategia de difusión de modelos y de nuevas prácticas sociales que hicieran posible construir la nación que se deseaba: moderna y civilizada. Esa construcción implicó la formulación de leyes, la reorganización económica y, sobre todo, la formación de ciudadanos.³⁴

Difícilmente podemos agrupar al Sierra de los tres cuentos bíblicos dentro de esta nueva formulación ideológica de la escritura literaria; pues, como ya se ha visto, Sierra Méndez se distanció del uso programático de lo artístico como medio didáctico o cuyo principal objetivo se sintetizara en un problema ético. Sierra halló cabida para expresar el modelo positivista del cual fue un importante exponente en espacios como el periodismo, en su quehacer como diputado o funcionario público y hasta en su faceta como profesor de

³³ Cf. R. Argullol, *op. cit.*, p. 18.

³⁴ Luz América Viveros e Irma Elizabeth Gómez, "Estudio preliminar" en José Tomás de Cuéllar, *Obras VI, Narrativa VI. Las jamonas. Secretos íntimos del tocador y del confidente*, p. LXV.

Historia. Mas en lo que respecta al ámbito del teatro, la novelística, la cuentística y la poesía; el autor siguió sendas distintas a sus contemporáneos; recordemos que precisamente durante esta década José Tomás de Cuéllar publicó por entregas muchas de sus novelas cuya tesis concuerda con lo expuesto por Viveros y Gómez.

Visto así, fue Justo Sierra un autor que dio a todas sus facetas escriturales un cariz distinto, o bien, vio en ellas una línea diferente para expresar la totalidad de su sentir y de su pensamiento.

Sin embargo, Sierra no se halla del todo solitario respecto a la Biblia y el arte, porque encontramos, curiosamente, en los juicios de su maestro Ignacio Manuel Altamirano, ideas parcialmente similares que dan muestra de un posible cambio a gran escala sobre el tema. Dice el autor de *La navidad en las montañas* cuando hace una revisión de las modalidades de la novela en sus *Revistas literarias*:

En cuanto a las novelas religiosas, M. de Chateaubriand no ha sido ciertamente el primero que haya escrito una obra con la forma de *Los mártires*. Es en el *Talmud* y en la *Biblia*, tal como nos la dejó el Concilio de Trento, donde es necesario buscar el origen de la leyenda religiosa. En los libros sagrados del pueblo hebreo y en los de otros tan antiguos como el indio y el chino, hay leyendas religiosas hermosísimas, encantadoras, inimitables por su sencillez, su sentimiento y su poesía. Los ingenios modernos han sacado ya mucho partido de los libros santos, y han engalanado con las pompas de su imaginación los asuntos bíblicos; pero no han podido añadirles más belleza ni hacerlos más conmovedores. Las historias de Agar, de Raquel, de Ruth, de Esther, de Judit, conservarán siempre esa frescura, ese perfume, ese tierno sentimiento de la sencillez primitiva, que una fantasía privilegiada puede sobrecargar de adornos y de brillo; pero que no podrá embellecer más. Porque es cierto, los salmos pierden parafraseándose en las lenguas modernas; ningún poeta podría hacer más patético el *Libro de Job*, ningún historiador podrá narrar el *Génesis* con más majestad que el inspirado autor de él. Sin embargo ¡qué de asuntos en el *Antiguo Testamento*! ¡Cuántos en las *Actas de los apóstoles*! ¡Cuántos en los primitivos tiempos del cristianismo; en aquellos días de persecución y de prueba, en que el sectario hacía un arma de su fe, un escudo de su pobreza y una tribuna de su martirio, hasta lograr que cayesen por tierra el paganismo, arraigado por tantos siglos y el cesarismo romano, fundado sobre tantas glorias!³⁵

³⁵ I. M. Altamirano, *op. cit.*, p. 44. Aparecido por primera vez del 30 de junio al 4 de agosto de 1868 en el folletín de *La Iberia* como parte de *Revistas literarias de México*.

La postura del maestro revela un fenómeno complejo. En primer término explicita su conocimiento sobre la cuestión desde una perspectiva internacional, pues reconoce en autores como François-René de Chateaubriand a uno de sus principales exponentes. Sin embargo, pone especial énfasis en la lectura directa de los textos sagrados, en oposición a las obras artísticas derivadas de ellos. Para Altamirano, ya sea en la Biblia o en las sagradas escrituras indias o chinas, el lector hallará una experiencia estética placentera, pues estas composiciones están cargadas de “sentimiento” y de “poesía”. Es de notar que en la actualización de Altamirano derivada de la lectura de la Biblia prima el valor estético de la composición lingüística sobre el presunto carácter dogmático inherente al texto, al igual que en el caso de Sierra Méndez. Donde los caminos del maestro y del alumno se bifurcan es en el momento de la creación; mientras que Altamirano ve en los textos sagrados un nivel casi ideal de la literatura y, por lo tanto, inimitable en su belleza; Justo Sierra reconoce al texto bíblico como un modelo digno de explorarse e imitarse.

Aunado a lo anterior hay que considerar que existe una distinción importante en la actitud que asumen ambos creadores respecto a la tradición lectora; pues el empleo de temas conocidos como “religiosos” o en específico “cristianos” no fue nada nuevo entre sus contemporáneos y sus antecesores. ¿Qué los diferencia de ellos, entonces? Ciertamente tanto Sierra como Altamirano no apelan al concepto “religión”, entendido como el sistema de creencias que articulaba una especial visión de mundo y del ser humano; pues ellos no hablan de fe o de un orden supremo rector de la vida en la tierra. Antes que todo, Altamirano y Sierra se visualizan como lectores directos de un texto mítico con el mismo nivel que otros similares. Su horizonte se relaciona con el libro y aparta el entramado ideológico construido por la Iglesia como institución; esto, visto así, supone un contacto directo con la Biblia, por lo demás problemático en el siglo XIX.

Nosotros, sujetos contemporáneos, tenemos una especial facilidad para acceder al libro conocido como la Biblia dadas las condiciones editoriales, sociales, políticas y de producción actuales. ¿Lo fue así para los escritores decimonónicos? La respuesta es completamente negativa. Dos son las principales causas: la ausencia de una industria editorial que diera pie a un proyecto tan ambicioso y, en mayor medida, el rechazo de la misma Iglesia católica mexicana para que el lector común accediera a su texto base.

Me permito, así, dos distinciones: en el primer grupo tenemos toda producción literaria de carácter laudatorio a personajes, escenas o figuras clave de la fe cristiana; ésta siempre existió y es fácilmente identificable a lo largo de la tradición anterior a Sierra. En el segundo grupo tenemos aquellas obras que, antes de cantar o alabar a las divinidades cristianas, son prueba fehaciente de un contacto directo con la Biblia y de un afán por fabular con su narración. Esta distinción es relevante en la medida en la que permite ver una modalidad, hasta ese momento, poco explorada por las limitaciones del contexto y nos muestra a un Sierra no creyente sino lector. A pesar de que pueda parecer complicado separar “religión” de “texto bíblico”, autores como Justo Sierra y Altamirano fueron prueba de ello en la temprana década de 1870.

Hay que decir que el destino de la Biblia como producto de la cultura escrita y editorial, por esos años, y aún más con anterioridad, había tenido siempre un carácter demasiado restrictivo. Durante el Virreinato estuvieron especialmente prohibidos la posesión, distribución, lectura y el comentario desautorizado de la Biblia. Órganos como El Santo Oficio vigilaban que estas disposiciones se cumplieran a cabalidad entre los ciudadanos de todos los niveles y castas. Dice David López Martínez: “Ya sea en latín o en lengua vulgar, su lectura, impresión, difusión y pertenencia fue permitida solamente dentro de los círculos

eclesiásticos, eruditos, o con buena posición”.³⁶ Este panorama perdió fuerza muy lentamente en el México decimonónico, ya que a inicios de siglo aún había aversión a una actitud liberadora del discurso bíblico, prueba de ello son las disposiciones jurídicas vigentes hasta 1820.³⁷

No obstante, algunos editores dieron cabida a proyectos de impresión del texto, entre ellos resaltan Mariano Galván Rivera, quien en 1831 publicó la *Biblia de Vence*, traducción original directa del francés en 25 tomos. Por su parte, José Mariano Fernández de Lara se sumó a Galván con otro proyecto editorial que permitió ver en tierras mexicanas la *Biblia de padre Scio*, traducción española, publicada aquí de 1846 a 1850 –misma que Sierra leyó–.³⁸ El éxito de estas y otras tantas empresas similares fue muy reducido o, al menos, menor al esperado por sus inversionistas; pues, además de los costos de producción, se sumaba la recriminación de la institución clerical con dichas publicaciones.

En su lugar, dice López Martínez, se instaba a los fieles a la lectura de libros sintéticos o catequísticos, entre ellos resaltan *Armonía de los santos evangelios, o sea, breve historia de la doctrina y hechos de N. S. Jesucristo* y, de Antonio Martini, *Espíritu de la Biblia y moral universal*.³⁹ Títulos que, en oposición a la Biblia en sus ediciones no abreviadas, tuvieron una amplia difusión entre los feligreses del siglo XIX.

Lo anterior nos lleva a cuestionarnos sobre hasta qué punto lecturas como las de Altamirano y Sierra estaban innovando en tierras mexicanas, pues ellos mismos confirman un acercamiento directo con las sagradas escrituras cristianas. ¿Lo hicieron los autores anteriores a ellos? ¿Y, tal vez más importante, usaron esa experiencia para crear otra pieza

³⁶ Jonathan David López Martínez, *La Biblia en México durante el siglo XIX: historia mexicana de un libro sagrado*, p. 65.

³⁷ *Ibid.*, p. 74.

³⁸ *Cf. ibid.*, pp. 78-80

³⁹ *Cf. ibid.*, p. 92.

artística?⁴⁰ Altamirano deja muy claro el valor estético de la Biblia en tanto texto mítico de la antigüedad en las líneas previamente citadas y Sierra, por su parte, reconoce en esta actitud una modalidad moderna de la escritura, una modalidad que lo encaminó a la creación.

Al menos para el caso de Justo Sierra es posible decir que esta actitud frente a la Biblia se mantuvo vigente y dio muestras de ser un tema que hasta cierto punto lo obsesionó, pues dedicó tres cuentos a un mismo pasaje, en distintos años y con personajes diversos. Hay que decir que las circunstancias de su momento sentaron las condiciones de posibilidad para llevar la experiencia a un objeto estético concreto. Pensemos que el positivismo como corriente ideológica surgida durante la década de 1870 permitió continuar la secularización iniciada en la Reforma, al menos para las letras, y dio a los creadores la libertad de explorar temas hasta poco antes considerados prohibidos o dignos de censura. Pienso que, de lo contrario, habría testimonio de narraciones similares en años previos.⁴¹

Considero, tal como Arceo de Konrad con los demás *Cuentos románticos*, que son prueba de la autonomía del creador en el ámbito de la creación verbal. Los tres cuentos bíblicos son la búsqueda y el asedio a nuevos temas, a nuevas sendas poco exploradas en las letras nacionales; pero también son una aprehensión de un libro trascendental para la cultura y las artes.

Por otro lado, es difícil entender estos tres cuentos en el contexto de un acto regido por nociones como la fe cristiana o el afán histórico, ya que el mismo Sierra mantuvo durante

⁴⁰ No puede dejar de mencionarse la traducción de los Salmos que realizó José Joaquín Pesado varios años antes de que aparecieran los cuentos de Sierra; sin embargo, este ejercicio de traducción difícilmente puede ser calificado como “creación”, en el sentido en que el autor campechano lo concreta en su trilogía bíblica.

⁴¹ Este aspecto, en particular, requiere de una investigación que se enfoque en la apropiación del relato bíblico en la escritura literaria, independientemente de que también se cumpla, como aquí propongo para Justo Sierra, una primicia de la función estética sobre cualquier otra.

esta década un constante enfrentamiento con los órganos católicos que se negaban a implementar los nuevos modelos del positivismo. Y, en cuanto a la historia, baste recordar lo expuesto en el capítulo 2 para hacer notar lo endeble de esta interpretación.

Es válido argumentar que Justo Sierra Méndez actualizó la Biblia como una pieza artística; que ello derivó en una experiencia sensible la cual le hizo no sólo reconocer lo que suscitaba en él sino también relacionarla con otras experiencias previas gracias a la memoria; recordemos su anécdota teatral o su visita a Uxmal; en la que tenemos prueba del distanciamiento reflexivo ante el arte. La catarsis o aspecto comunicativo –entendido como liberación– nos la brinda cuando él mismo intentó reconocer lo que sus sentidos experimentaban: aquel “magnetismo frío”, aquellas “lágrimas” y aquella “sed inextinguible de reposo eterno”.

Se verá, en el tercer estadio de la experiencia, el *poietico*, cómo todo esto quedó plasmado en los tres cuentos. Cómo ellos son la prueba de una actividad receptiva sensible en materia literaria.

3.5. Los tres cuentos bíblicos: aspecto *poietico* de una experiencia sensible

3.5.1. El lector modelo en los tres cuentos bíblicos

A partir de las consideraciones teóricas, se habló en un apartado previo de la implementación de un concepto operativo en materia de recepción y de semiótica: el lector modelo. Para Umberto Eco esta noción le permite recuperar en el mensaje aquellas “razones en virtud de las cuales el texto puede proporcionar placer”.⁴² Son las marcas de un acto comunicativo y son la prueba de la necesidad de un lector activo que participe en mayor o en menor medida de la actualización. Si bien Eco no inscribe su pensamiento

⁴² U. Eco, *op. cit.* p. 22.

dentro de la recepción propiamente dicha, comparte muchas ideas que funcionan como precisiones a esta postura teórica.

El autor, en tanto instancia productora de escritura, se construye un lector modelo en el texto mismo por la necesidad de cerrar el circuito comunicativo. En su caso, a diferencia de su contraparte receptora, el autor no conoce nada acerca de ese lector futuro. El lector modelo está construido a partir del horizonte de expectativas del mismo autor como sujeto, pero también del panorama cultural que lo rodea.

Líneas arriba se ha visto que la experiencia estética en sus facetas receptiva y comunicativa se dio en Justo Sierra durante un lapso aproximadamente de 20 años. La poética o productiva, a su vez, no se halló fuera de dicho tiempo. Ya que al menos 10 años después del cambio documentado por el autor respecto a la Biblia (la anécdota de David y el teatro), apareció el primero de los tres cuentos: “El rey de Israel”. A continuación, y gracias al análisis desde la mito-crítica de Northrop Frye, se explorará la construcción del lector modelo en este primer cuento.

“El rey de Israel” postula, como ya se ha dicho, la previsión de un lector modelo. Un lector que como construcción del autor presupone información compartida por ambos y que constituye al objeto de tal forma que se reconoce como artístico. En el marco de estas reflexiones el primer punto sobre el que es necesario centrar la atención es la implementación de un epígrafe en latín. Este elemento paratextual presupone el conocimiento de la lengua y del autor. Pero también, curiosamente, hace énfasis en el suplicio que sufrió la figura de Jesucristo. Justo Sierra, no obstante, restringe su cuento desde este punto a aquel quien sea capaz de entender la lengua de Tácito.

Las líneas con las que propiamente da inicio el cuerpo del texto son prueba de la conciencia de un lector y también lo son del presunto distanciamiento del creador con la

obra. Sierra Méndez, a partir de las estrategias editoriales de una publicación periódica, recordemos que el texto vio la luz en *El Federalista*, pero también en diálogo con la tradición literaria, pues obras tan importantes como *Don Quijote* se valen de ello; pretende ofrecer a su lector un testimonio antiquísimo que no ha sido más que reproducido sin alteraciones.

El lector modelo debe establecer un pacto de lectura específico; un pacto problemático porque se mueve entre la ficción y la realidad. Este pacto, como se verá a lo largo del cuento, en tanto estrategia pragmática se decantará por la ficción. No obstante, hay que hacer notar que el empleo de este recurso, presuntamente testimonial, redundará en la verosimilitud de la obra.

La diégesis se construye como un espacio-tiempo preciso con personajes que deben ser reconocidos en el horizonte del receptor: Jesús llega a Jerusalén en caravana durante las celebraciones de la pascua. Se presupone, pues, que el lector modelo sea capaz de confrontar lo que está a punto de ser narrado con su horizonte de las sagradas escrituras; aunque para ello el primer paso lógico sería conocer el texto bíblico de primera mano, lo cual, como ya se ha señalado, no era muy común por ese entonces. Digo de primera mano porque el narrador con la sola mención de Jerusalén, Jericó y la pascua del mes de Nisán pretende apelar al lector para que a partir de ello no sólo construya la diégesis sino que además haga conjeturas e intente, de esta manera, prever el texto. Este tipo de operaciones permiten construir una suerte de andamio en el proceso de lectura y, así, mantener la tensión narrativa.

La estructura del cuento presupone una conexión profunda con el texto bíblico, a tal grado que el modelo temporal de ordenación de la Biblia comienza a permear todo dentro

de él; los dobles espejos que miran uno a otro son reconocibles para un lector de las sagradas escrituras:

Temían porque se acercaban los tiempos de la salida de Israel del cautiverio, y en que el dominio de Roma la impía, de la Babilonia de Occidente, iba a desaparecer de la faz de la tierra, como la flor de los surcos.⁴³

Temían porque así lo profetizaba el Antiguo Testamento. La generación de una tensión en el texto presupone, de igual modo, transmitirla a su lector: el cumplimiento del círculo tipológico se nos anuncia como un evento hasta cierto punto funesto.

Es importante resaltar que el lector modelo de este cuento de Justo Sierra debe ser capaz de decodificar los símbolos bíblicos, actualizarlos y así crear una comprensión global de lo enunciado por el narrador. Visto de esta manera, la figura de Jesucristo se entiende como una parte de la dualidad tipológica de la divinidad según el sistema mítico propuesto por la Biblia: Jesús es el dios mendigo contraparte de Jeová de los ejércitos y como tal no puede tomar acciones bélicas.

El cuento prevé a su lector en la medida en la que pide de él la confrontación de lo dicho por el Antiguo Testamento con lo dicho por Jesús en el Nuevo Testamento, o en su defecto pide del lector atender a éste como fuente de autoridad. Prueba de ello es la inclusión reiterada de citas bíblicas. Es, precisamente en este afán, donde el lector activo comprende que se enfrenta a un texto cercano a la ficción puesto que el narrador introduce deliberadamente estas citas sacadas de tres evangelistas: Mateo, Juan y Lucas. Si fuera, como prometen las palabras preliminares, un documento testimonial ¿cómo conoció el narrador textos que se escribieron mucho después de la muerte del nazareno?⁴⁴

⁴³ Merlín, "El rey de Israel", p.1.

⁴⁴ El debate del lapso exacto en que fueron escritos los Evangelios se ha mantenido vigente sin resultados tajantes. En lo que la mayoría de los estudiosos están de acuerdo es en que estos textos son posteriores al magisterio de Jesucristo.

El lector modelo del cuento de Justo Sierra Méndez debe reconocer en Jesucristo al dios mendigo que prevé su destino funesto a través de sus expresiones, como si su cuerpo o su rostro trataran de decir algo más profundo a sus observadores: están a punto de ver a un dios morir. Esto se comprueba con los símbolos que rodean su entrada a Jerusalén, por ejemplo la ruptura del arcoíris:

La llanura estaba como vestida de una clámide flotante de vívidos colores. Parecía que, arrancada por la ira del Señor, la clave del arco de la alianza se había desmoronado en infinitos fragmentos sobre el valle del último día.⁴⁵

Todo lo anterior se enmarca en la mirada de un narrador judío, como el mismo Sierra señala al inicio del cuento. Este elemento pide la participación activa de un lector, porque confronta su conocimiento de estos personajes a través de los Evangelios con lo expresado en el texto. Los judíos, vistos por los cristianos, fueron los orquestadores del destino fatal del mesías porque no supieron reconocer en él a un ser divino. Justo Sierra, por su parte, hace que su personaje tome una postura distinta: con sólo verlo, pasado el momento de desconcierto por su apariencia de mendigo, sabe que pertenece al plano de lo sagrado.⁴⁶ Considera el narrador del cuento que las causas verdaderas de la muerte fueron, así, los conflictos de poder entre los altos mandos judíos y romanos, mas no el no haber reconocido a tiempo la divinidad de Jesús.

Cabe apuntar que, a pesar de que el cuento inicie con un tono reivindicador de la comunidad judía y exprese una situación política tensa, paulatinamente traslada a su lector a otra clase de expresión. Ésta comienza después de ver a Jesucristo orando en el templo, en un espacio donde se dan frases como las siguientes: “Hubo un momento en que sus ojos se humedecieron y temblaron nuestros huesos” o “La multitud rompió el silencio al verlo

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Cf. idem.*

marchar hacia la teba del templo santo [...] y los ámbitos de la casa del Altísimo resonaron con un hosanna infinito salido de todos los pechos”.⁴⁷ Hay algo más allá de lo aparentemente político o social; hay la generación de una respuesta sensible en aquellos seres que pueden reconocer a la divinidad.

El carácter de lo sensible cobra tanta relevancia que al final del cuento el autor pone énfasis en la sensación que despertó en el narrador la voz del loco y casi olvida la situación “política” antes esbozada; pues éste, el narrador, no gratuitamente califica a las palabras aparentemente sin sentido con el adjetivo de “horribles”.

El lector modelo de este cuento se daría cuenta de la falta de un momento más, un momento que tal vez permita hermanar la narración de la visión bíblica con la actualización que los cristianos han adoptado del pasaje. Justo Sierra nos muestra la muerte de Jesús, pero nunca su resurrección. El dios del cuento es uno al que la muerte vence; una muerte orquestada por los hombres. El autor trastoca, así, la convención cristiana de adorar la figura de Jesús como un ser que volvió de los muertos. El Jesús de Sierra, por el contrario, es uno ser vencido por lo profano, pero también es un individuo que no lucha contra su final; antes bien, se entrega a él por su voluntad.

Globalmente Sierra Méndez construye un lector modelo que pueda participar del juego de roles y vivir una experiencia poderosa a través de otros ojos, en este caso de un hombre judío. De igual modo, hay que decir que esta primera incursión al tema bíblico de la muerte del mesías cristiano se caracteriza por el traslado de una situación con un aparente carácter político a otra donde predomina la experiencia sensible.

El segundo cuento que versa sobre el mismo tema es “En Jerusalem”, publicado en *La Libertad* en el año de 1878. En él el lector modelo que construyó Justo Sierra es diferente al

⁴⁷ *Ibid.*, p. 2.

anterior a pesar de apelar al mismo pasaje, pues se reconfiguran los elementos a través de otra perspectiva. En este caso no tenemos ningún paratexto, como el epígrafe de “El rey de Israel”, que dialogue con el cuerpo del cuento, salvo el título de la narración. Sin embargo, conserva la estructura introductoria del testimonio antiguo reproducido sin alteraciones. Este simple elemento despierta en el lector una serie de expectativas. La primera de ellas puede ser la mención de Pilatos; pues éste se reconoce en el horizonte de la cultura bíblica occidental como el gobernante romano que dio muerte a Jesucristo. De igual modo, el texto anticipa a su lector en la medida en la que explicita la perspectiva desde la que se narra, los hechos narrados y la circunstancia del documento que los tiene.

Al igual que con “El rey de Israel”, el lector modelo de este cuento debe ser uno que sea capaz de confrontar dicho testimonio con las escrituras bíblicas, lo cual supone haber leído con anterioridad éstas. Es el texto una búsqueda o una visión desde la otredad: si los apóstoles en la Biblia se dieron a la tarea de narrar este pasaje; pues Justo Sierra, a través de su narrador romano se permite, así, mirar desde otros ojos, abriendo los mundos posibles de la experiencia.

Hay que considerar, además, la implementación de la epístola como modelo discursivo. En ella, el narrador siempre interpelará a un sujeto preciso con el que comparte no sólo la nacionalidad romana, sino todo un horizonte cultural. Es una carta que posee un tono familiar, lo cual da la libertad de expresar inquietudes, dudas y juicios íntimos. Además, pone al lector en una situación invasiva de la privacidad de los sujetos comunicativos.

El lector modelo del cuento reconoce tan sólo en las primeras líneas todas estas consideraciones y, a partir de ello, traza algunas anticipaciones de lo que está por venir. La que parecería la más obvia es la muerte cercana de Jesús a manos de los dirigentes romanos. Pero antes de entrar en materia, el narrador tiene a bien explicitar su perplejidad

ante una cultura que le es completamente ajena; esto significa no sólo el distanciamiento del otro y el afán de aprehender su identidad, sino también la incapacidad de decodificar los símbolos míticos que se irán presentando; no obstante, como el mismo cuento demuestra, el fenómeno divino es tan poderoso que se sobrepondrá como experiencia a lo consciente en el sujeto, al horizonte de un hombre que ni siquiera comparte la misma lengua de los habitantes de Israel.

Se recurre, como en el primer cuento, a la implementación del modelo tipológico bíblico propuesto por Frye para ordenar los espacios y los tiempos en la diégesis; pues, a pesar del aparente distanciamiento por parte del narrador, hallamos alusiones a figuras o pasajes del Antiguo Testamento que dan pauta a conexiones entre las Escrituras y los hechos narrados. Probablemente la que resalta sobre las demás es, de nueva cuenta, la de Javeh. En este caso se intenta comparar con la figura de Júpiter en el panteón latino; se hace especial énfasis en su “incorporeidad”, probablemente para potenciar en el lector el contraste casi inmediato de la figura de Jesús como un ser que expresa su sentir a través de elementos eminentemente corpóreos.

La escena del juicio de Pilatos a Jesús es descrita por este narrador romano cercano al gobernador como un momento penoso de ser visto, ya que las marcas del suplicio previo son patentes en el reo. Pero, además, y en oposición al testimonio de los Evangelios, el Jesús de Sierra no emite palabra alguna. Es para el narrador un ser mudo que sólo contempla a la comunidad que lo acusa. Y es precisamente en esta contemplación que el narrador siente turbados sus sentidos cuando reconoce en él a un ser divino: “Lanzaron sus ojos una mirada, una sola mirada, porque pronto volvieron a cerrarse sus párpados. No sé

qué de extraño pasó por mí; aquella mirada calló a la multitud súbitamente”.⁴⁸ La sensibilidad de este hombre comienza a despertar en él la capacidad de reconocer los símbolos míticos y ver, así, en el reo a un dios hecho hombre.

El lector modelo de este cuento descubre, gracias al juego de roles de la experiencia estética, que el más incrédulo puede reconocer en el sujeto más subyugado una manifestación divina. Y no implica de ningún modo un acto de adoración; sino un acto que mueve al sujeto en sus sentidos, que genera en él una respuesta, que lo lleva a temblar o a sentir una angustia o tristeza terribles.

El narrador de Justo Sierra informa a los lectores que presencié el momento en que este profeta venido a menos fue puesto en el tormento más penoso sólo destinado a los esclavos. Las sensaciones y las impresiones se tornan cada vez más frecuentes; se narra la escena de tal forma que parece que se presencia un acto ritual pero también trágico. Un acto que termina por afectar emocionalmente incluso a quien sólo participa con la mirada.

Este segundo cuento es prueba, como ya se había sugerido líneas arriba, de la “obsesión” de Sierra por un mismo tema y por un mismo pasaje. Pero también es la concreción, desde la *poiesis*, de la participación de un lector de una experiencia estética; una que pretende desentrañar y transformar un texto en un nuevo objeto artístico.

El último de los cuentos que exploran la muerte de Jesús fue “El velo del templo”, publicado en el mismo periódico tan sólo un año después. Él representa el último asedio a un tema ya familiar para el cuentista. Este caso no fue la excepción respecto a los textos precedentes; ya que si en los dos anteriores se exploró una experiencia sensible desde dos sujetos con horizontes distintos, en éste el lector modelo hará su acercamiento desde un

⁴⁸ Sin firma, “En Jerusalem”, p. 1.

sujeto narrador específico: un joven seminarista que no ha podido conmovearse en las celebraciones de la Semana Santa.

Hay, no obstante, una serie de particularidades que lo distancian de los dos anteriores: la primera que resalta es la ausencia de un texto preliminar que introduzca a su lector en la diégesis y en las acciones narradas. Al contrario que “El rey de Israel” y que “En Jerusalem”, Sierra Méndez no recurre a la estrategia discursiva del “manuscrito perdido y reproducido sin alteraciones”; de esa forma, la indeterminación crece, pues es difícil aseverar a qué tipo de texto se enfrenta el lector; al menos a partir de los elementos internos que lo constituyen.

Otra de las particularidades que posee el cuento es la situación inicial en que se halla el presunto narrador homodiegético: pues sólo se nos dice de él que es un joven seminarista, mas nunca se especifica su nacionalidad, su espacio y, mucho menos, su tiempo. Un lector activo reconoce el margen de indeterminación en la medida en la que el texto le pide ser actualizado a través de su horizonte personal:

Habían acabado las ceremonias de la tarde, y tras un día de fatiga y de calor, yo, joven seminarista, que no había tenido tiempo de conmovearme, volví sudoroso y cansado a mi celda de colegial, a disfrutar de media hora de reposo, pues a las ocho en punto debíamos estar en el palacio del obispo para acompañarlo a rezar las estaciones en siete de las principales iglesias de la ciudad.⁴⁹

Una interpretación implicaría que estamos ante un joven mexicano durante el periodo colonial; sin embargo esto no puede ser una afirmación categórica, pues el mismo texto impide cerrar de esa manera las infinitas posibilidades que él enmarca. Hay quienes han querido ver en este cuento un *alter ego* del mismo Sierra Méndez durante sus años de

⁴⁹ Merlín, “El velo del templo”, p. 3.

juventud; sin embargo, de nueva cuenta, no es posible afirmarlo pues el propio cuento no da elementos suficientes al lector para ello.⁵⁰

Lo que sí se encarga de mostrar el texto es la primicia de la construcción de un espacio que puede enmarcarse en lo ritual; pues la mirada del narrador discurre de tal modo que focaliza en elementos visuales y hasta plásticos que marcan la pauta para que un lector actualice de ese modo:

La luna, velada por la bruma hecha de las moléculas de fuego desprendidas de los campos incendiados, se levantaba roja, enorme y sin fulgores, como si saliera de un baño de sangre. Fragmentos largos y flotantes de los nubarrones que se agrupaban en el zenit, la velaban a veces, y a veces subrayaban con un enorme rasgo negro aquel globo de púrpura.⁵¹

El motivo de la luna permite, además de la creación de una atmósfera, la conexión con el estado de inconsciencia del ser humano al ser ella metonimia de lo nocturno. El sueño del joven seminarista, de esta manera, se puede interpretar, más que como una respuesta fisiológica ante el cansancio, como una manera de iniciar un viaje místico y estético.⁵²

El espíritu del colegial vuela por los cielos, como si de una suave brisa se tratase, y llega a un espacio reconocible en el universo mitológico bíblico: la colina de Moriah y el templo de la ciudad de Sion, nombre con el que también se conocía a Jerusalén. El espacio, por lo demás, está dado y se construye a partir de estos elementos icónicos. El tiempo, por el contrario, se revela de manera simbólica y se insta al lector modelo a realizar conjeturas al respecto: “Huyó a aquel tiempo lejano en que sin que el mundo lo sintiera, unas cuantas

⁵⁰ Para Arceo de Konrad parece obvio que detrás de este joven está el mismo Sierra. Pero, no se encarga de mostrar alguna prueba de ello confrontando la biografía del autor con el cuento, *vid.* C. A. de Konrad, *op. cit.*, p. 91.

⁵¹ Merlín, “El velo del templo”, p. 3.

⁵² La fuerte capacidad evocadora de esta narración, tal vez más fuerte que en las dos anteriores, fue reconocida con anterioridad por Arceo de Konrad. En su estudio, la autora se acerca mucho al juego de roles postulado por el modelo de Jauss cuando opina de la ceremonia ritual a mitad de la narración: “la capacidad evocadora-descriptiva del autor [...] nos hace participar como testigos presenciales” y añade “Aún más, Sierra logra despertar en el lector una profunda compasión por la víctima”, *vid.*, C. A. de Konrad, *op. cit.*, p. 109.

palabras sencillas y una dolorosa y oscura muerte cambiaban el itinerario de la edad antigua”.⁵³ Se debe resaltar que nunca se menciona el nombre de Jesucristo en esta primera parte y, sin embargo, es posible anticipar su participación en lo que está por venir.

Por lo demás, hablar de la colina de Moriah y el templo de Sion implica sugerir simbólicamente una poderosa carga ritual emparentada con el sacrificio, como ya se ha visto en el apartado dedicado a esta cuestión. El texto construye un lector ideal capaz de apreciar y dotar de un posible significado a todos estos elementos preliminares a la acción y extraer de ellos una experiencia sensible.

La mención de los peregrinos que entonan los salmos es prueba de la implementación del modelo tipológico bíblico, lo cual demuestra hasta qué punto Justo Sierra era consciente de la estructura organizativa del texto mítico más allá de sus aparentes significaciones históricas. Pues elementos como los salmos y las alusiones a Javeh, el rey David o el rey Salomón tienden, al igual que en los casos previos, un puente entre ambos testamentos.

El lector ideal, más allá de las precisiones espacio-temporales que su competencia sea capaz de concretar, debe participar del tiempo bíblico que se mira como en un círculo donde toda acción ya ha sido anticipada y todo acto del ahora confirma una predicción pretérita. De esta manera, cuando vemos la escena del sacrificio del cordero en el templo, también es necesario tener presente todas las escenas del Antiguo Testamento en que el sacrificio del cordero, real o metafórico, se presentó con un significado simbólico.

Las marcas textuales que sin duda permiten en la actualización hacer un parangón con la escena de la muerte de Jesús son dos: la mención de la ruptura del velo que separaba al Santo de los Santos del resto del templo y la participación del niño que confirma la noticia de la muerte del mesías cristiano. La primera de ellas, la ruptura del velo, es una marca que

⁵³ Merlín, “El velo del templo”, p. 3.

dialoga directamente con el texto bíblico pues es ahí donde el lector encontrará que se suscitó este “milagro” en el momento de la muerte de Cristo en la cruz. El lector activo se confirma como una entidad que debe tener dentro de su horizonte el conocimiento del texto bíblico de primera mano para poder realizar satisfactoriamente todas estas operaciones.

Respecto a la segunda marca, la participación del niño, vale decir que cumple una doble función: confirmar el final funesto del dios mendigo y ser él mismo el símbolo del crimen de la humanidad. Él, como nuevo Caín, lleva en la frente la marca del crimen que condena a los mortales.

Al considerar todo lo anterior es posible proponer el cuento como una tercera perspectiva de la muerte de Jesús. Una mirada menos permeada por un narrador, pues éste se difumina de tal modo que al final es casi imposible recuperarlo: ¿despertó del sueño el seminarista?, ¿contempló el fin el mundo?, ¿pudo todo esto conmover de algún modo su yo sensible?

Es factible decir que este acercamiento –el último– al tema de la muerte de Jesús extraído de la Biblia se constituye como el que concatena más elementos tácitos y, por lo tanto, necesita de un lector ideal con una gran competencia en estos temas. El horizonte de este lector ideal está construido con tal complejidad que pide de él un saber casi especializado de las narraciones bíblicas. Es sintomático que sea éste y no otro el cuento que cierra el ciclo bíblico de Justo Sierra Méndez.

En resumen, se puede hablar de tres lectores modelo en los cuentos. Esto en oposición a considerar que el desarrollo de un mismo tema implica que el lector que los cuentos construyen sea el mismo. De hecho, la vista panorámica de aparición en su soporte

hemerográfico concuerda con la tendencia a la construcción de un lector modelo cada vez más capacitado para dotar de un significado mítico y sensible a los cuentos.⁵⁴

3.5.2. Modelos de identificación catártica

La dimensión placentera de una experiencia estética está fuertemente sustentada en el aspecto comunicativo o catártico que la constituye; ya que éste supone un auto-entendimiento de la sensibilidad propia en la sensibilidad ajena. El auto-entendimiento derivado de dicho aspecto proviene de un proceso estético de identificación entre el espectador y la pieza que se contempla.

Para Jauss esta función comunicativa se entiende en el marco de tres directrices históricas que han moldeado y dado respuesta al efecto del arte. La primera es la concepción aristotélica del placer catártico como liberación terapéutica del espíritu; la segunda es la crítica agustiniana a la *curiositas* y la subsecuente implementación de la *aedificatio* por medio de la *compassio*. La tercera se entiende como la capacidad que tienen las emociones para potenciar un discurso y mover al receptor a variar sus juicios.⁵⁵

La obra artística como concreción de un proceso *poietico* derivado de las dimensiones receptiva y comunicativa de una experiencia reproduce en ella modelos de identificación catártica como consecuencia de la construcción de un lector modelo en el ámbito de la sensibilidad.

El proceso de identificación estética no debe entenderse como un simple movimiento de reconocimiento pasivo; por el contrario, implica la tensión entre el horizonte de la obra y el

⁵⁴ Resalto que en la puesta en libro esta “progresión” se pierde. La ordenación de *Cuentos románticos* sitúa a “En Jerusalén” en el noveno lugar, a “Memorias de un fariseo”/["El rey de Israel"] como el undécimo y a “El velo del templo” como el decimotercero. Lo anterior aunado a que se intercalan con narraciones como “Nocturno” e “Incógnita”.

⁵⁵ Cf. H. R. Jauss, *op. cit.*, p. 159.

horizonte del espectador. A partir de ello es posible entender dicho fenómeno como un constante diálogo donde

el sujeto que disfruta estéticamente adopta toda una escala de posturas (tales como asombro, admiración, emoción, compasión, enternecimiento, llanto, risa, distanciamiento, reflexión) e introduce, en su mundo personal, la propuesta de un modelo, aunque también puede dejarse llevar por la fascinación del simple placer de mirar, o caer en una imitación involuntaria.⁵⁶

Históricamente, el comportamiento placentero en el arte se ha comprendido en medio de estas dos fuerzas comunicativas: la neutralización de la experiencia mediante la apropiación de un modelo ético y, por otro lado, lo que san Agustín denominó *curiositas*, es decir, “el simple placer de mirar”.⁵⁷

La *catarsis*, vista desde esta perspectiva, no implica una consumación de la sensibilidad y la subsecuente negación de la puesta en práctica del receptor; en ella cabe la posibilidad de generar en el sujeto sensible modelos de conducta como consecuencia del disfrute de sí mismo en el disfrute ajeno de la obra. El texto literario, por su parte, puede en sus modelos de identificación decantarse por potenciar en sus elementos constitutivos la puesta en práctica o el placer de los sentidos.

El siguiente paso lógico, entonces, sería reconocer los modelos de identificación en los tres cuentos de Justo Sierra y, a partir de ello, proponer en cada caso cual es la senda que siguen en la dicotomía entre neutralización ética y placer estético potenciado.

En el primer cuento, “El rey de Israel”, la puesta en marcha del modelo de identificación catártica se da paulatinamente desde el inicio al final del texto; pues en sus primeras líneas, en aras de la construcción diegética, no se propicia la experimentación de emociones por parte del narrador. Y es que, si bien hay mención del sentir del pueblo al contemplar la

⁵⁶ *Ibid.*, p. 161.

⁵⁷ *Cf. idem.*

entrada de la caravana de Jesús, existe cierto distanciamiento en la forma de expresarlo por parte de la voz narrativa.

Este narrador, a partir del empleo de las citas extraídas directamente de la Biblia, construye una visión *a priori* del nazareno cargada con un ánimo bélico; una construcción más circunstancial que un fenómeno plenamente sensible.

Es hasta que se describe concretamente la entrada de Jesús –en carne y hueso– a la ciudad que la narración comienza a focalizar en el abanico de emociones que experimenta tanto la voz narrativa como los demás personajes que fungen como espectadores de la hierofanía. La brecha o el distanciamiento creado a partir de la construcción de la circunstancia poco a poco se acorta conforme se avanza en el cuento; prueba de ello es la siguiente frase: “La voz del pueblo subía, subía hasta las nubes y la repetían las colinas, como los ecos del trueno de Dios”.⁵⁸

Hay, previo a la contemplación, muchos elementos discursivos, tales como las comparaciones con figuras del Antiguo Testamento o las descripciones del paisaje que abonan para que el narrador testigo concluya: “Todos esperábamos ansiosos”.⁵⁹ Lo que se respira en el aire es la creciente tensión experimentada por cada uno de los personajes.

La liberación de esta tensión se vuelca rápidamente en desconcierto cuando entra Jesús sobre su burro a la ciudad. Se frustra la liberación del ánimo bélico a través de la incredulidad de quienes esperaban a otra clase de divinidad. No obstante, es interesante que la puesta en práctica de la tipología bíblica rescate la tensión justo en el momento en el que el narrador se centra en las palabras de los ancianos; acaso trasuntos de los profetas del Antiguo Testamento.

⁵⁸ Merlín, “El rey de Israel”, p. 2.

⁵⁹ *Idem.*

Los espectadores que siguen las acciones de Jesucristo se ven turbados en su interioridad con solo mirarlo directamente a los ojos: “el fulgor sobrenatural de su pupila hizo palpitar el corazón de los que lo mirábamos”.⁶⁰ Hay una respuesta en ellos; una respuesta que prioriza el estado de ánimo y la sensibilidad, una respuesta que permea toda la narración.

La puesta en práctica del modelo de identificación del cuento se aparta del modelo reconocido por san Agustín en la Biblia, el cual postula que en materia de catarsis “también el «placer en el dolor» puede enriquecer al espectador por la compasión que en él despierta”,⁶¹ entendido así, se mueve al receptor a experimentar la *compassio* por el sufrir de la divinidad y, de ese modo, promover la *aedificatio* o “edificación la fe”, que no es sino la neutralización de la experiencia sensible mediante una senda ética. El cuento de Justo Sierra difícilmente da los elementos necesarios que permitan esta particular neutralización: nunca se alaba a la divinidad caída, no se explicita en ningún momento si el narrador fortaleció su fe o si los eventos que presencié fueron tan determinantes que lo instan a seguir un camino pío. Siendo así las cosas, no hay tal neutralización, es decir, no se cumple el modelo agustiniano de la catarsis y por lo tanto es casi imposible hablar de un cuento “religioso” o “cristiano”. La narración se decanta por la generación de una experiencia sensible que mueva en su interior al espectador como si de una pieza dramática se tratara, como si contemplara un drama trágico que lo lleva a experimentar en la otredad el dolor difícilmente soportable en el yo. Las palabras del loco son la sentencia que, el personaje intuye, deberán pagar todos los hombres por acometer un hecho funesto, que no es sino una afrenta directa al orden mítico.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ J. R. Jauss, *op. cit.*, p. 169.

El caso de “En Jerusalem” como segundo momento del ciclo bíblico reafirma lo dicho con anterioridad: Justo Sierra explora el tema de la muerte de Jesús para darle cada vez más un carácter trágico en el sentido casi aristotélico de la palabra.

El narrador de “En Jerusalem” se introduce en los hechos narrados por el Nuevo Testamento respecto al juicio y suplicio de Jesús a manos de las autoridades judías y romanas. La actitud de este narrador es, en un principio, de distanciamiento, lo cual priva al lector de la puesta en práctica del modelo de identificación catártica.

El reconocimiento del carácter divino de Jesús le permite participar de las emociones que se derivan de contemplar su dolor, lo abre a la experiencia. Podemos decir que de nuevo el modelo de san Agustín se halla parcialmente en cuanto a la implementación de la “compasión” como forma de constitución catártica. Mas, de nueva cuenta, es difícil concretar la neutralización ética. El narrador del cuento se encarga de hacer explícita su actitud y su sentir ante los hechos que contempla sin que nada lógico lo mueva a dar seguimiento a la escena del nazareno.

Siente, aunque en primera instancia no lo reconozca, una compasión y un dolor ajenos que no le permiten tener tranquilidad. Después, durante la cena en casa de Pilatos, se dará cuenta que la experiencia es compartida por todos los comensales. Hay un cierto sentimiento de culpa que ronda al círculo romano y le impide seguir con su cotidianidad.

La liberación del ánimo del narrador es terapéutica o aristotélica, pues sólo a través de las lágrimas logra expresar su emotividad y serenar su espíritu estimulado por una experiencia trágica. El recuerdo de la muerte de su madre es la prueba empática con la que culmina la comprensión del dolor ajeno.

El personaje narrador de este cuento, como sujeto que ve desde la otredad, se posiciona como uno de los más alejados o menos propensos para desarrollar una experiencia sensible

ante la muerte de Jesús y, sin embargo, incluso él reconoce la fuerza emotiva de lo que contempló. El personaje tiende a encarar el aspecto comunicativo de la experiencia a través de lo emotivo catártico, mas nunca lo lleva a la neutralización ética.

En este cuento, Justo Sierra es más explícito que en el anterior respecto a la configuración de la escena de la crucifixión de la divinidad y respecto al efecto que este acontecimiento suscita en quien lo mira. Ya que el narrador se encarga de seguir detenidamente el proceso y muerte del nazareno y pone un especial énfasis en su sentir y en el sentir de la gente. Nuevamente resalta que los elementos míticos presentes en la narración potencian la emoción en los espectadores; por lo cual podemos hablar de la falta de arbitrariedad entre estos y el objetivo de la generación de una experiencia estética.

En “El velo del templo”, el modelo de identificación catártica está cifrado sobre la experiencia del sacrificio del cordero pascual como *alter ego* de Jesucristo. Es el animal la víctima, más que el lazo entre hombre y Dios como convencionalmente se había reconocido por el Antiguo Testamento.

El cordero que se ofrece es el ser que detona la experiencia en quienes asisten a la celebración. Su descripción y las acciones del sacerdote que está a punto de inmolarlo crean una atmósfera ritual, un espacio-tiempo subvertido: una falta al orden mítico de lo sagrado. Aquéllos que lo miran primero tienen una actitud de serenamiento religioso derivado de los cantos y la quema de incienso, pero en ellos surge la paulatina inquietud ante las pruebas de una presunta falta.

Como se ha dicho en otro capítulo, los hombres ofrecen al animal en sacrificio a pesar de la voluntad divina que se manifiesta como adversa a esta acción. La respuesta ante ello es la experimentación de un desasosiego contundente que los postra de rodillas. Sienten a través de su cuerpo una suerte de fuerza recriminatoria que los acusa de un crimen. Son

ellos –como una metáfora poderosa– el verdugo que le quitó la vida a un ser divino. Son ellos los que lo precipitaron a su final funesto.

El cuento se vuelca a lo emotivo. Por lo tanto es imposible hablar de una neutralización de la experiencia a través de la dimensión ética del sujeto: no hay una toma explícita de partido que pueda causar en el lector un cambio en su constitución valorativa o en su modelo de actuación en el mundo. Lo que hay es toda la fuerza de la experiencia. Como en los cuentos anteriores, se sintetiza en el texto un sentir trágico del ser. Un sentir que absorbe con su fuerza apocalíptica a todo el sueño del seminarista.

La participación del lector en el mundo narrado de “El velo del templo” en su dimensión sensible –y por lo tanto en el modelo de identificación catártica o comunicativa– implica adentrarse en un orden onírico, en oposición a los casos previos. De tal forma que este último asedio al tema de la muerte de Jesús por Justo Sierra, curiosamente, se acerca al sistema de relaciones sensibles que ordenaban el *ethos* trágico de los antiguos griegos. Pues a decir de Nietzsche respecto al sueño y la tragedia: “nuestro ser más íntimo, el sustrato común de todos nosotros, experimenta el sueño en sí con profundo placer y con alegre necesidad. / Esta alegre necesidad propia de la experiencia onírica fue expresada asimismo por los griegos en su Apolo”.⁶² Cabe recordar que para el pensador alemán la tragedia como género surgió de la conjunción de dos fuerzas en pugna que se concilian en un fenómeno estético: el impulso apolíneo y el impulso dionisiaco. De ese modo, el sueño, como apertura de un orden onírico emparentado con el influjo apolíneo de la creación y la sensibilidad, es la mitad de la conformación trágica de la existencia en este cuento.

La otra parte, la dionisiaca, es reconocible en el acto mismo del sacrificio del cordero, y por extensión de Jesús, aun cuando esta acción es condenada por lo divino. Los hombres,

⁶² Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 148.

guiados por esa “realidad embriagada, la cual, a su vez, no presta atención a ese hombre, sino que intenta incluso aniquilar al individuo” dan muerte a un ser que es él mismo una encarnación del influjo apolíneo.⁶³ La tensión de ambas fuerzas se libera en la transmisión de un modelo catártico trágico de una experiencia estética sensible.

⁶³ *Ibid.*, p. 164.

CONCLUSIONES

Como se demostró a lo largo de esta investigación, el análisis de los tres cuentos bíblicos de Justo Sierra permitió problematizar los valores de actualización de lectura en la Biblia. Pues ésta se entendió a través de la mirada de Sierra no como un conjunto de historias cuyo principal objetivo era la formación de la dimensión ética o espiritual del sujeto; por el contrario, tanto su maestro Ignacio Manuel Altamirano como el mismo Sierra Méndez tuvieron, en principio, una lectura del libro que lo contempló en el marco de un problema estético, como un objeto de la cultura escrita que podían clasificar dentro de la esfera de lo artístico. Sierra, por su parte, fue un paso más allá de su maestro y consideró que así como era un texto digno de apreciación, también poseía valores literarios dignos de imitarse.

Con el primer capítulo fue posible proponer que la actividad literaria del autor durante la década de 1870 fue trascendente para su carrera; esto en contraste con los juicios que ven sólo dos momentos dedicados a “las bellas letras”: finales de la década de 1860 con *El Renacimiento* y las “Conversaciones del domingo” y la segunda mitad de la década de 1890 con libros como *Cuentos románticos* y *En tierra yanqui (Notas a todo vapor)*. Una revisión detallada de su biografía demostró que la escritura de Sierra fue más allá de estos lapsos y se extendió a un periodo más amplio y con producciones más diversas. El principal objetivo de resaltar esta situación fue que precisamente durante este intervalo pocas veces citado por los comentaristas aparecieron los tres cuentos bíblicos aquí estudiados, mismos que después conformaron, junto con otras narraciones, el volumen *Cuentos románticos* (1896). Lo cual demuestra hasta qué punto el mismo Sierra consideraba a estos y otros cuentos como parte crucial de su carrera como narrador.

Revisar este periodo, década de 1870, puso de relieve la importancia de las publicaciones periódicas en la escritura del cuentista. Pues fue precisamente a través de este medio que Sierra dio a conocer mucha de su producción. Por otro lado y bajo estas circunstancias, resultó imperativo realizar una breve panorámica de los textos que aparecieron simultáneamente a los cuentos en su versión hemerográfica para brindar un contexto certero y las condiciones de posibilidad precisas que los marcaron como piezas estéticas. Lo anterior arrojó que las narraciones de Justo Sierra, por una parte, se inscriben en la producción literaria de fechas como la Semana Santa y la Pascua católicas en México; pero, por otra parte, demuestran una preocupación por fabular con pasajes bíblicos y así reinterpretar y expresar ideas sobre la creación y el arte de manera plural; esto quizá gracias tanto a la apertura del medio editorial como al interés de los lectores por un texto tan singular como lo es la Biblia. El panorama mostró, además, que Sierra compartió con diversos periódicos no sólo el interés sino la mirada heterogénea sobre el tema, ya que en sus páginas éste se asedia desde la poesía, el ensayo, la crónica y la narrativa breve. Resalto, en ese sentido, que esta preocupación escrita no se halle exclusivamente en las publicaciones abiertamente religiosas, sino también en una gran gama de periódicos con líneas editoriales distintas como *El Federalista* y *La Libertad*, cuyos títulos se asocian a las discusiones políticas y sociales que enfrentaba el país por aquellos años. Ello apunta a que la influencia de la Biblia en la creación escrita cobraba más fuerza y mayor difusión entre la comunidad letrada de la época, ya no sólo como texto litúrgico, sino como hipotexto para la literatura, un discurso polifacético que podía ser reinterpretado y abordado de distintas maneras.

El segundo capítulo propuso una lectura de los tres cuentos desde la “mito-crítica”, representada por el modelo de Northrop Frye, para lograr adentrarse en la estructura interna

de las narraciones como exponentes de la relación Biblia-literatura. Ello demostró que Justo Sierra no utilizó la simple anécdota de la muerte de Jesús, sino que llevó a sus textos todo el sistema simbólico sobre el que descansa la Biblia; consecuentemente los cuentos participan de la así llamada por Frye “tipología bíblica”, la cual implica una correspondencia tempo-espacial de doble espejo entre ambos Testamentos. La lengua, al igual que en los casos anteriores, reveló que la actualización bíblica de Justo Sierra se inscribe en una preocupación estética que lee el texto más como una narración mítica, que como una expresión de fe o como un documento histórico.

Esta mirada introspectiva al *corpus* nos llevó a comprender todos aquellos elementos que en una primera lectura, desde un panorama secular, podrían pasar inadvertidos. Aquellos detalles, alusiones, formas elocutivas y personajes que en un primer acercamiento pueden lucir meramente ornamentales cobran especial significación vistos a través del lente y de la fuerza creadora del mito y su universo simbólico.

La visión de la muerte de Cristo para Justo Sierra es desalentadora. En ella la divinidad hecha hombre, hierofanía máxima y prueba viviente del poder de Dios, sucumbe a la fuerza mundana de una humanidad corrupta y arrebatada por la ira y la soberbia. El Jesús de Sierra es el Dios caído, es el héroe romántico vencido por una sociedad que no lo comprende y a quienes atemoriza la sola idea de observar en todo su esplendor. Las piezas se alejan notablemente del dogma y de las Escrituras pues niegan la “resurrección” del Dios católico y, por ende, la renovación de la alianza entre lo sagrado y lo profano.

No hay que concluir precipitadamente que aquello se debe a un impulso desmitificador del texto bíblico como podría parecer. Sino que las narraciones implican un proceso complejo en materia de comunicación estética entre el creador y su sensibilidad.

El último capítulo, además de confirmar las aseveraciones de los apartados previos, permitió situar el fenómeno en el ámbito de las reflexiones de la estética de la recepción, en la modalidad que se cuestiona desde la experiencia sensible o placentera en el arte. Esto se planteó, entre otras cosas, porque el mismo Sierra Méndez dejó constancia en varios artículos suyos de lo importante que era este aspecto —lo placentero y su experiencia— no sólo para su propia obra, sino para el arte entendido como una circuito comunicativo. Se discutió, de igual modo, la singular relación que hubo entre Sierra y la Biblia, entendida como una relación lector-obra desde los postulados de la teoría de la recepción; esto arrojó que el Sierra lector, a partir de otra experiencia como el teatro, recuperó el valor estético de la Biblia y ello repercutió, no sólo en sus juicios sobre ella, sino en la creación misma: he aquí la razón de ser de los tres cuentos bíblicos de la muerte de Jesús.

En este último apartado se sometió a revisión la circunstancia editorial y de difusión de la Biblia como libro en el contexto mexicano decimonónico y se concluyó que tanto Ignacio Manuel Altamirano como Justo Sierra Méndez fueron lectores directos y críticos de las Sagradas Escrituras. Ese contacto causó que la construcción del lector ideal en la trilogía estuviera condicionada a un horizonte donde el universo mítico de la Biblia actúa como un eje rector complejo, ya que no se vale de referencias en extremo conocidas por la cultura del catolicismo, sino que atiende a detalles, a formas estructurales del texto que engloban toda una visión del mundo y conectan quizá más profundamente los cuentos con la Biblia. Después, al hablar de los modelos de identificación catártica, se confirmó de manera explícita lo esbozado como una consideración hipotética: la primacía que tiene en los cuentos la generación de una experiencia estética en su lector, entendida entre la dicotomía de lo placentero estético y la neutralización ética de la *aedificatio*.

El recorrido documental y hermenéutico que se realizó en esta investigación me permite concluir que las tres narraciones de Justo Sierra no pertenecen a la categoría de la ficción histórica, tal como su tiempo la comprendía, sino que ellos se relacionan profundamente no con la doctrina, no con el dogma, no con la fe, sino con un texto milenario que, como sagradas escrituras, posee una fuerte carga simbólica y por lo tanto mítica que se desborda en un gran número de interpretaciones y emociones evocadas. Los cuentos de Justo Sierra son expresiones concretas de una conciencia lectora sensible; son evidencia de la experiencia vital e intelectual del creador que busca explicarse a sí mismo, a través de la creación, el poder del arte.

Con estos tres cuentos, los cuales son cruciales para entender la carrera del artista pues no es fortuito que los haya incluido en esa mirada retrospectiva que es *Cuentos románticos*, el lector confronta que la Biblia fue vista por este creador como un discurso cultural poderoso, con una belleza desbordante que conectaba íntimamente con su sensibilidad. Y, por lo tanto, son ellos la búsqueda de un diálogo, la pretensión, no de rivalizar, sino de reinventar una belleza sacra que conmueva el ser sensible de su espectador.

Este trabajo es una provocación a los estudiosos y críticos de la obra literaria de Justo Sierra Méndez, ya que demuestra que hay camino que recorrer, muchas facetas que descubrir y reflexiones que pueden ayudar a comprender y disfrutar una producción insigne del siglo XIX mexicano.

Señalo que la trilogía bíblica de Justo Sierra no sólo permite desmenuzar la relación cuentística-Biblia; sino cuestionar la importancia de la sensibilidad estética en el acto receptivo de un texto y en la escritura misma.

No puede pasar por alto el hecho de que Justo Sierra fue a contra-corriente de sus contemporáneos quienes propugnaban por una escritura literaria enfocada en la

construcción del ciudadano y una nación mexicana secular. Qué alejado está el Sierra de la trilogía bíblica de un José Tomás de Cuéllar que por los mismos años publicaba su *Linterna Mágica*. Sierra Méndez, al menos en estos tres cuentos, mira hacia la reconfiguración de un tema: la materia bíblica, no desde la conformación del ciudadano, sino desde el sujeto sensible que se conmueve. Sólo así, opinaba Sierra, el artista cumple con su objetivo, sólo así el creador alcanza la belleza. ¿Será ésta la única excepción dónde discrepó Sierra de sus iguales y hasta de su maestro en materia de literatura? Sólo un análisis que conjunte lo hermenéutico y lo documental permitiría responder la cuestión de manera crítica.

Espero la presente tesis esboce y compruebe lo viable de una línea interpretativa que relacione a la Biblia como producto cultural y mítico con otras obras del siglo XIX, con otros autores, otros contextos, con otras formas de asumir el arte.

Ciudad Universitaria, junio 2018.

ANEXO

EL REY DE ISRAEL¹

*Auctor nominis ejus Christus,
Tiberio imperitante per procuratorem
Pontium Pilatum, supplicio affectus erat.
Tacit. Ann. XV, 44.*

Abner-ben-Leví, judío residente entre nosotros, nos ha comunicado este escrito en que está consignada una antiquísima tradición de su familia que tuvo origen en uno de sus abuelos, servidor del templo en la época de la muerte de Jesús, y que se ha conservado religiosamente en los siglos de la dispersión. Lo reproducimos sin comentarios:

“En el mes de Nisán del año 30 de la era llamada cristiana, siendo Poncio Pilato gobernador de Judea y reinando Tiberio César, entre las numerosas caravanas que se dirigían a Jerusalem a celebrar la Pascua, se hizo notable la que venía de Jericó, conducida por Jesús de Nazareth, porque estallaron en ella los gritos de la emancipación de Israel.

Millares de millares de personas circundaban el Templo Santo y los guardianes del pretorio temían.

Temían porque se acercaban los tiempos de la salida de Israel del cautiverio y en que el dominio de Roma la impía, de la Babilonia de Occidente, iba a desaparecer de la faz de la tierra, como la flor de los surcos.

Y el que el 10 del mes de Nisán entraba en Jerusalem era, como Juan el Bautista, un profeta, y era como Theodas y como el Gaulonita y como los de Makkab, un héroe de la raza de los libertadores del pueblo.

Y Javeh había fijado sobre su rostro los ojos de su complacencia.

¹ Conozco dos versiones: Merlín, “El Rey de Israel”, en *El Federalista*, t. VI, núm. 1416, 25 de marzo de 1875, pp. 1-2. // Justo Sierra, “Memorias de un fariseo”, en *Cuentos Románticos*, México, Librería de la Viuda de Bouret, 1896. Reproduzco la primera, de procedencia hemerográfica.

Y los suyos le llamaban rabbí y le llamaban Christus, esto es, el ungido del Señor, el rey prometido de los Beni-Israel, el Mesías de la emancipación.

Pilatos temblaba de pavor, y con Pilatos temblaba Kaipha, que era el sumo sacerdote y llevaba ese año en su cabeza el petalon sagrado. Porque nadie en el pueblo de Dios era amigo de los soldados del César, nadie excepto Kaipha y algunos que le seguían.

Y los fariseos que componían el Synedrion, eran enemigos de Roma y su vida era santa y su doctrina santa porque era la doctrina de Moisés y los profetas, explicada por Hillel, que había dicho: «Haz a otro lo que quieras que te hagan a ti; ésta es toda la ley, lo demás son comentarios». (*Talmud*).

Y después de Hillel había venido Jesús de Nazareth y había repetido las palabras del Maestro.

Los fariseos amaban a Jesús y odiaban a Herodes y a los esbirros de Herodes, los protegidos de Roma. Y esperaban el tiempo de la emancipación y la llegada del Mesías de gloria.

Jesús había dicho: «No temáis a los que matan el cuerpo» (*Mateo*). «El que conserve su vida la perderá y el que la pierda por amor mío la encontrará» (*id.*) y «Los cabellos mismos de vuestra cabeza están contados» (*id.*).

Jesús había dicho: «Desde los tiempos de Juan el Bautista hasta hoy, el reino del cielo se posee por violencia y los violentos lo arrebatan».

Y los que no le conocían preguntaban: — ¿Quién es éste?

Y las gentes del pueblo respondían: — Este es Jesús, el profeta de Nazareth de Galilea. Este es el que ha dicho: «Ahora es cuando el príncipe de este mundo va a ser arrojado» (*Juan*). Y entonces el príncipe del mundo era Tiberio César y los enviados del César. Éste es el que ha dicho: «El que tenga una bolsa y una alforja, tómelas, y el que no las tiene,

venda su túnica y compre espada» (*Luc.*). «Y en cuanto a aquellos de mis enemigos que no quisieron que yo reinase sobre ellos, traédmelos acá y matadlos delante de mí» (*Luc.*).

Y aquellas palabras eran el grito de guerra contra la opresión de Roma la impía, de la Babilonia de Occidente.

Porque sus discípulos le decían: «Rabbi, tu eres el hijo de Dios, tú eres el rey de Israel» (*Juan*). «Y todo aquel que se hace rey se declara contra César» (*Juan*).

*

Cerca de tres millones de almas (*Josepho*) celebraban aquel año la pascua en Jerusalem. Reinaba un rumor intenso en derredor del templo y el zumbido de muchos pueblos llenaba los aires. Yo escuchaba explicar la ley en la teba del templo santo, cuando un clamor lejano y prolongado como el primer suspiro del viento en el desierto llegó hasta nosotros. — Es la tempestad que sopla desde Jerichó —dijo uno. —No —respondió el anciano Ismael, incorporándose—, es el alarido del pueblo: ¿no oís que semeja la voz ensoberbecida de las olas?

Corrimos a los pórticos, salimos a las gradas y vimos en el triste valle del Cedrón un espectáculo indecible.

La llanura estaba como vestida de una clámide flotante de vívidos colores. Parecía que, arrancada por la ira del Señor, la clave del arco de la alianza se había desmoronado en infinitos fragmentos sobre el valle del último día.

El polvo oscuro del suelo de Sión empañaba con su nube ardiente aquel cuadro prodigioso.

El sol, levantado en los cielos de un azul plomizo como la superficie del mar Muerto, lanzaba implacable sus saetas de fuego sobre el templo y la llanura.

La inmensa muchedumbre se precipitaba en todas direcciones hacia el camino que baja de Gethsemaní y se apiñaba ya en el recinto exterior del templo.

La voz del pueblo subía, subía hasta las nubes y la repetían las colinas, como los ecos del trueno de Dios. Y en el centro de la multitud se agitaban las palmas y se estremecían las ramas en las manos de los niños.

Y oíamos la gran voz, como la voz del que clama en el desierto, que decía: *«Hosanna el hijo de David: bendito el que viene en el nombre del Señor: hosanna en las alturas»*.

Era el conquistador que venía en nombre de Javeh, era la hora de la emancipación que llegaba. Los ancianos murmuraban: no era tiempo aún; pero brillaban sus ojos como si el sol se hubiera reflejado en ellos por la vez postrera.

Buscaban nuestros ojos con sed intensa en el centro de los pueblos al profeta de Galilea: su espada debía centellar como la espada de Goliat en manos del pastor de Terebinto; sobre su indómito corcel hijo de los vientos de Arabia; debería semejarse a Josué victorioso en Gabaón de los hijos de Chanaán.

Todos esperábamos ansiosos. Las palmas y las ramas se hicieron de un lado y de otro, y se adelantó del seno de la turba un hombre montado sobre el lomo humilde de un asno.

Y bajando de la cabalgadura contuvo al pueblo con un ademán y subió solo por las gradas del templo. Y al verlo murmuraban los ancianos las palabras del profeta: «He aquí que tu rey viene manso para ti, sentado sobre una asna y sobre el pollino una asna».

Era Jesús de Nazareth. Su rostro no se había enrojecido con el calor del camino; antes bien, estaba pálido y melancólico como el del cantor de las lamentaciones. Su frente era elevada y llena de luz y sus cabellos negros y suaves; su boca, como la del que nunca la ha acercado al cáliz de los placeres del mundo. Cuando levantó los ojos al cielo, cuando invocó a su Padre y permaneció mudo en oración, el fulgor sobrenatural de su pupila hizo

palpitar el corazón de los que lo mirábamos e iluminó las sombras sagradas del santuario. Hubo un momento en que sus ojos se humedecieron y temblaron nuestros huesos, como los de nuestros padres cuando el fuego del Señor coronó la frente del Sinaí; si una lágrima hubiera brotado entre sus pestañas, el templo habría caído hecho polvo a sus pies.

La multitud rompió el silencio al verlo marchar hacia la teba del templo santo; cuando penetró bajo el techo de Javeh, no había una sola boca muda, y los ámbitos de la casa del Altísimo resonaron con un hosanna infinito salido de todos los pechos: «*Hosanna al hijo de David, bendito el que viene en nombre del Señor, hosanna en las alturas*».

*

Los romanos temblaban; pero velaban Herodes y Kaipha, el traidor a su ley y al pueblo, el soberano sacrificador.

El día 14 de Nisán sacrificó en Jesús de Nazareth las esperanzas de Beni-Israel.

En vano los fariseos habían dicho al joven profeta: «Sal de aquí y vete, porque Herodes te quiere matar» (*Luc.*). En vano le habían rogado que hiciera callar a sus discípulos, que lo proclamaban rey delante de los romanos (*Luc.*). Jesús, que había afirmado su fariseísmo de una manera completa, diciendo: «Los escribas y los fariseos se sentaron sobre la cátedra de Moisés; guardad pues y observad todo lo que os dijeren» (*Mateo*); se volvió contra los malos fariseos, contra los amigos de Kaipha, y los maldijo y hubo gran división entre el pueblo.

Los romanos aprehendieron a Jesús. Kaipha, el mal fariseo, y Hanan, su padre, lo quisieron condenar por blasfemo, a pesar de las resistencias del consejo; pero todo fue inútil, y en lugar de ser lapidado, que era el suplicio a que la ley condenaba a los blasfemos, se le condenó al suplicio romano de la cruz, y la causa de su muerte [estaba] escrita por orden del cruel y rapaz: *Jesús Nazareno, rey de los judíos*.

Los judíos del templo amamos durante largo tiempo a los judíos discípulos de Jesús, que nos acompañaban a orar y cumplían con todos los ritos de la ley (*Orígenes*). Santiago era uno de nuestros santos, venerado por los ebionim del pueblo (ebionitas, pobres). Pero un hijo de Hanan, hechura de Herodes y traidor como Kaipha, fue nombrado pontífice y dio muerte a Santiago como blasfemo. Los Beni-Israel se indignaron, lo mismo que los cristianos. La opresión de Roma llegaba a su colmo y el pueblo se estremecía de odio y de impaciencia.

El día que yo me separé, a las puertas del templo, del último discípulo de Jesús que amé en mi vida como a un hermano, un loco seguido de muchos grupos de gente apareció gritando estas horribles palabras (*Josepho*): « ¡Voz de Oriente, voz de Occidente, voz de los cuatro vientos! ¡Voz contra Jerusalem y contra el Templo! ¡Voz contra los casados y contra las casadas! ¡Voz contra todo el pueblo! ¡Ay de ti, Jerusalem! ¡Ay de ti, ay de ti!»”.

Merlín

EN JERUSALEM¹

(Durante el gobierno de Pilatos en Judea, se hallaba en Jerusalem un joven romano emparentado a una de las más encumbradas familias senatoriales de la capital del mundo. Testigo de la oscura tragedia que terminó con la muerte del Nazareno, la refirió a un amigo suyo que se educaba en Athenas, en una carta que por una feliz casualidad se conservó y que ha sido descubierta por el célebre erudito alemán Hermann Bauer, en la biblioteca del convento del monte de Athos. Un periódico de Leipzig publica el siguiente fragmento que ha traducido para *La Libertad* un amigo nuestro).

Obedeciendo el mandato de César, me presenté a Poncio. Le hallé agitado e irascible, y después de algunos momentos tuvo a bien explicarme la causa de su enojo. Le oí con interés porque nada puedes, caro Emilio, figurarte de más extraño que este pueblo judío y cuanto con él se relaciona. Júpiter es para ellos un ser incorpóreo que dirige los ejércitos de los astros en el cielo —le llaman Zebaoth, Javeh, es decir José. No te entristeceré con detallarte las prácticas austeras y desoladoras de este culto tan parecido al de nuestros mayores como el cielo urente y polvoso de los desiertos de Siria, al suave, al templado, al luminoso de esa Grecia que el favor de los dioses te permite habitar.

.....

De pie junto a la silla de Poncio pude contemplar aquella escena. Se trataba de juzgar a uno de esos pobres vagabundos que excitan a la rebelión contra el César en los campos y que alguna vez unen su odio por nuestro imperio al que por el dominio de sus sacerdotes

¹ Conozco dos versiones: Sin firma, “En Jerusalem”, en *La Libertad. Periódico científico, político y literario*, año 1, núm. 86, jueves 18 de abril 1878, p. 1. // Justo Sierra, “En Jerusalén”, en *Cuentos románticos*, México, Librería de la Viuda de Bouret, 1896. Reproduzco la primera, de procedencia hemerográfica.

tienen. Este era el caso del rebelde que iba a ser juzgado a mi vista; un grupo del pueblo le seguía y los soldados de la centuria trabajaban por impedir que invadiese la escalinata del pretorio. ¿La multitud era hostil? Eso me pareció a primera vista. De todos modos su aspecto era siniestro. Un grupo de mujeres se lamentaba y quizá lanzaba imprecaciones sobre nosotros en esta ruda lengua aramea que parece hecha solo para expresar el dolor o la ira.

Al principio me fue difícil ver el rostro del reo. Su cabellera, llena de polvo y de sangre, caía en espesas guedejas sobre su cabeza profundamente doblegada. Su túnica, hecha jirones, dejaba ver un cuerpo enjuto y débil, un dorso en donde las ligaduras habían dejado hondamente impresa su huella de púrpura. Su barba estaba manchada por un espeso coagulo de sangre negra.

Nada respondía a las preguntas de Poncio —nada—. Un emisario de los sacerdotes interpretaba sus palabras, pero en vano. Aquello era, sin embargo, una tentativa postrera; quería Poncio conocer a fondo lo que había en todas esas tentativas de insurrección que irritaban a César contra su enviado, acusado de demasiada tolerancia con la casta sacerdotal. Desde la noche anterior aquel infeliz había sido arrastrado al tribunal y ningún tormento había podido hacerle desplegar los labios.

Uno de los fariseos que pretendían aconsejar a Poncio se lanzó a la balaustrada, inclinó sobre la multitud su frente pálida y lisa, su mirada negra y ávida y articuló algunas palabras —a las que respondió un gran clamor—: “Me piden la libertad de un jefe de las bandas armadas contra César” —me dijo Poncio— “Bar-Habas, Bar-Habas” —voceaba el pueblo—. Los hombres mostraban los puños, las mujeres esforzaban sus lamentos, los hombres del sacerdocio judío rugían sordamente y cubrían sus cabezas rapadas con sus paños de amarillo.

El reo alzó con lentitud la cabeza: me estremecí involuntariamente; era un león que sacudía la soberbia melena, el pueblo seguía gritando “Bar-Habas”. El sol de la hora meridional lanzaba a plomo sus rayos que caldean la sangre y aceleran las palpitations del corazón; un viento pesado nos traía los rumores lejanos de las procesiones de peregrinos galileos que subían las gradas del templo de Moriah en el que se iba a celebrar la Pascua, entonando los salmos de David, uno de los profetas populares de los israelitas. Jesús se había erguido por fin: sacudió su larga cabellera y volvió al pueblo su rostro pálido y enflaquecido. Lanzaron sus ojos una mirada, una sola mirada, porque pronto volvieron a cerrarse sus párpados. No sé qué de extraño pasó por mí; aquella mirada calló a la multitud súbitamente; las frentes se inclinaron ruborizadas de vergüenza, los sacerdotes murmuraron sus preces sordas y monótonas.

Me pareció que la brisa del desierto refrescaba y era tan pura la luz de aquellas pupilas, tan suave era, que la luz del sol parecía dulcificarse al mezclarse con ella. Ven a Oriente, amigo mío, si quieres ver de los harapos de un mendigo surgir un Dios.

Jesús fue condenado. Era preciso contentar a César...

Conoces este horrible suplicio que se aplica a los esclavos. Dos maderos colocados de modo que la simple posición de los brazos y del pecho puede acarrear la muerte. Yo ví levantarse a aquel hombre desnudo en la cima de una roca; me abrí paso hasta cerca de la cima. La parte de la plebe que lo había seguido había pasado de la rabia a la piedad, las mujeres lloraban y alzaban las manos para bendecirlo. Su mirada, esa mirada que jamás olvidaré, volvió a brillar como el fulgor de una estrella entre dos nubes; no hagas caso de esta comparación, es débil; aquello que yo vi era más triste, más puro...

Reunidos por la noche en torno de la mesa de Poncio, guardábamos profundo silencio. Reclinados en los triclinios parecía que dormíamos y pensábamos. Era el calor sofocante y

los esclavos nubios, derechos, desnudos y negros con su pequeña faja de púrpura de tiro en derredor de la cintura, columpiaban sus grandes abanicos de plumas de ave de Ethiopia y derramaban en las tazas de oro el vino de Chipre que no bastaba a alegrar nuestro ánimo. La esposa de Poncio se hacía derramar en el cabello por sus esclavas sirias agua helada impregnada de esencia de nardo; mientras su mano febril jugaba con las gruesas perlas de su rosario de ámbar.

Nos separamos...Empecé a dormir arrullado por la salmodia lejana de los peregrinos de Moriah. De improvisto despertó mi memoria. La escena de la muerte del nazareno vino de un golpe a mi mente; me incorporé temblando, una ola de llanto subió a mis ojos y lloré como el día en que fuimos juntos a depositar a mi madre en el sepulcro.

EL VELO DEL TEMPLO¹

Era un Jueves Santo por la noche.

Habían acabado las ceremonias de la tarde y tras un día de fatiga y de calor, yo, joven seminarista, que no había tenido tiempo de conmovirme, volví sudoroso y cansado a mi celda de colegial, a disfrutar de media hora de reposo, pues a las ocho en punto debíamos estar en el palacio del obispo para acompañarlo a rezar las estaciones en siete de las principales iglesias de la ciudad. Arrojé sobre la cama mi beca azul y mi sotana carmelita y después de apurar a sendos sorbos un gran jarro de horchata, acerqué al balcón mi butaca de cuero, me puse de codos sobre el barandal y empecé a ver, a pensar y a soñar...

*

Debajo de mi balcón, la calle, negra y profunda, parecía hacer del silencio un paño fúnebre. El polvo levantado por la agitación del día iba cayendo lentamente sobre el suelo y de vez en cuando una de sus partículas, arrebatada por el caliente viento de abril, reflejando la luz mórbida del cercano reverbero, parecía un átomo de oro encendido que hacía viajes fantásticos por el espacio. Sólo el eco de alguno que otro rezo llegaba hasta mí, que oía sin escuchar. Mi balcón dominaba todas las vecinas azoteas y un gran trozo de cielo oriental se extendía ante mis ojos. La luna, velada por la bruma hecha de las moléculas de fuego desprendidas de los campos incendiados, se levantaba roja, enorme y sin fulgores, como si saliera de un baño de sangre. Fragmentos largos y flotantes de los nubarrones que se agrupaban en el cenit la velaban a veces y a veces subrayaban con un enorme rasgo negro

¹ Conozco dos versiones: Merlín, “El velo del templo”, en *La Libertad. Periódico científico, político y literario*, año II, núm. 84, 11 de abril de 1879, p. 3. // Justo Sierra, “El velo del templo”, en *Cuentos románticos*, México, Librería de la Viuda de Bouret, 1896. Reproduzco la primera, de procedencia hemerográfica.

aquel globo de púrpura. Hubo un momento en el que el disco lunar me pareció un agujero abierto en la bóveda sombría del cielo, detrás del cual se veía el seno del incandescente volcán o de otro cielo abrazado por infinito incendio. Mi espíritu revoloteó por los bordes de aquel cráter y luego, cerniéndose un momento sobre él, agitó las alas y huyó.

*

Huyó a aquel tiempo lejano en que sin que el mundo lo sintiera, unas cuantas palabras sencillas y una dolorosa y oscura muerte cambiaban el itinerario de la edad antigua, y hacían que la corriente del paganismo se bifurcara en un montículo de la Palestina, yendo una a perderse en la soledad del desierto como los ríos de África y entrando la otra en el cauce profundo en que la civilización antigua se convirtió en la civilización humana.

Subí la colina de Moriah, en cuya cima estaba el templo. Sion, con sus altos muros, sus ramilletes de olivos, sus higueras agostadas por calor primaveral, estaba a nuestra vista sentada sobre su trono de roca negruzca y calcinada. Procesiones larguísimas de peregrinos venían cantando los salmos y los himnos sagrados; atravesaban el torrente y trepaban continuamente por los peldaños de la colina santa.

El israelita del otro lado del Jordán, el que mezclaba sus tiendas de pieles de cabra a las de los hijos de Moab, o vivía en pos de sus rebaños vagando por los confines del desierto de los hijos de Agar, unía sus cánticos al israelita de la poética Galilea, que tenía en su andar rítmico el vaivén gracioso de las olas del Tiberiades y cuyas mujeres se cubrían con sombrillas rojas, pensando, en aquellas horas de calor y de fatiga, en las frescas sombras de los plátanos de Nazareth. Aquellos peregrinos traían ovejas blancas de Gaalad y corderos cebados de la Siria, y tórtolas del oasis damasceno y frutos de todos los climas, y cajas de sándalo de Ofir llenas de gomas de la Arabia, y cofres de ciprés de Líbano para guardar los vestidos sacerdotales, y vasos murrinos para los bálsamos, y ánforas áticas para los vinos;

los sacerdotes veían, risueños, desde el gran pórtico del templo, aquellas multitudes cargadas de presentes para los servidores de Jehovah.

En el interior del templo la muchedumbre se apiñaba; crujían las tablas de cedro del revestimiento interior, el humo del incienso formaba una niebla densa en torno del *santo de los santos*, como el día en que Jehovah había venido en forma de nube sobre el arca del testimonio, al escuchar las preces de Salomón.

Los levitas con sus túnicas de lino contenían al gentío en torno del gran sacrificador y sus salmodias, acompañadas por el sonido de los salterios y de los *Kinnor*, se mezclaban a los clamores de los fieles. A cada momento el sol se oscurecía dejando al templo sumido en la sombra y las llamas del candelabro de los siete brazos vacilaban sobre sus recipientes de oro. Un ruido sordo, que parecía un gemido escapado de las entrañas del monte Sion, hacía enmudecer de repente a los hombres, temblar a las mujeres y llorar a los niños. El gran sacerdote paseaba su mirada inquieta sobre las cabezas inclinadas que lo rodeaban y una súbita palidez invadía su rostro. Los cascabeles de su manto resonaban como si se hubiera apoderado de él un estremecimiento extraño.

De dentro del tabernáculo salían débiles quejas, como si un anciano llorara. David, al golpear con su frente cubierta de ceniza el pavimento del santuario, delante del arca, debía llorar así; las mujeres repetían con voz baja y compulsiva *miserere nobis*, apiádate, señor, de nosotros, según tu gran misericordia. Los levitas agitaban sus cofias de lino; los fariseos, en aristocrático grupo, observaban con sus rostros rasurados y marmóreos, oculta la frente bajo sus tiaras de pergamino, aquel espectáculo confuso.

El que observaba en el cuadrante dio la señal; la sombra del gnomon tocaba la raya que marcaba la hora nona. Los *coherinn* acercaron la mesa del sacrificio, sobre la que yacía un

cordero sin mancha. Delante del arca, sobre cuatro columnas de ciprés con capiteles de oro y zócalos de plata, se tendía inmenso el cielo de púrpura que cerraba el santo de los santos.

El pontífice blandió el chuchillo, lanzó el tierno cordero una mirada de dolor sobre su verdugo, como si hubiese temido la súbita revelación de su destino y una lágrima humedeció su vellón immaculado. La mano cayó; un solo chorro de sangre brotó de la herida, y como si el ángel del señor hubiese pasado su espada niveladora sobre las cabezas de levitas y profanos, todas las frentes se inclinaron; bajó más la espada y todos los cuellos se encorvaron, más aún, todas las rodillas pegaron en tierra. Un gran grito salió del tabernáculo. Así debió ser el último suspiro del rey profeta...

Cuando los ojos se elevaron, el velo estaba roto, abierto; por entre sus dos fragmentos, como por mano colérica apartados, se veían temblar las alas de los dos querubes como si quisieran transportar el arca al cielo...

De entre la nube de incienso salió un niño, ¿era Joas? ¿el rey niño guardado por los sacerdotes en el santuario, como si sobre el trono de la Palestina quisieren los levitas reemplazar con una flor al águila de Roma?

No; aquel niño tenía una figura extraña, si un pueblo al nacer se encarnase en un símbolo, habría escogido para esconder su alma aquella frente pura, aquella mirada que parecía hecha no para recibir la luz, sino para darla...

Era la estatua viva de una nueva edad.

“Ha muerto, —exclamó— ha muerto, ha muerto”. El rey de los judíos, la flor de la vara de José, el vástago de David, el hijo de Jehovah ha muerto; ha muerto el Cristo. Yo le he visto, una gota de su sangre cayó sobre mi frente: *mirad*”.

Pontífices, levitas, fariseos, pueblo, todos en confuso remolino se precipitan hacia el niño; los querubines del arca volvieron sus cabezas para mirar también.

Dos líneas rojas, una puesta a través de la otra, marcaban la frente del niño.

El Sumo Pontífice murmuró algunas palabras en los oídos del pequeñuelo. ¿Eran palabras de muerte? El niño levantó los ojos al cielo, abrió los brazos como si invocara a Dios; el sol lo hería de frente con su último rayo. La sombra del cuerpecillo y de los abiertos brazos creció detrás del infante: el arca desapareció debajo de aquella sombra. Desapareció el templo, la colina, Jerusalem; llenó el mundo, ganó el cielo y el espacio infinito se llenó con ella: era la sombra de la cruz.

Merlín

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- Algaba, Leticia, “Por los umbrales de la novela histórica”, en *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico, Volumen 1, Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*, Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, editoras. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 287-302. (Ida y Regreso al Siglo XIX)
- Altamirano, Ignacio Manuel, *Obras completas, XII. Escritos de literatura y arte, 1*, selección y notas de José Luis Martínez, Nicole Giron, coordinadora. México, Secretaría de Educación Pública, 1988.
- Amezcuca Gómez, David, *La teoría literaria de Northrop Frye*, tesis de doctorado. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 2011.
- Anderson Imbert, Enrique, “Abriendo camino: una primera definición de los ciclos cuentísticos”, en *El ojo en el caleidoscopio*, Pablo Brescia y Evelina Romano, coordinadores. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pp. 47-57. (El Estudio)
- Arceo de Konrad, Candelaria, *Justo Sierra Méndez: sus cuentos románticos y la influencia francesa*. México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985. (Letras del Siglo XIX)
- Argullol, Rafael, *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*. Barcelona, Acantilado, 2008. (El Acantilado, 162)
- Asimov, Isaac, *Guía de la Biblia. Nuevo Testamento*, traducción de Benito Gómez Ibáñez. Barcelona, Plaza & Janés, 1989.

- Barthes, Roland, *El placer del texto, seguido por Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977*, traducción de Nicolás Rosa y Óscar Terán. México, Siglo XXI, 1993.
- Calderón de la Barca, Pedro, “A la Virgen”, en *La Libertad*, año I, núm. 86, jueves 18 de abril de 1878, p. 1
- Chevalier, Jean, “Introducción”, en *Diccionario de los símbolos*, bajo la dirección de Jean Chevalier, con la colaboración de Alain Gheerbrant. Barcelona, Herder, 1986.
- Clark de Lara, Belem, “Introducción”, en Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras XIV. Meditaciones morales (1876-1894)*, edición crítica, introducción, notas e índices de Belem Clark de Lara. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007, pp. LXI-CXXXVII. (Nueva Biblioteca Mexicana, 161)
- Coronado, Carolina, “Los clavos del Señor”, en *La Iberia. Periódico de política, literatura, ciencias, artes, agricultura, comercio, industria y mejoras materiales*, año IX, núm. 2 432, jueves 25 de marzo de 1875, p. 1.
- Duch, Lluís, “Interpretaciones actuales en el estudio del mito”, en *Mito, interpretación y cultura. Aproximación a la logomítica*, Lluís Duch, editor. Barcelona, Herder, 2002.
- Dumas, Claude, *Justo Sierra y el México de su tiempo, I*, traducción de Carlos Ortega. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992. (Nueva Biblioteca Mexicana, 111)
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, traducción de Ricardo Pochtar. Barcelona, Lumen, 1993. (Palabra en el tiempo, 142)
- _____, *Los límites de la interpretación*, traducción de Helena Lozano. Barcelona, Lumen, 1992.

_____, *Obra abierta*, traducción de Roser Berdagué. Barcelona, Planeta-Agostini, 1992.

Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, traducción de Luis Gil. Guadarrama, Punto Omega, 1981.

Escudero, José Agustín de, “La pasión de nuestro señor Jesucristo”, en *El Monitor Republicano*, año XXV, quinta época, núm. 72, jueves 25 de marzo de 1875, p. 1.

Fernández, Antonio, “La muerte de Jesús”, en *La Libertad*, año II, núm. 84, viernes 11 de abril de 1879, pp. 1-3.

Flavio Josefo, *Historia de las guerras de los judíos y de la destrucción del templo y ciudad de Jerusalén escrita en griego y traducida por Juan Martín Cordero*, II. Madrid, Oficina de don Benito Cano, 1791.

Foucault, Michel, *¿Qué es un autor?* Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1970. (Textos Mínimos)

Frye, Northrop, *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*. Barcelona, Gedisa, 1988. (Serie Esquinas).

_____, “Los arquetipos de la literatura”, en *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*, José Manuel Cuesta Abad y Julián Jiménez Hefferman, editores. Madrid, Akal, 2005, pp. 703-716. (Teoría Literaria, 7)

Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, I, traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca, Sígueme, 2003. (Hermeneia, 7)

Hidalgo Baeza, Karina Dessiré, *En tierra yanqui de Justo Sierra. Edición, anotación y estudio*, tesis de licenciatura. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2011.

- Jauss, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid, Taurus, 1986.
- Juvenal, “El Jueves Santo”, en *El Monitor Republicano*, año XXV, quinta época, núm. 72, jueves 25 de marzo de 1875, p. 1.
- Lagerkvist, Pär, *Barrabás y otros relatos*. Barcelona, Orbis, 1982. (Los Premios Nobel, 3)
- Larmig, “Magdalena”, en *El Siglo Diez y Nueve*, año XXXVIII, tomo 75, núm. 12 228, viernes 11 de abril de 1879, p. 1.
- _____, “María”, en *El Siglo Diez y Nueve*, año XXXVIII, tomo 75, núm. 12 228, viernes 11 de abril de 1879, p. 1.
- Leñero, Vicente, *El Evangelio de Lucas Gavilán*. Barcelona, Seix Barral, 1979. (Nueva Narrativa Hispánica)
- Lévi-Strauss, Claude, *Mito y significado*, prólogo y notas de Héctor Arruabarrena. Madrid, Alianza, 2002.
- López García, Bernardo, “Canto del profeta”, en *La Libertad*, año I, núm. 86, jueves 18 de abril de 1878, p. 1.
- López Martínez, Jonathan David, *La Biblia en México durante el siglo XIX: historia mexicana de un libro sagrado*, tesis de licenciatura. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2017.
- Matute, Álvaro, “Justo Sierra, el positivista romántico”, en *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico, Volumen III. Galería de escritores*, Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, editoras. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 429-444. (Al Siglo XIX. Ida y Regreso)
- Merlín, “El rey de Israel”, en *El Federalista*, t. VI, núm. 1416, 25 de marzo de 1875, pp. 1-2.
- _____, “El velo del templo”, en *La Libertad. Periódico científico, político y literario*, año II, núm. 84, viernes 11 de abril de 1879, p. 3.

- Monterde, Francisco, “Introducción”, en Justo Sierra, *Obras completas, II. Prosa literaria*, edición ordenada y anotada por Francisco Monterde. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, (Nueva Biblioteca Mexicana, 50)
- Negrín, María Eugenia, “Justo Sierra, un narrador siempre audaz”, en Justo Sierra, *Una escritura tocada por la gracia. Una antología general*, selección, cronología y estudio preliminar de Blanca Estela Treviño, ensayos críticos de Silvia Molina, María Eugenia Negrín, Cristina Barros, Hernán Lara Závala. México, Fondo de Cultura Económica, Fundación para las Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009 pp. 389-414. (Colección Biblioteca Americana, serie Viajes al siglo XIX)
- Nervo, Amado, *El Éxodo y las flores del camino*. México, Tip. de la Oficina Impresora de Estampillas, 1902.
- Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza, 2012. (El Libro de Bolsillo)
- Olaguíbel, Manuel de, “Jesús”, en *La Libertad*, año II, núm. 84, viernes 11 de abril de 1879, pp. 1-3.
- Olives Puig, J., “Prólogo”, en *Diccionario de los símbolos*, bajo la dirección de Jean Chevalier, con la colaboración de Alain Gheerbrant. Barcelona, Herder, 1986.
- Pérez de Zambrana, Luisa, “Sed tengo”, *La Iberia. Periódico de política, literatura, ciencias, artes, agricultura, comercio, industria y mejoras materiales*, año IX, núm. 2432, jueves 25 de marzo de 1875, p. 1.
- Quevedo y Zubieta, Salvador, “Viernes Santo”, en *El Monitor Republicano*, año XXIX, núm. 87, viernes 11 de abril de 1879, p. 1.
- Quisque, “El viajero eterno”, en *La Libertad*, año II, núm. 84, viernes 11 de abril de 1879, pp. 1-3

Renán, Ernesto, *Vida de Jesús*, traducción de Agustín G. Tirado. Madrid, Edaf, 1968.

(Biblioteca Edaf, 72)

Ríos, J. P. de los, “Jesús y su doctrina”, en *El Monitor Republicano*, año XXVIII, núm. 93, jueves 18 de abril de 1878, pp. 1-2.

La santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento. Antigua y nueva versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602) y cotejada posteriormente con diversas traducciones y con los textos hebreo y griego. Buenos Aires, Bogotá, Cristobal, la Habana, Lima, Londres, México, Nueva York, Río de Janeiro, Santiago, Sociedades Bíblicas Unidas, 1953.

Sierra, Justo, *Cuentos románticos*. México-París, Librería de la Vda. de C. Bouret, 1896.

_____, *Obras completas, I. Poesía*, estudio general, su vida, sus ideas y su obra por Agustín Yáñez, edición de José Luis Martínez. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977. (Nueva Biblioteca Mexicana, 49)

_____, *Obras completas, II. Prosa literaria*, edición ordenada y anotada por Francisco Monterde. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997. (Nueva Biblioteca Mexicana, 50)

_____, *Obras completas, III. Crítica y artículos literarios*, edición y notas por José Luis Martínez. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977. (Nueva Biblioteca Mexicana, 51)

_____, *Obras completas, X. Historia de la Antigüedad*, edición establecida y anotada por Edmundo O’Gorman. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977. (Nueva Biblioteca Mexicana, 114)

_____, *Una escritura tocada por la gracia. Una antología general*, selección, cronología y estudio preliminar de Blanca Estela Treviño, ensayos críticos de Silvia

- Molina, María Eugenia Negrín, Cristina Barros, Hernán Lara Závala. México, Fondo de Cultura Económica, Fundación para las Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009. (Colección Biblioteca Americana, serie Viajes al siglo XIX)
- Sin firma, “Editorial. Viernes de Dolores”, en *La Patria*, año II, núm. 325, jueves 18 de abril de 1878, p. 1.
- _____, “En Jerusalem”, en *La Libertad. Periódico científico, político y literario*, año 1, núm. 86, jueves 18 de abril de 1879, p. 1.
- _____, “Jesús en la cruz”, en *El Monitor Republicano*, año XXVIII, núm. 93, jueves 18 de abril de 1878, pp. 1-2.
- _____, “La religión de la desgracia”, en *La Libertad*, año I, núm. 86, jueves 18 de abril de 1878, p. 1.
- _____, “Via-crucis (Método para rezar las santas estaciones de la Semana Mayor)”, en *El Padre Cobos, periódico campechano amante de decir indirectas y con caricaturas*, t. III, núm. 24, jueves 25 de marzo de 1875, p. 1.
- Sontag, Susan, *Contra la interpretación y otros ensayos*, traducción de Horacio Vázquez Rial, Barcelona, Seix, Barral, 1984
- Steinbeck, John, *Al este del Edén*. Barcelona, Orbis, 1985. (Los Premios Nobel, 14)
- Tenney, Merrill C., *Diccionario Manual de la Biblia*, traducción de Edwin Sipowicz. México, Trillas, 1989.
- Tirado, Agustín G., “Prólogo”, Ernesto Renán, *Vida de Jesús*, traducción de Agustín G. Tirado. Madrid, Edaf, 1968, pp. 11-15. (Biblioteca Edaf, 72)
- Treviño, Blanca Estela, “Estudio preliminar. Una escritura tocada por la gracia”, en Justo Sierra, *Una escritura tocada por la gracia. Una antología general*, selección,

cronología y estudio preliminar de Blanca Estela Treviño, ensayos críticos de Silvia Molina, María Eugenia Negrín, Cristina Barros, Hernán Lara Závala. México, Fondo de Cultura Económica, Fundación para las Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009 pp. 15-41. (Colección Biblioteca Americana, serie Viajes al siglo XIX)

Vargas, Julio, “Cristo en el Calvario”, en *El Combate*, año II, núm. 569, jueves 18 de abril de 1878, p. 1.

_____, “La redención del hombre”, en *El Monitor Republicano*, año XXV, quinta época, núm. 72, jueves 25 de marzo de 1875, p. 1.

Viveros Anaya, Luz América e Irma Elizabeth Gómez Rodríguez, “Estudio preliminar”, en José Tomás de Cuéllar, *Obras VI, Narrativa VI. Las jamonas. Secretos íntimos del tocador y del confidente (1871, 1891)*, edición crítica, estudio preliminar, notas e índices de Luz América Viveros Anaya e Irma Elizabeth González Rodríguez, edición dirigida por Belem Clark de Lara. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2011, pp. LXI-CLIX. (Nueva Biblioteca Mexicana, 172)

Vital, Alberto, “Introducción. Pragmática de la comunicación. Pragmática general-Pragmática de la literatura”, en *Manual de pragmática de la comunicación literaria*, compilación y edición, Alberto Vital. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2014, pp. 17-34.

_____, “Teoría de la recepción”, en *Aproximaciones. Lecturas del texto*, Esther Cohen, editora. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1995, pp. 237-256. (Ediciones Especiales, 2)

Yáñez, Agustín, “Don Justo Sierra. Su vida, sus ideas y su obra”, en Justo Sierra, *Obras Completas, 1. Poesía*, estudio general, su vida, sus ideas y su obra por Agustín Yáñez, edición de José Luis Martínez. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977, pp. 9-221. (Nueva Biblioteca Mexicana, 49)