

LA REFORMA, LA TEOLOGÍA DE LA CRUZ Y LAS ARTES EN LATINOAMÉRICA

José Ramón Alcántara Mejía.

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.

1. Introducción.

Cuando era estudiante y me acababa de vincular a Compañerismo Estudiantil, el grupo mexicano de la CIEE, leí un artículo de Samuel Escobar sobre el poeta peruano César Vallejo, en la ya mítica revista *Certeza*. Me deslumbró, simple y sencillamente, porque en aquel entonces comenzaba mi formación teatral y literaria en medio de un ambiente evangélico hostil al mal llamado arte “secular”, lo que me hacía sentir inquieto y marginado por mi decidida inclinación al arte no “cristiano”, es decir, definitivamente secular. Años más tarde, en otro opúsculo, esta vez de Martín Lutero, encontré que uno debe saber distinguir entre el Evangelio y los evangelios, entre una lectura literalista y con frecuencia alegórica de las Escrituras, una práctica que desgraciadamente prevalece en los medios evangélicos contemporáneos, y la Palabra de Dios que desborda los límites de la Biblia misma. La poesía de Vallejo, creo que decía Samuel y si no hoy lo puedo decir yo, efectivamente refleja el Evangelio, no por las referencias bíblicas, cuya alusión uno puede a veces identificar, sino porque toda ella manifiesta el Evangelio. Así, con Vallejo en una mano y Lutero en la otra, se perfiló mi orientación literario-cristiana, y el arte se convirtió para mí en un espacio de contemplación del Evangelio, la Palabra encarnada en las acciones y la escritura de hombres y mujeres, cuya obra nos sensibiliza, y nos abre a la apreciación corporal todas las dimensiones de la naturaleza humana.

En este trabajo no pretendo, pues, hablar de una literatura o arte latinoamericanos de corte protestante, cristiano y ni siquiera religioso, sobre lo que ya se ha escrito bastante, si bien casi exclusivamente en círculos religiosos. En su lugar he preferido examinar lo que llamaré la teología y el espíritu de la Reforma y su influencia en la configuración del arte occidental y, por extensión, de la cultura y el arte latinoamericanos, con referencia particular a su literatura. Partiré de la premisa bíblica de que toda la Creación está imbuida por la presencia del Dios, quien se ha encarnado en ella por medio de la naturaleza humana de Jesús. La encarnación es una de las afirmaciones más tajantes de la Reforma, pues significa que la revelación no viene desde arriba, sino desde abajo, y desde lo más bajo, que es donde Dios eligió revelarse.¹ Sin embargo, sabemos

¹ Es evidente que este tema se ha convertido en una de las principales tesis de la cristología contemporánea, incluyendo la teología de la liberación latinoamericana.

que con la proliferación de movimientos religiosos, algunos radicalmente conflictivos, que surgieron a raíz de la Reforma, ésta y otras afirmaciones fueron paulatinamente oscurecidas por la polarización entre la fe y la razón, entre un pietismo que dejaba fuera todo lo que no tuviera que ver con una visión particular de la fe, y la expresión artística que comenzó a desbordar el ámbito de la religión hasta emanciparse completamente de ella, como bien lo ha señalado Walter Benjamín.²

2. La Reforma y la liberación espiritual del arte.

¿Cómo era el arte en tiempos de la Reforma y cómo ésta influyó en su transformación? Como sabemos, el Renacimiento, que precede y enmarca a la Reforma, había alentado el desarrollo de las diferentes manifestaciones artísticas impulsado por la recuperación de una perspectiva clásica grecolatina del arte y del desarrollo de nuevas tecnologías: la imprenta, la perspectiva, la polifonía, y los cada vez más sofisticados espacios escénicos. Y, sin embargo, se trataba de una explosión artística contenida por las circunstancias religiosas, políticas y sociales de la época. El arte estaba sujeto, por una parte, al gusto e intereses de los mecenas burgueses o aristócratas y, por otra, de manera más determinante, al poder eclesiástico, que sólo admitía un arte (o cualquier otra disciplina), cuya función absoluta era respaldar la fe. Ciertamente los artistas se las ingeniaron para justificar su obra, relacionando las cualidades estéticas con las religiosas, y de esta forma pudieron sortear los obstáculos que se les presentaban e impulsar lo que llamamos el Renacimiento,

Es en este contexto que nace la Reforma. Al afirmar que no son las obras del hombre lo que le justifican delante de Dios, sino la sola fe en la obra de Jesucristo consumada en la cruz y realizada por gracia solamente, atestiguaba también que ningún domino humano secular o eclesiástico tiene poder sobre la libertad otorgada por Dios en Jesucristo. Esto significó, entre otras cosas, la emancipación del arte. Las ramificaciones sociales, políticas y económicas de la Reforma en cuanto al arte y la cultura fueron determinantes, y fomentaron el reconocimiento del artista y su obra no por sus alusiones religiosas o en referencia al poder, sino por su originalidad y contribución al desarrollo de la cultura, un hecho que dio origen a la modernidad, pero que no hubiera ocurrido sólo por el impulso del Renacimiento. En términos de la Reforma, el artista pudo entonces desarrollar sus dones libremente y mostrar así el Evangelio liberador del Jesucristo no como temática sino en el hecho mismo de poder crear libremente.

La Reforma pues, al despojar a la Iglesia de su poder como mediador de la salvación, liberó también a los actores políticos, sociales, económicos, intelectuales y artísticos para actuar

² Walter Benjamín *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2010.

relativamente al margen del poder eclesial, aunque ciertamente en muchos casos pasaron paulatinamente a depender económicamente, como hasta ahora, de los poderes seculares. A este respecto, Gunter Guebauer y Christopher Wulf señalan que, “El cambio más importante [en el Renacimiento] cae en el giro de la estética a una locación distinta, que le permite cumplir una nueva función dentro de las estructuras de poder” (105).³ De esta manera, el arte renacentista devino en el arte neoclásico, cuya aplicación, liberada ya de sus constreñimientos religiosos, fue exaltar la gloria de los mecenas, la nobleza y a los artistas mismos, dominando la estética europea hasta entrado el siglo XIX, cuando, bajo el Romanticismo, los artistas adquirieron el papel de visionarios, como los profetas de antaño, y el arte adquirió la condición de una religión secularizada.

La Reforma irrumpe pues cuando ciertas expresiones artísticas fueron encumbradas por el apoyo del poder al que prestaban sus servicios, a la vez que el mismo poder colocaba al artista en un lugar social privilegiado. Esta glorificación recíproca está atestiguada por la misma historia del arte, por la mención selectiva de lo que se llamó el “genio” de los creadores, dejando al margen otros muchos que no encontraron el beneplácito del poder o que fueron invisibilizados, al no alcanzar una parte de lo que Jacques Rancière ha llamado “el reparto de lo sensible”.⁴ La Reforma, en cambio, alentó un acercamiento distinto al arte que se resistió a la glorificación del poder y, por el contrario, puso énfasis en la condición humana bajo contextos de marginación e injusticia, con sus crisis existenciales y contradicciones, comprometida con representar la crudeza de la realidad más que la belleza puramente estética, despertando así otro tipo de sensibilidad que podía reconocer en ello un chispazo de esperanza.

Erich Auerbach, en su ya clásica obra *Mimesis, la representación de la realidad en la cultura occidental*, traza los orígenes de estos dos acercamientos artísticos desde la antigüedad, contrastando el estilo clásico de Homero que abrazaría el Renacimiento y permanece hasta el presente como el estilo bello y elegante por definición, con el estilo de la narración bíblica

³ Gunter Gebauer y Christoph Wulf, *Mimesis: Cultura, Arte, Sociedad*. Berkely: University of California Press, 1995. Gebauer y Wulf siguen la tesis de Auerbach, enfocándose en el desarrollo de las obras mismas, sino en el proceso mimético de la mismas, en el cual participan las condiciones histórico-sociales que dan forma a las estéticas a lo largo del tiempo.

⁴ Rancière, Jacques. *El reparto de los sensible. Estética y política*. Santiago: LOM Ediciones, 2009. Ranciere señala “Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas”; dicho reparto, que se manifiesta en la visibilidad de ciertas obras sobre la invisibilidad de otras, precede a la actividad política, ya que es necesaria la existencia de un “sensible”, para que este sea “repartido” en visibilidad e invisibilidad. Desde luego, es entonces el proceso político lo que hace que una forma de arte sea más visible que otra en el reparo de sensibilidades, y esto ocurre como manifestaciones de poder.

representado por el relato del sacrificio de Isaac. En contraste con Homero, la intención del relato bíblico, nos dice Auerbach: “[...] no es el encanto sensorial, y si a pesar de ello producen vigorosos efectos plásticos, es porque los sucesos éticos, religiosos, íntimos que les interesan se concretan en materializaciones sensibles de la vida” (19).⁵ Auerbach procede entonces en su texto a mostrar cómo estas dos estéticas conforman el desarrollo de la literatura occidental en su representación de la realidad, y si bien no lleva a cabo los cortes históricos en el que este proceso avanza, ni hace mención directa de la Reforma, evidentemente es consciente de su importancia: el traductor utiliza la versión Reina Valera, tal vez porque Auerbach ha citado de la traducción de Lutero y no de la Vulgata, como era común en el momento en que escribe su obra. En cualquier caso, llama la atención la referencia a un texto bíblico cuyo análisis alude a uno de los logros de la Reforma: la traducción de la Biblia a las lenguas vernáculas. El realismo bíblico al que se refiere el autor es visibilizado entonces como una forma que adquiere el lenguaje al ser tratado no con la retórica artificial que predominó en el Renacimiento, sino articulado con sencillez e intensidad y economía de las palabras que llaman a ahondar su significado, una estética que invita al lector/a a recurrir a su propia experiencia e imaginación para leer el texto en el marco de su propia realidad. Detrás de estos dos estilos se encuentran, por supuesto, dos concepciones distintas del mundo; una que hace del arte una forma de evasión y otra que enfrenta al ser humano con su realidad. Así, aunque el Renacimiento ocurre en el contexto de una crisis espiritual, su arte bello y optimista no permite percibir las tensiones sociales, políticas y de poder que estaban en juego y que afectaban a la población más vulnerable.

La Reforma protagonizada por Lutero no ocurrió sólo por las acciones del monje agustino. Más bien él llevó a su culminación la persistencia de una actitud de vida de muchos ejemplos notables a lo largo del desarrollo de la cristiandad occidental, que clamaban por un cambio radical en la manera de entender la obra de Cristo. Entre estos sobresale el movimiento llamado *Devotio Moderna* que produjo una amplia literatura espiritual que tuvo un impacto significativo en casi todos aquellos que buscaban una reforma, católicos y protestantes, en los siglos XV y XVI, incluyendo naturalmente a Lutero. Fue pues esta nueva espiritualidad lo que de cierta manera propició también otra sensibilidad y otra manera de ver el arte, no como un fin en sí mismo, sino como una expresión del Evangelio. Esto llegó a hacerse más evidentemente en los países que abrazaron paulatinamente la Reforma, mientras que los países que continuaron sujetos a Roma, privilegiaron un arte que exaltaba el poder y la religión de la contra-reforma, que en España devino en lo que llamamos el arte Barroco.

⁵ Erich Auerbach. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: FCE, 1979.

Mas esta paradójica España del Siglo de Oro, que fue también la España forjadora de una nueva identidad en el Nuevo Mundo, asumió, no obstante las presiones del poder y la censura religiosa, o quizá precisamente por ello, ambos estilos. Junto a los modelos clásicos, el modelo bíblico fue determinante en la literatura que le dio nombre a su siglo artísticamente más glorioso. Y de este modo el espíritu de la Reforma llegó a España y, a través de ella, a Latinoamérica. Se trata de una literatura enfocada en la realidad humana de la que abundan ejemplos notables, como la obra del poeta y biblista agustino fray Luis de León, que rompe con la hermenéutica de alegórica en su exposición del *Cantar de los Cantares*, interpretándolo como un poema de amor humano, un texto que sin duda inspiró a poetas como Juan de la Cruz. O como *El lazarillo de Tormes*, cuyo paupérrimo personaje padece la injusticia social y guía la mirada del lector hacia la imperiosa necesidad de una reforma, mostrando, como Lutero, la corrupción implícita en la venta de indulgencias. O *La Diana* de Jorge Montemayor que a través de la literatura pastoril, confronta el *locus amoenus* clásico con la apocalíptica imagen del Edén restaurado y el llamado al lector a volver a su primer amor. Y, por supuesto, Cervantes, cuyo paradigmático caballero opone a la desintegración del tejido social el amor fiel a un ideal que trasciende la decadente realidad. Perspectivas estéticas cuyas raíces se encuentran sin duda en la nueva concepción de la realidad desencadenada por la Reforma.⁶

Lo que es importante notar para nuestro propósito, es que la conquista y colonización del Nuevo Mundo ocurre precisamente durante este fenómeno histórico, y que el espíritu de la Reforma llegó a la Nueva España, no como religión sino como una sensibilidad distinta hacia la realidad que llegó a través de las primeras ordenes mendicantes en su proyecto de evangelización. En la confrontación entre dos concepciones del mundo que se reflejaron en el arte, ambas sostenidas por una teología, configuraron también dos formas de concebir el Evangelio, y que fueron decisivas en la conformación de las estructuras políticas y de poder de la cristiandad europea e hispanoamericana. El malestar generalizado hacia un tomismo caduco y mal entendido y un profundo deseo de cambio movió a diferentes actores sociales e intelectuales y al pueblo en general, a simpatizar con, o definitivamente abrazar, la Reforma. Lutero enfrentó la teología imperial

⁶ Marcel Bataillon y Américo Castro han analizado los cambios que se producen en ciertos sectores de la cultura española del siglo XVI a causa de una espiritualidad diferente, y aunque ellos lo atribuyeron más a la influencia de Erasmo y del cristianismo de los judíos conversos respectivamente, es incuestionable que dicho fervor fue atizado por la Reforma. *Erasmo en España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México: FCE, 1982. Castro, Américo. *La realidad histórica de España*. México: Porrúa, 1987. Una de las posibles razones por las que ambos autores no dan importancia suficiente a la Reforma pudo deberse a su catolicismo y a que el mundo académico hispanista no había profundizado, y aún no lo ha hecho lo suficiente, respecto a los alcances de la Reforma en la península ibérica.

sostenida por Roma, es decir, la teología de la gloria, con la Teología de la Cruz, cuyos rasgos pueden ser tomados como el paradigma teológico del realismo al que refiere Auerbach, y que también podríamos llamar el espíritu de la Reforma que llegó con los primeros misioneros al Nuevo Mundo, un proyecto que eventualmente derivó en una estética latinoamericana.

3. El espíritu de la Reforma y la Teología luterana de la cruz.

Lo que llamamos el espíritu de la Reforma, sea reconocido o no, fue entonces inevitablemente la inspiración de una forma de arte que expresaba una sensibilidad alimentada por la lectura cercana del lenguaje vernáculo en que habían sido vertidas las Escrituras por los reformadores, un lenguaje que permitió profundizar en la realidad humana y sus condiciones sociales. Así, mientras que el arte predominante del Renacimiento se enfocaba en la exaltación de la religión oficial y de los poderes seculares que la mantenían, otra forma de expresión estética comenzó a configurarse inspirada en una concepción de la realidad afín a lo que Lutero llamaría la teología de la cruz, en oposición a una teología de la gloria. En este sentido, la literatura enraizada en el lenguaje y la realidad cotidianas que resaltaba la condición de los marginados, implícitamente cuestionaba también un arte de la gloria puesto al servicio de la exaltación de los poderes seculares y eclesiásticos.

Conviene, pues, detenernos a resumir los principales postulados de la teología de la Cruz. Esta fue proclamada durante la Disputación de Heidelberg en 1518, a la que Lutero fue invitado por su orden a responder a las acusaciones de Roma, un año después de las célebres tesis de 1517, aunque ya se encuentran sus huellas en los comentarios de Lutero a la Carta a los Romanos. Es significativo recordar que esto ocurrió cuando en España se gestaba un movimiento literario que dio forma al Siglo de Oro, mientras las ordenes mendicantes, franciscanos, dominicos y agustinos, se preparaban para la Evangelización del Nuevo Mundo en respuesta al horror de la Conquista.⁷ Esto significa que ya que las órdenes compartían el profundo deseo por una reforma, su acercamiento a la evangelización sería más cercano a la teología de la cruz; cuando menos esto era evidente en los agustinos que había respaldado a Lutero en Heidelberg, y que en el Concilio de Trento, a través de su portavoz Giacomo Seripando, expresaron una posición cercana a Lutero.⁸

⁷ Martín Lutero. “La disputación de Heidelberg”, en *Obras de Martín Lutero, Vol. I* (Buenos Aires: Paidós, 1967), pp. 25-46.

⁸ Seripando, cuya actitud reformista está ampliamente documentada, quería que los agustinos tuvieran una participación más activa en las decisiones del Concilio que se avecinaba, aparte de que ya había expresado una preocupación por el relajamiento que se había dado entre los observantes. Quería, por una

Lutero inicio su exposición con una devastadora crítica a la teología de la gloria, que él hace responsable del estado de la cristiandad de su tiempo. Se trataba de una teología articulada en torno a una interpretación de la Ley de Dios, administrada a discreción por los poderes eclesiales, y que hacían de las obras el medio de justificación, es decir, aquello que eximía de culpa y llevaba a la santidad.⁹ Lutero procede entonces a hacer una distinción entre ley y la justicia de Dios, para afirmar que la función de la ley no es justificar. Resulta evidente que al emplearse de ese modo se convierte en instrumento de poder, como bien lo ha señalado Walter Benjamin.¹⁰ Lutero encuentra su fundamento en las epístolas de Pablo y en el maestro de su orden, Agustín: “Este es el motivo por lo que el apóstol en el capítulo 8, la llama ley de muerte y de pecado a la Ley. Incluso, según I Cor. 3, ‘La letra mata’, que san Agustín, en su obra citada, aplica a toda la ley, incluida la ley santísima de Dios.” (33). Y a la pregunta de cómo la Ley destinada para una vida saludable pudo convertirse en todo lo contrario, Lutero responde:

Porque fiarse de su obra sin desconfiar de ella es lo mismo que atribuirse uno la gloria a sí mismo y arrebatársela a Dios, al que se le debe temer en toda acción. En esto reside precisamente la total perversidad: en complacerse en uno mismo, en gozarse uno mismo en las propias obras [...], (36)

parte, contrarrestar el estigma dejado por Lutero y otros agustinos que habían engrosado las filas protestantes; pero también tenía un profundo interés en que los agustinos recuperaran el espíritu del Maestro de la orden. Sobre todo quería recuperar el énfasis que san Agustín había puesto en el riguroso estudio de las Escrituras como fundamento de una auténtica renovación interior. Seripando mismo participó intensamente en la primera sesión del Concilio de Trento, donde se hizo patente su carácter osadamente agustino y su profunda actitud reformadora. En el debate sobre la justificación, presentó un documento concienzudamente elaborado, “redactado casi enteramente basándose en expresiones bíblicas y textos de San Agustín [que] resultaba considerablemente más claro [...]” Y cuando los teólogos conciliares se encontraban, durante la sesión del 8 de octubre de 1546, en desacuerdo sobre el problema de la justificación, sorprendentemente Seripando presentó su teoría de la “justificación doble”, que era un intento de acercamiento exagerado a la concepción luterana de la justificación. Evidentemente, la posición de Seripando ya estaba definida desde mucho antes del Concilio, tal vez durante los mismo debates entre las órdenes mendicantes sobre la Reforma. (Ricardo García Villoslada, *Historia de la Iglesia en España* 3 Vols., [Madrid: B.A.C., 1980] 2: 412).

⁹ Como dice Moltmann citando a Loewenich: “La especulación religiosa y la santidad por obras son sólo dos efectos del mismo anhelo del hombre, del anhelo por un trato ininterrumpido y directo con Dios”. Jürgen Moltmann, *El Dios Crucificado. La Cruz de Cristo Como base y crítica de toda la teología Cristiana*. Salamanca: Sígueme, 1975), p. 109

¹⁰ El seminal texto de Walter Benjamin discute cómo la llamada ley de Dios es la ley con la autoridad mítica de la divinidad que adquiere vida propia constituyéndose así en la razón de Estado y, por consiguiente, puede ser invocada como valor supremo para crear el estado de excepción y legitimar el uso de la violencia institucionalizada. (*Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 1991.

La Ley es pervertida cuando se utiliza para la glorificación propia, en tanto instrumento de justificación. La glorificación no se limita a obras de piedad, sino a toda obra, y esto incluye el arte. Los artistas que, habiendo encontrado, gracias a la Reforma, su emancipación de la religión, caen paulatinamente presa de los poderes del Estado, que desde entonces dictaminaría y regularía la función del arte y decidiría aquel que puede ser visibilizado. A la vez el artista, acogido por el poder, comienza a verse a sí mismo como aquel que a través de su obra obtiene acceso directo a la trascendencia, de manera que el arte se transforma, como diría Octavio Paz, en una suerte de experiencia secular de lo sagrado.¹¹

Con la teología de la cruz, Lutero invierte la epistemología de la teología de la gloria que “cree que las cosas invisibles de Dios pueden aprehenderse a partir de lo creado”, para aseverar que, por lo contrario, la teología de la cruz “aprehende las cosas visibles e inferiores de Dios a partir de la pasión y la cruz” (41). La crítica implícita al tomismo y, en general, a la idea de que el conocimiento humano es autosuficiente para conocer las cosas de Dios no es gratuita. Es más bien consecuencia de una antropología que ve la condición humana subyugada a sus propios deseos egoístas y, por tanto, apuntando siempre a sí misma, especialmente cuando afirma que su obra glorifica a Dios y no a él mismo, y que desde esa misma obra pretende desentrañar la gloria invisible de Dios, con el propósito igualmente perverso de lograr una especie de elevación espiritual. La teología de la cruz, por el contrario, apunta a las cosas más bajas: “Las cosas inferiores y visibles de Dios son las opuestas a las invisibles, es decir, la humanidad, la enfermedad, la locura [...]” (41).¹² Es por ello que el teólogo de la Cruz parte de la realidad del ser humano y no de un ideal humanista del Renacimiento; del presente histórico concreto y no de un futuro utópico que imagina una sociedad perfecta. Es decir, la teología de la Cruz implica solidarizarse con el padecimiento de los demás, especialmente con aquellos subyugados por el poder. Esto es, creemos, lo que vemos ocurrir en una estética arraigada en la realidad como la que señala Auerbach, una estética que comienza mostrando la realidad conflictiva de la condición humana, y que, a la vez, y precisamente por ello, deja entrever un chispazo de esperanza en la redención del hombre. Finalmente, una estética que en sí misma y no en un mensaje supuestamente cristiano, refleja el Evangelio de Jesucristo, aquel que llama a amar al prójimo como una manifestación de la realidad del amor de Dios y de Cristo en la Cruz

¹¹ Octavio Paz, *El arco y la lira*. México: FCE, 2006.

¹² “Porque, habiendo conocido a Dios, no le glorificaron como a Dios ni le dieron gracias, antes bien se ofuscaron en vanos razonamientos y su insensato corazón se entenebreció: jactándose de sabios se volvieron estúpidos, y cambiaron la gloria de Dios incorruptible por una representación en forma de hombre corruptible [...]” (Rom. 1:21-23).

En la última tesis de la Disputación de Heidelberg, Lutero propone:

El amor de Dios no encuentra previamente el objeto de su amor: el amor del hombre es creado por el objeto de su amor,[...] *porque el amor de Dios viviendo en el hombre*, ama a los pecadores, a los miserables, a los necios y a los débiles a fin de hacerlos justos, buenos, sabios y fuertes; de este modo el amor de Dios más bien derrama y confiere lo bueno. Por tanto, *los pecadores son bellos por ser amados, no son amados por ser bellos* [...] De esta índole es el amor de la cruz, nacido de la cruz, que no se dirige donde se halla el bien para gozar de él, sino allí donde confiere el bien al miserable o indigente (Énfasis añadido. 46).

La teología de la Cruz lleva, pues, a una estética distinta a lo que hemos llamado la estética de la gloria. Mientras que ésta se justifica a sí misma, y enarbolando la pureza y la trascendencia del arte, ignora o rechaza tajantemente sus inevitables lazos con la realidad, la política, el poder, y el egoísmo humano del que depende. Y, al hacerlo, se pone al servicio de una estratagema de evasión de la realidad fomentada, por supuesto, por los mismos poderes a los que sirve. Una estética de la cruz, por el contrario, llevaría a una confrontación con la verdadera realidad de la humana y, en medio de ella, despertar el sentido de justicia y compasión cifrados en la Cruz de Cristo.

4. El espíritu de la Reforma en Latinoamérica.

Este fue el espíritu de la Reforma que se hizo también presente precisamente ahí donde la Reforma fue menos visible, pero no menos efectiva: Hispanoamérica. Este llegó y se quedó en el Nuevo Mundo, contribuyendo notablemente al desarrollo de las artes, la cultura y la formación de la identidad latinoamericana. Un espíritu que acompañó a los primeros misioneros que, a partir de 1523, llegaron a México para realizar lo que Robert Ricard llamó “la conquista espiritual”, que se extendió por todo el continente, cuando menos hasta el establecimiento del gobierno y clero secular.¹³ Aunque ciertamente hacen falta estudios más profundos sobre la teología de las órdenes religiosas en relación a los movimientos que llevaron a la Reforma luterana, su práctica dio evidencia de una concepción del mundo distinta a la que prevalecía en la España Imperial, como lo demostraron Montesinos y Bartolomé de las Casas. Esto, desde luego, no significa una tácita aprobación de todas sus acciones; sólo pretende mostrar que ellos llegaron con una actitud afín a la

¹³ Robert Ricard. *La conquista espiritual de México*. México: FCE, 1986.

que se observaba ya en el movimiento de reforma en Europa. De hecho, esta actitud ya había hecho su aparición en España y difundida por la literatura de la *Devotio Modernas* que sin duda ellos habrían leído, junto con esa otra que más adelante daría origen al Siglo de Oro. Así que podemos ver que ellos traían una concepción estética que, a pesar de sus prejuicios religiosos, les permitió reconocer el carácter artístico de las culturas indígenas, e incluso compararlas con las culturas más avanzadas de occidente, como lo muestran los ejemplos que plasmaron en sus escritos, tal el famoso *Códice Florentino* de Fray Bernardino de Sahagún. Y esto, sin duda, alentó el desarrollo del arte latinoamericano en figuras como el Inca Garcilaso de la Vega y Felipe Guamán Poma de Ayala, entre otros.

La perspectiva con que las órdenes mendicantes llevaron a cabo la evangelización, fue sin embargo obstaculizada por la implementación de los dictados del Concilio de Trento.¹⁴ Por otra parte, el arribo de los jesuitas con la encomienda de formar a las elites, tanto españolas como indígenas, fomentó el desarrollo de una cultura criolla que eventualmente buscó una identidad propia, apropiándose del arte recibido de Europa para dar forma a la cultura latinoamericana.

Dadas las limitaciones de espacio, no será posible mostrar abundantemente el respaldo de lo dicho hasta ahora, pero es claro que desde el teatro de evangelización introducido por los franciscanos, que eventualmente fue asimilado en las fiestas y ceremonias indígenas que aún se llevan a cabo en diferentes partes de Latinoamérica, hasta el nacimiento de la novela y la poesía latinoamericanas a finales del siglo XIX y durante la primera parte del siglo XX, prevalece un arte que expresa lo que Miguel León Portilla llamó “La visión de los vencidos”, una visión rescatada por las órdenes religiosas que era afín al espíritu de la Reforma y su teología de la cruz, porque expresaba las condiciones de opresión y marginación de un pueblo subyugado por los conquistadores,¹⁵ El giro hacia el Barroco en España, que como lo ha argumentado José Antonio

¹⁴ Felipe II, con la finalidad de conservar la fe y la ortodoxia de agentes internos y externos, estableció, por Real Cédula del 16 de agosto de 1570, el Tribunal del Santo Oficio en la Nueva España. El doctor [Pedro] Moya fue nombrado inquisidor, y le fueron entregadas las instrucciones para cumplir con su cometido el 18 de agosto de 1570 por el inquisidor Diego de Espinosa. El Tribunal de la fe se instaló el 4 de noviembre de 1570 en la ciudad de México. Moya ocupó el cargo de 1570 a 1574. Fue ordenado sacerdote en México y en 1571 ofició su primera misa. A la muerte del arzobispo Alonso de Montúfar, fue nombrado arzobispo por el papa Gregorio XIII el 15 de septiembre de 1572. Siendo arzobispo de México, fue nombrado virrey de Nueva España, cargo que ocupó desde el 25 de septiembre de 1584 hasta el 16 de octubre de 1585. (https://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_Moya)

¹⁵ Miguel León Portilla. *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. México: UNAM, 2012.

Maravall fue el portavoz estético de la visión ideológica de la Contrarreforma,¹⁶ adquirió sin embargo en la América Hispana un carácter distinto, hasta convertirse en un vehículo de la voz latinoamericana. Así, el barroco en el Nuevo Mundo desarrolló características diferentes al peninsular, que sin duda culminan, como ha sido ampliamente demostrado, en el “realismo mágico” y lo “real maravilloso” que incorporó a la literatura latinoamericana, a través del llamado “boom latinoamericano”, a la literatura universal contemporánea.¹⁷

Quisiera tomar sólo dos paradigmas que ejemplifican mi tesis. Para mí, el nacimiento de la literatura latinoamericana ocurre cuando algunos criollos utilizan la literatura para legitimar y asimilar a su visión a las culturas indígenas, debido a que ambas encuentran su semejanza en la condición humana y, a través de ella, en la teología de la cruz.

El primer paradigma por excelencia es, sin duda, sor Juana Inés de la Cruz. Es ampliamente conocida su disputa sobre las “finesas” de Cristo en su “Carta Atenagórica”, donde afirma que “*Acá los amantes recíprocos quieren el bien de su amor para su amado, pero el bien del amor del amado para sí; Cristo, el bien del amor que tiene al hombre y el bien del amor que le tiene al hombre, todo, quiere que sea para el hombre*” (Énfasis añadido, 516); una fórmula que se asemeja al amor de la gloria y al amor de la cruz con el que concluye Lutero sus disputaciones.¹⁸ Como señala Octavio Paz, esta visión teológica permea su obra literaria, particularmente la “Loa al divino Narciso” y el “Auto sacramental al divino Narciso”, donde muestra la obra de Cristo como el enlace entre la cultura indígena, la cultura bíblica y la cultura clásica. Si bien no podemos sugerir una influencia directa de la Reforma, si podemos hacerlo con su espíritu que le debe haber llegado a través de sus lecturas, sin duda provistas por su amigo Carlos de Sigüenza y Góngora, tal vez el primer antropólogo mexicanista latinoamericano, quien compartió con ella ideas que ya eran pan cotidiano entre los intelectuales europeos.

El otro paradigma es también un breve homenaje a Juan Rulfo, de quien precisamente este año del aniversario de la Reforma, celebramos el centenario de su nacimiento. Como todos sabemos, su narrativa inicia lo que se llegó a llamar “realismo mágico”, un universo ficcional que continúa moldeando la literatura latinoamericana habiendo sido enriquecido por García Márquez y Alejo Carpentier, entre otros muchos. Rulfo crea un estilo que asume el universo de la narrativa

¹⁶ J.A. Maravall. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel 1983

¹⁷ Santiago Cevallos. *El Barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*. Madrid. Iberoamericana, 2012.

¹⁸ Citado por Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: FCE, 998. 516.

bíblica, del que sin duda es un ejemplo el relato titulado “Nos han dado la tierra”, con que abre la colección de cuentos *El llano en llamas*. En él, Rulfo introduce un narrador que cuenta el retorno de un viaje que unos campesinos han realizado a la tierra que les había prometido la Revolución Mexicana: “No, el llano no es una cosa que sirva. No hay ni conejos ni pájaros. No hay nada. A no ser unos cuantos huizaches trepeleques y una que otra manchita de zacate con las hojas enroscadas; a no ser eso, no hay nada.” (32). El sombrío retorno a su pueblo, sin embargo, es descrito como una revelación paulatina, pausada, que ilumina al personaje con un rayo de luz.:

Conforme bajamos, la tierra se hace buena. Sube polvo desde nosotros como si fuera un atajo de mulas lo que bajara por allí; pero nos gusta llenarnos de polvo. Nos gusta. Después de venir durante doce horas pisando la dureza del Llano, nos sentimos muy a gusto envueltos en aquella cosa que brinca sobre nosotros y sabe a tierra.

Por encima del río, sobre las copas verdes de las casuarinas, vuelan parvadas de chachalacas verdes, Eso también es lo que nos gusta.

Ahora los ladridos de los perros se oyen aquí, junto a nosotros, y es que el viento que viene del pueblo retacha en la barranca y la llena de todos los ruidos.

Esteban ha vuelto a abrazar a su gallina cuando nos acercamos a las primeras casas. Le desata las patas para desentumecerla, y luego él y su gallina desaparecen detrás de unos tepemezquites.

--¡Por aquí arriendo yo! --, nos dice Esteban.

Nosotros seguimos adelante, más adentro del pueblo.

La tierra que nos han dado está allá arriba”.¹⁹ (15)

Para quien esté familiarizado con las imágenes bíblicas no se le puede escapar la multitud de tópicos en este breve pasaje que aluden al deambular del hombre por una tierra que no es la verdadera, y el retorno a la auténtica casa de la que partieron. El lenguaje rulfiano, además del preñado simbolismo que le caracteriza, está configurado con un estilo que lo hace inconfundible, pero que rescata el carácter y el lenguaje de personajes que bien podrían ser bíblicos. Si Rulfo era consciente de ello o no es irrelevante, la cuestión es que el lenguaje literario que él ha elegido está

¹⁹ Juan Rulfo, *El llano en llamas*. México: FCE, 1985.

preñado por un universo ficcional que, inevitablemente, lleva al arte inspirado en la Teología de la Cruz. Un repaso por el arte latinoamericano muestra esta constante: la experimentación con una gran variedad de estilos adoptados de las fórmulas europeas y anglosajonas, pero transformados para dar expresión a la realidad humana latinoamericana inspirados, creo yo, por el espíritu y la teología de la Reforma.

Hemos tomado ejemplos de la literatura mexicana, pero sin duda cualquier lector cuidadoso podrá encontrar otros en la literatura de sus respectivos países, como lo ha hecho Samuel Escobar con la literatura peruana. Sin embargo, creo que una aproximación al arte debe partir de una apreciación estética antes que religiosa, como lo hace Auerbach y otros críticos seculares, ya que no hay arte “cristiano”, una pretensión que con frecuencia viene de una teología de la gloria. Hay arte en el que se revela o no el Evangelio, como lo entendió la Reforma y su teología de la cruz, y es tarea del lector o lectora desentrañarlo sin prejuicios ni presuposiciones.