

Erick Blandón

“Judas” de Enrique Fernández Morales. La fatal atracción homoerótica hacia el Hijo del Hombre

University of Missouri, EE.UU.

blandone@missouri.edu

Has empezado a importar más

que las cosas que dices.

Escucha, Jesús, no me gusta lo que veo.

Lo único que te pido es que me escuches

y no olvides que yo he sido tu mano derecha desde el principio ...¹

Esos versos del epígrafe son el clamor de Judas en *Jesus Christ Superstar*, durante la escena del desierto, mientras canta su primer tema musical que equivale al planteamiento central de la película, basada en la ópera rock del mismo nombre de Andrew Lloyd Webber estrenada en Broadway en 1971². Concebida, en la forma y en el fondo, desde la filosofía hippie anti establishment esa obra interpela al mito creado alrededor de la oveja negra del cristianismo, que interpretó de manera memorable el actor afroamericano Carl Anderson. Es el periodo en que el propio Hollywood termina de cancelar el “star’s system” y las superproducciones. El sólo hecho de que en esa época culminante en la lucha contra la guerra y en pro de los derechos civiles, en los Estados Unidos, fuera un negro el que cuestionara a las instituciones en la figura de Jesús, del imperio, de la banca y de todo el poder mundial quedó como un

¹ “You’ve begun to matter more / Than the things you say / Listen Jesus I don’t like what I see/ All I ask is that you listen to me/ And remember – I’ve been your right hand man all along ...” (Webber s.p.). Traducción al español de Netflix.

² La película de 1973 fue dirigida por Norman Jewison.

testimonio de los discursos, de las tendencias y de la moda de entonces, generando por contra la reacción de los sectores más conservadores de la sociedad que anatematizaron la película por controvertir el dogma. En Nicaragua ese musical fue presentado en la ciudad universitaria de León en diciembre de 1973. Los estudiantes y el público en general formaban en largas filas para ver la película, mientras muchachas de los colegios católicos dirigidas por religiosas hacían piquetes en el parque frente al teatro amenazándolos con la excomunión. Por esos días, también, el movimiento juvenil cristiano transitaba a su incorporación a la lucha armada contra la dictadura de la familia Somoza.

Antes de que la historia de la pasión fuera narrada en música rock y que se viera en la pantalla a Judas interpelando políticamente el proyecto de Jesús, en Nicaragua Enrique Fernández Morales había escrito un poema dramático titulado “Judas”³, en el que la voz lírica habla de su motivación sexual para acercarse al grupo del Nazareno; pero ya en la primera década del siglo XX otro centroamericano, el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, había hecho en París una interpretación no canónica de las motivaciones de Judas para entregar a Jesús. He centrado mi trabajo en la versión homoerótica de Fernández Morales por su difícil equilibrio entre el deseo y la culpa y por la significación que este poema ha tenido para la obra del autor y la dramaturgia nicaragüense. Tomo en cuenta, además, otras lecturas que reinterpretan y confirman el dogma y también algunas que lo contradicen o se apartan de él. Especialmente me detengo en la crónica de viaje “Bethania de Judas” de Gómez Carrillo, incluida en el libro *Jerusalén y Tierra Santa* que le valió la excomunión de la Iglesia.

Al concluir haré una referencia a la representación del monólogo que hizo en 1978 la Comedia Nacional de Nicaragua en el Teatro Nacional Rubén Darío, con el actor Ivan Arguello encarnando al contradictorio y atormentado personaje de Judas, en una demostración de absoluta comprensión de la tensión dramática y psicológica imaginada por Fernández Morales. Esa puesta en escena, como veremos, marcó un hito en el trabajo de la directora Socorro Bonilla Castellón y del grupo teatral fundado por ella; además de despertar –en un momento de la historia en que el país se hallaba en estado insurreccional– gran interés en los medios que publicaron distintas valoraciones, abriendo un debate en

³ Julio Valle Castillo lo data en 1970 (35).

un contexto en el que la crítica teatral casi no se ejercía.⁴ Más importante aún, ese “Judas” se convirtió en un punto de inflexión para el teatro nicaragüense: cerró una época de desaliento y poco estímulo oficial y abrió la puerta al auge que experimentaría a todos los niveles después del triunfo de la revolución en julio de 1979.⁵ También ese fue el punto culminante de la revaloración del autor que había sido excluido del canon que rigió en Nicaragua por treinta años, desde que Orlando Cuadra Downing publicara su antología *Nueva poesía nicaragüense* (1949), con una “Introducción” de Ernesto Cardenal.⁶

Tensión entre erotismo y religión

Propongo que nos aproximemos al texto “Judas” de Enrique Fernández Morales como al paradigma de una poética en la que subyace el erotismo debajo del discurso religioso o mítico, el placer y la culpa por el amor hecho lujuria y, como consecuencia, la derrota definitiva de la vida material. Modelo de lo dicho puede ser el poema “Morir por la belleza” que establece como lugar de enunciación los campos en ruinas que dejara la guerra desencadenada por el deseo de la belleza de Helena y donde el hablante

⁴ El diario *La Prensa* publicó artículos de Erick Blandón Guevara, el 22 de junio; Harvey Agurto, el 23 de junio; Jorge Eduardo Arellano, el 24 de junio; Mario Alfaro Alvarado, el 25 de junio; Floricelda Rivas, el 4 de julio de 1978. En mi valoración ponderé el trabajo de la directora, la escenografía y la coreografía como evidencias irrefutables de la madurez alcanzada por la Comedia Nacional de Nicaragua. No suscribiría hoy los juicios que entonces hice sobre la actuación del intérprete. Después de discutir la representación con Enrique Fernández Morales pude cambiar mi apreciación del trabajo actoral de Ivan Arguello. Ni que decir que el autor de “Judas” estaba más que satisfecho con el éxito logrado.

⁵ La obra de Enrique Fernández Morales comenzó a ser ampliamente difundida a partir de 1972 cuando se publicó la colección titulada *Poemas espaciales* en el número 12 de la revista *El Pez y la Serpiente*; aunque ésta tuvo una escasa circulación a causa del terremoto que destruyó Managua, el interés por su poesía había prendido entre los jóvenes. Más tarde la Editorial Universitaria de León continuó publicando su obra y los críticos formados o en formación en las universidades del país empezaron, a mediados de los setenta, una revaloración de su poesía. Ver Arellano “Imagen”; Blandón Guevara “A 20 años”.

⁶ Jorge Eduardo Arellano en su prólogo a *Morir por la belleza* inserta el fragmento de una carta privada que un año antes de la publicación de dicha antología le enviara Cardenal a Enrique Fernández Morales en la que lamentaba esa exclusión: “Lo he sentido por tus poemas que no solo es de justicia que aparecieran, sino que hubiera representado muy bien la poesía religiosa nicaragüense. Son verdaderas oraciones cristianas, devotas, sin literatura [...] y la ‘Tonada del dolor’, que es tan conmovedora; y, sobre todo, el soneto ‘No me apures’, que sigo considerando el mejor soneto nicaragüense.” (20-21). Casi no hace falta aclarar, que en esa carta se llama “No me apures” al “Soneto para morir”; pero es inevitable puntualizar que en su “ensayo preliminar” a la *Nueva poesía nicaragüense* escrito en 1946 como tesis para obtener la licenciatura en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Cardenal incluye a Fernández Morales junto a Carlos Martínez Rivas y Ernesto Mejía Sánchez entre “algunos valores nuevos” (52). Así podría inferirse que fue Cuadra Downing quien tomó la decisión de no incluirlo, aunque lo menciona en la nota 4 entre “Los novísimos” (494).

lirico se declara finalmente cadáver del amor, derrotado y en escombros igual que Troya; o en los diecisiete poemas de *La música extremada* que dejan oír la desolación de una voz poética que sólo encuentra refugio en la música de los grandes maestros del romanticismo: Tchaikovsky, Beethoven, Liszt, etc.; la cual cae sobre el pecho del enamorado “como gotas de recuerdo” (17). Es un erotismo que trasciende los límites de las sexualidades en el que el sujeto mayoritariamente es femenino o puede tener una voz lírica explícitamente homoerótica, como ocurre en “Judas”, o ser andrógina como “Ángel sin alas”, uno de los poemas que componen la serie de los siete “Ángeles” (*Aunque* 108-120).

Obviando lo anterior, los letrados católicos han forjado el tópico de que esa poesía es en su conjunto no sólo religiosa sino devota, según se puede leer en la nota seis. Tal es la lectura que siempre han hecho del poema escrito en plena juventud, cuando aún el poeta andaba en sus veinte, y que tituló “Soneto para morir”; pero al que, después de fallecido su autor, Jorge Eduardo Arellano le insertó el adverbio “bien”, sin explicar por qué cuando informa que “se modificó como ‘Soneto para bien morir’ en mi *Antología general de la poesía nicaragüense* (1984).” (“Selección” 21). Podría decirse a golpe de vista que la implantación del adverbio “bien” lleva la intención de exorcizar al demonio sexual que habita el poema para poner a salvo el alma ante la perdición del cuerpo y que Arellano procedió con el auxilio de San Agustín, según veremos unas líneas más abajo. Antes creo conveniente transcribir completo ese poema para ver, con brevedad, la tensión entre erotismo y religión, en el que la voz poética, gozosa de dolor, suplica paciencia y compasión al darse en un morir que no es el de la muerte definitiva sino el de un amoroso juego cuerpo a cuerpo en el que la luz se apaga a discreción:

No me apures, Señor, que ya me entrego;
espera un poco mientras me acomodo;
es en este morir tan nuevo todo,
que siento en mí un fugaz desasosiego.

No es temor de la muerte, no es apego
a este cuerpo que hiciste con el lodo,
pero quiero morirme yo a mí modo,

haciendo que me muero como en juego.

Me tenderé en silencio mientras cuentas:

Uno, dos, tres, despacio, a ver, empieza,

mas no apagues la luz tan de repente

que es difícil así buscar a tientas

reposar en tus brazos mi cabeza:

Ahora sí ... uno, dos ... qué suavemente.

(Aunque 32)

Ese estado agónico denota, por contraste, una absorción y transformación intertextual del famoso pasaje de “La vida”, de Santa Teresa de Jesús en el que la voz narrativa describe el gozo del éxtasis místico: “Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos; y tan excesiva la suavidad que pone este grandísimo dolor, que no hay que desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios.” (201). Néstor Perlonguer (s.p.) ha observado que en esa combinación dolor-goce sublime de la santa hay un lado erótico que “remite a otro plano de intensidad, donde al mismo tiempo hay un dolor supremo y un goce espiritual”. En los catorce versos del soneto de Fernández Morales el dolor lúdico del agónico en tránsito hacia el abrazo con Dios describe la tensión inherente al instinto de la carne fundiéndose sexualmente en una muerte erótica. Desde el psicoanálisis se podría explicar cómo sublimación del morir por el deseo con el “bien morir” de raíz agustiniano, que ubica la mayor pena en la perdición de un alma antes que en la de mil cuerpos. Tal sería el pathos piadoso que impulsó a Arellano a alterar el título del soneto.

Hay en el monólogo de Fernández Morales tres planos culposos en los que se debate el personaje: el del avaro materialista vulgar, el del filósofo que oscila entre la política y la metafísica; y el del hedonista atormentado por su orientación sexual. Georges Bataille ha dicho que, igual que el sentimiento religioso, el erótico surge de la más profunda vida interior del individuo; es decir, que el

desarrollo del erotismo no es de ningún modo ajeno a los dominios del campo religioso, aunque la cristiandad lo confronte y condene. Entonces mi propuesta es que nos acerquemos a esa materia prohibida y transgresora que hace énfasis en lo erótico religioso y sexual del “Judas” e interroguemos, entre otros asuntos, el lugar de la mirada que atormenta y descoloca al personaje, llenando su discurso de contradicciones políticas, éticas, eróticas y positivistas.⁷

Conviene tener presente que el autor, quien también era dramaturgo, no encerró su texto de “Judas” dentro de los límites de ninguno de los géneros literarios, pues siendo susceptible, por su grado de conflictividad y catarsis, de ser leído como un monólogo teatral, un cuento o un inmenso poema en prosa, por sus elementos narrativos, lo alivió de acotaciones escénicas. Rompe con todas las convenciones formales pudiendo recordar a veces *La muerte de Virgilio*, esa gran novela del vienés Hermann Broch de quien se ha dicho que combinando la reflexión filosófica con la lírica y el análisis psicológico elabora un largo poema en prosa que desafía las formalidades de la novela.

Otras versiones de Judas

Los evangelios no son unánimes al referirse al personaje de Judas y su actuación antes, durante y después del prendimiento de Jesús. El tema viene poblando las literaturas y las interpretaciones desde el siglo II de la era cristiana, de manera que su figura ha pasado por lo que podríamos llamar innumerables construcciones y reconstrucciones. En el Siglo de Oro español devino personaje mítico cuando no caricatura del teatro. Paul Claudel, en *Mort de Judas*, siguiendo muy de cerca la narrativa bíblica escribió una ficción en la voz del desertor después de ahorcarse; la cual, según Charle Bonaventure, deja al cristiano algunas interrogantes críticas como el dilema de seguir a Jesús con las acciones de cada uno, pero no con el corazón, o si una auténtica fe puede cambiar de rostro para alcanzar los objetivos materiales inmediatos del dinero.

⁷ Para explicar mi lectura me he apoyado en el texto de “Judas” publicado en 1977 por *Cuadernos Universitarios*. Esa fue la edición que el autor supervisó cuidando de que el diseño gráfico respetara el espacio textual por donde discurre el lenguaje con los dobles espacios en blanco entre cada párrafo, que ayudan al lector a percibir el campo visual de un extenso poema en prosa compuesto de 19 apartados, y que corresponden a diferentes estados de ánimo, localizaciones, *flashbacks* o reflexiones filosóficas.

El escritor dominicano Juan Bosch establece la hipótesis de que Judas pudo despertar la envidia de los otros once apóstoles quienes, siendo galileos, desconfiarían del foráneo natural de Kerioth, a quien Jesús designara como tesorero de la comunidad. Apoyándose en los desacuerdos de los Evangelios respecto a las actuaciones últimas de Judas y en el testimonio de Pedro recogido en el “Libro de los Hechos de los Apóstoles”, así como en otros documentos de la Iglesia, Bosch dice:

Si alguien estaba preparado para organizar en la tierra las huestes cristianas, ése era Pedro, aquél que quería hacer morar en Galilea a los tres profetas. El, y sólo él, Simón Bar Jona, era entre sus compañeros, desaparecido Jesús, el que tenía instinto político. Los demás podían ser propagandistas; él era un jefe natural de hombres. De su boca debía salir, necesariamente, la primera acusación contra Judas, el discípulo que tal vez podía aspirar a jefe. (16).

En esa posibilidad de que hubiera podido disputarle a Pedro la primacía al frente de la Iglesia se fundaría la acusación calumniosa sobre el Iscariote, quien empieza “en verdad a nacer para la Historia sólo durante la última cena, esto es, cuando se inicia el acto final del gran drama en que él ha de figurar como encarnación de la villanía” (Bosch 46).

Jorge Luis Borges en “Tres versiones de Judas” expone los argumentos de quienes lo han visto de manera distinta a la ortodoxia cristiana: Thomas De Quincey diría que Judas entregó a Jesucristo para forzarlo a declarar su divinidad y levantar a las masas contra Roma; de un despreciable y codicioso traidor denostado por siglos pasa a ser considerado, por Nils Runeberg, pieza indispensable “en la economía de la Redención” (Borges 516); pero Runeberg, además, postula que el hijo de Dios al rebajarse a ser hombre también pudo pecar y perderse, y que por eso “eligió un ínfimo destino: fue Judas” (519). Borges concluye que es posible que los heresiólogos recuerden hoy a Nils Runeberg, que “agregó al concepto del Hijo, que parecía agotado, las complejidades del mal y del infortunio” (520).

La publicación en el semanario conservador británico *Mail on Sunday* el 12 de marzo de 2006 de la noticia del descubrimiento del *Evangelio de Judas* escrito en la antigua lengua egipcia, el Cóptico, y en el que Judas es representado no como un villano sino como un estrecho colaborador de Jesús y guardador de los más elevados secretos de su ministerio, trajo el tema de Judas al primer plano de la actualidad académica por cuanto supone una puesta en debate de las historias que la patrística había

encarpetado. *El Evangelio de Judas* cuya escritura se atribuye a los gnósticos del siglo II coincide con lo que hemos visto que sostenía De Quincey, que abandona el apostolado por mandato de Jesús para cumplir un destino reservado exclusivamente para él: hacer posible que el Maestro se despojara de su vestidura terrenal para volver al Padre. Según Simon Gathercole, especialista en Estudios del Nuevo Testamento de la University of Cambridge, en ese evangelio gnóstico sólo Judas, entre los apóstoles era capaz de pararse frente a Jesús, aunque no podía mirarlo a los ojos, y volvía su cara a otro lado.⁸ Esa aproximación gnóstica comparte con Fernández Morales la incapacidad de Judas para sostener la mirada de Jesús. Su gesto y actitud hacía pensar a los demás discípulos en la naturaleza diabólica de Judas y radica en el mal, que en el monólogo se enuncia en forma de deseo, el origen de la acción política del apóstol caído: poner punto final a la relación con el Maestro y su grupo de desharrapados pescadores.

Los padres de la Iglesia, San Irineo y San Epifanio, tuvieron juicios lapidarios para el evangelio atribuido a Judas: el primero observando:

[y] dicen que Judas el traidor conoció estas cosas y que solamente por haber conocido antes que los otros la verdad, consumó el misterio de la traición. Por él dicen, además, que fueron disueltas todas las cosas, celestiales y terrenas. Y aducen una ficción de este estilo, dándole por nombre *Evangelio de Judas*. (Santos Otero 67).

San Epifanio, más lacónico aun, dice que los gnósticos han situado a Judas “en el grado superior de la gnosis hasta el punto de que presentan un opúsculillo bajo su nombre que titulan *Evangelio de Judas*” (Santos Otero 67).

En Centroamérica al “Judas” de Fernández Morales lo precede la vindicación *sui generis* hecha por el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, quien en su crónica “Bethania de Judas”, declara incomprensible que los instrumentos de tortura como la cruz y los clavos fueran santificados mientras sobre Judas, “que con la misma inconsciencia que los hierros y los leños contribuye al drama” (258) cayera la maldición por los siglos de los siglos. Basado en el pasaje del perfume de nardo que una mujer

⁸ “While he was able to stand in his presence, he could not look into his eyes, but turned his face away.” (69).

derramara sobre la cabeza de Jesús (Marcos 14.11), planteó la hipótesis de que la ruptura de Judas podría haber tenido una motivación política, la cual sin mayor explicación merece citarse en extenso:

Jesús, que adoraba las aldeas, tenía por Betania un cariño especial. En sus viajes a Jericó deteníase siempre aquí. Una antigua capilla benedictina, arruinada y medio enterrada, señala el lugar donde se alzaba la casa de sus amigas Marta y María. “Aquí vienen los peregrinos –dice mi cicerone– para leer sentados, en la Piedra del Coloquio, los pasajes del Evangelio relativos a la resurrección de Lázaro.”

Por mi parte no es aquella escena milagrosa la que me obsesiona, sino otra más humana, terriblemente humana, dolorosamente humana. San Marcos nos la refiere en las líneas siguientes:

Y estando el en Bethania en la casa de Simón y sentado a la mesa, vino una mujer teniendo un alabastro de unguento de nardo de mucho precio; y quebrando el alabastro derramóselo sobre su cabeza. Y hubo algunos que se enojaron dentro de sí, y dijeron: ¿Para qué se ha hecho este desperdicio de unguento? Porque podía esto ser vendido por más de trescientos dineros y darse a los pobres. Mas Jesús dijo: “Dejadla ¿por qué la molestáis? Buena obra ha hecho. Pobres siempre tendréis, mientras a mí no me tendréis siempre.” ¿Es posible que Jesús, el Jesús de Galilea, el Jesús de las bienaventuranzas, el Jesús de la parábola del Mal Rico, haya hablado así? La cosa es tan increíble, que, de no existir en el Evangelio un pasaje relativo a la indignación de Judas, casi podríamos considerar la anécdota como apócrifa. Pero San Marcos, después de referir la escena del tarro de nardo, agrega: “entonces uno de los doce, que era Judas Iscariote, fué a los príncipes de los sacerdotes para delatarlo.” De aquí, pues, de este momento inesperado, parte la rebelión del mal apóstol. Y por enemigo que uno sea de las parábolas modernistas, a la manera de Renán, no puede menos de preguntarse si entre el caso evangélico y los casos actuales en que los revolucionarios, creyéndose engañados por sus jefes, los abandonan, no hay una gran afinidad. Porque no cabe duda de que el fondo mismo de la doctrina de Cristo, en lo que tiene de contrario al orden social, es una guerra implacable contra la riqueza. Pocos días antes de sentarse a la mesa de Lázaro, durante su última estancia en Jericó, sus discípulos le oyen decirle al discípulo que tiene todas las virtudes, pero que es rico: “Una cosa te falta, y es vender lo que tienes y darlo a los pobres.” ¿Cómo, pues, no hallar una traición a su propia doctrina en las orgullosas palabras relativas al tarro de nardo? ¿Cómo no preguntarnos si Judas no obedece a un simple movimiento de violencia al abandonar al que, en aquel momento supremo, le parece traicionarse a sí mismo y traicionar a sus discípulos? (250-251).

Como se ve, la causa de la disensión de Judas, según Gómez Carrillo, es la misma que motiva los improperios del personaje desertor interpretado en el cine por el afroamericano Carl Anderson. Por ésa y otras crónicas recogidas en el volumen *Jerusalén y la Tierra Santa*, publicado en 1914, Gómez Carrillo quien considera a Jesús, por su discurso, un revolucionario peligroso como Trotski (ver 240), fue furiosamente atacado por el clero conservador, aunque otro sector eclesiástico lo defendió. Por su parte, el público lector le dio una entusiasta acogida a tales crónicas, tanto en Francia como en el ámbito de lengua hispana. La crítica fue alabanciosa en los medios franceses; y en España los elogios provinieron de personalidades como Emilia Pardo Bazán o de Rubén Darío, en América, que en defensa de Gómez Carrillo escribió que era “lo más firme, lo más sentido, lo más meditado de toda su obra” (en Torres 280). La prensa católica, enfurecida, lo atacó de hereje; y un canónigo publicó un volumen entero contra el libro en el que lo llamó heredero de Judas. Las aguas se salieron de cauce cuando el cronista fue excomulgado dos veces: primero por el arzobispo de Zaragoza y después por otro de Colombia.⁹

El mal y la omnipotencia de Dios

Hablar de Judas, casi no hace falta decirlo, es toparse con la Iglesia y levantar los ruidos de la Inquisición. Enrique Fernández Morales —siendo católico de misa y confesión frecuentes— se atrevió escudriñando las complejidades del mal, a construir un personaje concupiscente, que se unió al grupo de Jesús no atraído por su promesa del Reino de los cielos sino seducido por la irresistible mirada del Nazareno, introduciendo así el tema homoerótico en la historia de la Pasión, aunque siguiendo el Evangelio de San Lucas que sostiene que en Judas había entrado Satanás (22:3). El autor se sirve de los materiales de la impureza para poner junto a Jesús a un hombre acosado por el deseo insatisfecho, lleno de celos, quien por despecho se venga de él poniéndolo en manos de sus perseguidores.

⁹ Finalmente, Gómez Carrillo consiguió ser recibido por el papa Benedicto XV, quien le preguntó si era verdad que él había escrito contra el dogma, a lo cual respondió muy compungido: “Yo he escrito con todo mi corazón, no contra el dogma, sino tal vez fuera del dogma.” El papa lo bendijo y él confesó haber sido invadido por un vértigo de misticismo. (Ver Torres 320).

En el primer apartado del texto, Judas alega no sentirse arrepentido por lo que ha hecho y justifica su traición en un profundo resentimiento por la supuesta ingratitud de Jesús que no premiaba su fidelidad con declaraciones públicas. Ahí mismo Fernández Morales introduce, como móvil de la traición, el despecho del pretendiente cansado de la indiferencia de quien siendo objeto de deseo no corresponde a los ojos que buscan seducirlo: “Por pago, sólo la mirada aquella, sólo los ojos aquellos. Me seguían constantemente. Los sentía clavados sobre mí todo el tiempo, donde quiera que estuviera.” (107). Pero esos ojos que lo siguen y que él busca, como un enamorado escudriña los de su contraparte, no tienen la carga erótica y seductora de los suyos; al contrario, reconoce en esa mirada la reprobación callada de Jesús: “Su silencio y su mirada eran ofensivos.” (107). Así pone en escena el conflicto de dos polos antitéticos: el Bien y el Mal; Jesús y Judas: el reino de la luz espiritual contra el dominio de la carne nefanda.

Fernández Morales dilucida aquí el punto principal de la Teodicea desarrollado por Leibniz para demostrar que el mal en el mundo no está en conflicto con la bondad y omnipotencia de Dios, un asunto del que se habla por primera vez en el Libro de Job, del Antiguo Testamento; y que, según Joseph F. Kelly, era aceptado por todos los rabinos como algo que está más allá de la comprensión humana (ver 28).¹⁰ Pero el mal que encarna el personaje de Judas es la pulsión sexual originada en lo más profundo de su intimidad. Un sentimiento que como el religioso proviene del alma y las entrañas del sujeto atormentado por el sentimiento de culpa que conlleva su práctica pecaminosa de acuerdo con la moral cristiana, pero que Judas atribuye a su destino desgraciado: “Hay una cochina maldición sobre mi vida” (108), grita en la soledad, de Aceldama, un lugar en escombros marcado por la sangre del alfarero traicionado y asesinado por su mujer y el amante de ésta y en cuyo horno planea esconder el dinero que ha hurtado de las limosnas que daban los miserables a Jesús y las treinta monedas de plata que igual que la culpa le recuerdan su crimen, mientras lejos de allí se consuma el tormento de Jesús en la cruz. El espacio físico de Aceldama deviene espejo del espacio subjetivo de la conciencia del personaje que en ese campo de sangre proyecta su estado emocional destrozado.

¹⁰ “All rabbis accepted the view of the author of Job that reconciling a good and powerful God with evil is beyond human comprehension.”

Judas proviene de una familia con arraigo y estirpe social de alta estima, aunque venida a menos; en el hogar de su infancia prevaleció el maltrato del padre y la sobreprotección de la madre. Tiene sentimientos de rechazo hacia las mujeres y detesta particularmente a María de Magdala, a quien reprobaba las lágrimas y ungüentos que vertía sobre Jesús, quien pudo percibir que él no miraba bien el contacto con ella. Su misoginia se refuerza cuando evoca a la prostituta que desoyó sus súplicas de no contar a sus camaradas que era sexualmente disfuncional con las mujeres.

Se declara perseguido por la maledicencia de los discípulos de Samuel, a cuya vera pernoctó antes de juntarse al grupo de Jesús, y dice que aquellos, envidiosos de las alabanzas que hacía el viejo maestro a su inteligencia, cuchicheaban maliciosos que lo prefería porque le servía en la cama: “Perros envidiosos. Nunca lo hice, aunque a veces nos emborrachamos.” (109-110). Ahí es donde abandona al grupo de Samuel; huyendo de un escándalo con el mancebo hijo de un sacerdote de la sinagoga, persigue a Juan y llega a Jesús:

Había bebido esa noche. Lo vi y lo seguí. Fue muy repentino cuando Juan me llevó hasta él. Se quedó mirándome largo rato y luego puso su mano sobre mi hombro. Sonrió ligeramente como si fuera mi viejo amigo. No pude negarme. (110).

El lugar de la mirada de Jesús es central en todo el texto. Persiste en la reconstrucción que el personaje hace de la escena en el huerto de los olivos: “Me parece ver sus ojos. Anoche la luna los hacía brillar llenos de llanto.” (113). Esos ojos lo persiguen como la culpa que no le permite olvidar su crimen. Lo ven cuando ha tomado la determinación de colgarse, en un momento en el que se agolpan los amores más queridos: la tersura de la madre en el material del cíngulo que ha de servirle de cuerda y que paradójicamente asocia con las rudas manos del mocetón espartano con quien había tenido trato sexual. Avanza en su estrangulamiento con el sentido de satisfacer la exigencia del que ha sido su objeto de deseo, aludiendo en el momento supremo, a la mirada:

Quiero complacerte. De este modo no tendré que cavilar más. Para no ver, para no sentir tus ojos, tu mirada repulsiva. Los ojos. Los ojos de él, los ojos verdes de Juan, los ojos verdes del jovenzuelo, los ojos, los

ojos verdes de la serpiente, los ojos como carbones ardiendo como monedas, rutilantes encendidas, todos verdes en el paraíso, en el árbol, sobre los montes, sobre la tierra, entre las ramas desnudas y retorcidas como los brazos agarrotados de los que crucifican. (120).

La obsesión por los ojos indefectiblemente lo lleva a la mirada que Judas no puede resistir, son los mediadores entre el sujeto y el objeto de deseo que no se entrega, pero que en su obstinación está ahí para él, como Amadís para don Quijote o la ínsula para Sancho, según el ejemplo clásico de René Girard en su elaboración teórica del deseo triangular. Judas sabe desde siempre que ese cuerpo amado no será nunca suyo porque Jesús se ha preservado virgen; y, por eso, en la turbación de Aceldama exclama despechado:

Es un maniático que sólo tiene una idea fija. Su reino del amor. Que los hombres son iguales y que todo es para todos en el reino del amor. ¿Qué sabe él del amor? Jamás ha tenido un cuerpo desnudo entre sus brazos en el silencio de la noche, bajo las sábanas, mientras el corazón quiere romper el pecho. Nunca ha cedido al huracán del deseo ni ha aspirado el aliento tibio de una boca carnosa. (117).

El tono sombrío de Fernández Morales no es propiamente una celebración de la sexualidad potencialmente no reproductiva; al contrario, la pulsión y el deseo de Judas por otros de su mismo sexo están en el centro del sentimiento de culpa. Se diría que se alinea en la tradición hispánica conservadora que Maite Zubiaurre atribuye a Gregorio Marañón y Ortega y Gasset, para quienes la sexualidad y sobre todo la desviada de la norma heterosexual es una tragedia, según se lee en el epílogo escrito por el primero y en el prólogo de Ortega a la novela *El Ángel de Sodoma* (1928) del hispano-cubano Alfonso Hernández Catá, en la que la historia gira “alrededor del destino trágico de un homosexual” (Zubiaurre 110). Tanto el personaje del monólogo “Judas”, como el de *El Ángel de Sodoma*, son dos hombres que se encaminan hacia el suicidio, transidos por la pena de sobrellevar una condición sexual que conscientemente asumen como fatalidad de la naturaleza o designio divino.

Enrique Fernández Morales, como es sabido, reunió en vida toda su poesía en versos bajo el título *Aunque es de noche* que, como casi nadie ignora, deriva del estribillo del poema “Cantar del alma que

se huelga de conocer a Dios por fe” de San Juan de la Cruz, cuyo lirismo nutrió en mucho la poética del nicaragüense de Granada sin que llegara a completar el recorrido de su poesía mística. Mientras en San Juan se observan las tres vías que conducen a la unión con Dios: la purgativa, para purificar al alma de los vicios y pecados por medio de la oración y mortificación; la iluminativa, que es la propiamente mística en la que el alma ya libre de pecados comienza a disfrutar de la gracia divina; y la unitiva, que es la de la unión íntima de la “amada en el Amado transformada”. En “Judas”, como en otros textos en versos de Fernández Morales, el sujeto hundido en la culpa y asediado por las acechanzas del deseo no trasciende la fase purgativa de la mortificación sino que se demora en la contrición del arrepentido que ha ofendido a Dios.

En esa dirección, el final de su personaje de “Judas” sigue, en parte, el establecido por la narrativa del evangelio de Mateo, el antiguo recaudador de impuestos o publicano, quien dice que arrepentido fue ante los sacerdotes “y arrojando las piezas de plata en el templo, salió, y fue y se ahorcó” (27.5). Pero también, en parte, sigue el testimonio de Pedro, quien tan sólo dos meses después, cuando se iba a elegir precisamente al sucesor de Judas, dijo en una asamblea: “Este, pues, con el salario de la iniquidad adquirió un campo, y cayendo de cabeza se reventó por la mitad, y todas sus entrañas se derramaron.” (Hechos 1.18). Pedro lo sostiene ante ciento veinte personas, entre quienes se hallaba María, la madre de Jesús, y otros conocedores de esos sucesos recientes. No dice que Judas se ahorcara ni que devolviera el dinero; sino que con él compró el campo que “se llama en su propia lengua Acéldama, que quiere decir Campo de sangre” (Hechos 1.19).

Contra la versión del ahorcamiento, Juan Bosch sostiene: “Desde luego, se trata del campo en el cual fue derramada la sangre de Judas, cuando ‘reventó y todas sus entrañas’ se derramaron. Luego, Judas no se ahorcó.” (143). Observa que es en Hechos donde se menciona por última vez a Judas, porque después del episodio en el huerto, los evangelios de Marcos, Lucas o Juan no vuelven a nombrarlo. Bosch pone en duda el ahorcamiento de Judas porque le parece más creíble la versión de Pedro y porque Mateo escribió su evangelio, en la ancianidad, mucho tiempo después del prendimiento, muerte y resurrección de Jesús. En cuanto a la credibilidad de una u otra versión, Bosch plantea:

Ni siquiera en el final de Judas podemos hallar claridad. Mateo informa que se arrepintió, devolvió el dinero y se ahorcó; Pedro, que usó el dinero de la venta en comprar un campo, que reventó y todas sus entrañas se derramaron. ¿Reventó por putrefacción, después de muerto, ahorcado todavía? No; reventó porque se precipitó, es decir, cayó por un precipicio. Entre el antiguo publicano, que hace historia de los hechos al cabo de los años, y el antiguo pescador, ahora jefe de la naciente iglesia, que habla ante los escasos adeptos en los primeros días del proselitismo, ¿a quién creer? (142).

Enrique Fernández Morales soluciona el dilema creando un personaje de espíritu positivista que aprecia el valor del dinero: “[E]s la vida de la tierra, la sangre del hombre. El dinero es el símbolo sagrado de la omnipotencia de Dios.” (108). No deja tiradas las treinta piezas de plata que, según Mateo, arrojó en el templo: “Es claro que luego las recogí. ¿Cómo iba a dejarlas? Son mías, producto de mi ingenio.” (110). Busca un lugar seguro donde guardar lo que ha acumulado; aunque le parece muy poco: “La porquería de treinta monedas, junto con los ahorritos que tengo; miserias que pude esquilmar y escamotear de las cochinas limosnas.” (108). Este Judas tiene sentido claro de los negocios, piensa en invertir con vistas a su futuro lejos de donde pueda ser reconocido:

En Damasco todo será diferente. De todas maneras aquí ya no me sería posible vivir. Ni en Cheriot. Hay mucha gente envidiosa y mal intencionada. Allí podré dedicarme a una vida respetable. Cuando haya acumulado un sólido capital podré dar rienda suelta a los buenos deseos de mi corazón. Un asilo para ancianos con mi nombre sobre el portal. (118).

No obstante, hay una fuerza interior que asedia al personaje como la culpa traidora que no le da tregua y lo impulsa con horror y gozo al auto estrangulamiento:

Qué espanto! Siento gusto apretándome el gáznate. Así, así. Creo que me sentiría mejor haciéndolo con una venda o con este cingulo que tejíó mi madre. Delicioso como las rudas manos del mocetón espartano. (120).

El monólogo se cierra con Judas declarándose coprotagonista de la redención, a la altura de Cristo. No muere, pero, según hemos visto, su inexorable final es el previsible para el receptor instruido en la leyenda que convirtió a Judas en epónimo de la traición y del ahorcado.

Un final que podría interpretarse como un movimiento de desterritorialización de Jesús y a la vez de reterritorialización de Judas, quienes harían rizoma por heterogéneos para decirlo en términos de Deleuze y Guattari. Una fatal impotencia de amor que impide compartir el lugar de la impureza y que lo apura a cumplir el destino injusto que en su razonamiento le ha sido reservado: colgar de un árbol como Cristo de la cruz para quedar unidos hasta la eternidad y completar la historia de la Redención, en la que el cuerpo puro de Cristo fagocita la materia corrompida del apóstol caído.

Las versiones de Gómez Carrillo y la de Fernández Morales aportan lecturas únicas del drama de la Pasión de Cristo. Ambas desafían a la ortodoxia hasta incurrir en herejía por apartarse de la doctrina para explicar las motivaciones íntimas de Judas. Por un lado, vemos a Jesús como líder revolucionario enfrentado a sus propias contradicciones y debilidades humanas; y por otro, a un sujeto que lo sigue movido por una pulsión sexual que asume como fatalidad. La crónica de Gómez Carrillo se desentiende de los milagros atribuidos a Jesús para centrarse en un hecho en el que —apartándose de la humildad que predica— cae en la vanidad, decepcionando con tal inconsecuencia a uno de sus hombres de mayor confianza, quien movido por una ética radical lo entrega a sus perseguidores. Enrique Fernández Morales introduce la pasión homoerótica en el colegio apostólico y atribuye al deseo sexual la determinación de Judas de seguir a Jesús en la agonía, lo cual pudiera interpretarse como la opción extrema de fundirse con Jesús en espíritu ante la imposibilidad de hacerlo carnalmente.

La interpretación escénica de Ivan Argüello

Para la historia de Nicaragua de finales del siglo XX y particularmente para el teatro, el año de 1978 puede ser visto en muchos sentidos como el de Jano, dios de las puertas, porque —como señalé al principio— una se cerraba a un pasado nada estimulante para el arte mientras otra se

abría a un futuro pletórico de promesas revolucionarias. Era la primera vez que dos obras auténticamente nicaragüenses subían a escena en el Teatro Nacional Rubén Darío, donde fueron muy escasas las piezas de autores nacionales que habían sido acogidas. Ambas, también, rompieron con el discurso heterosexista hegemónico y ventilaron, en esos días de estado insurreccional, un tema hasta entonces tabú en los géneros artísticos: el de las sexualidades potencialmente no reproductivas.

El 7 de abril, Alberto Ycaza al frente del “Teatro Investigación Niquinohomo” presentó su propia versión de *El Güegüense*, denominada *Historia del Güegüense o Macho Ratón*. Además de ser la primera vez que la mojiganga colonial era sustraída de su espacio callejero para ser representada en una sala de la categoría del auditorio del Teatro Nacional, tenía la novedad del énfasis en gestos homoeróticos para marcar la sexualidad anómala latente en el texto original, la cual había sido sistemáticamente elidida por los estudiosos cuando se referían a las “procacidades” de sus diálogos. Por supuesto que los dejes y amaneramientos “homosexuales” repugnaron a los defensores de la tradición, bajo la cual se escondía una crítica homofóbica que, aun después del triunfo revolucionario de 1979, incidió en el gobierno de reconstrucción nacional que mandó a suspender las funciones, cuando la obra se repuso en 1979, aduciendo que la revolución no podía promover la homosexualidad.¹¹

En junio de 1978 subió a escena el poema dramático “Judas”, cuya interpretación exigió la comprensión cabal de la psicología de un personaje, coetáneo de Jesús, que acosado por el sentimiento de culpa se va derrumbando vertiginosamente en el caos de una existencia llevada al límite; y cuyas divagaciones y desvaríos desafían los cimientos éticos o religiosos del espectador. Encarnarlo demandaba la intervención de múltiples lenguajes: verbal, corporal y gestual que simultáneamente denotaran desesperación, arrepentimiento y recriminación culposos en el torbellino de la revisión de su vida.

¹¹ A ello me he referido en el libro *Barroco descalzo*, específicamente en el capítulo quinto y sus notas, donde estudio la homofobia y el pánico homosexual presentes en la recepción de *El Güegüense* (ver 127-129).

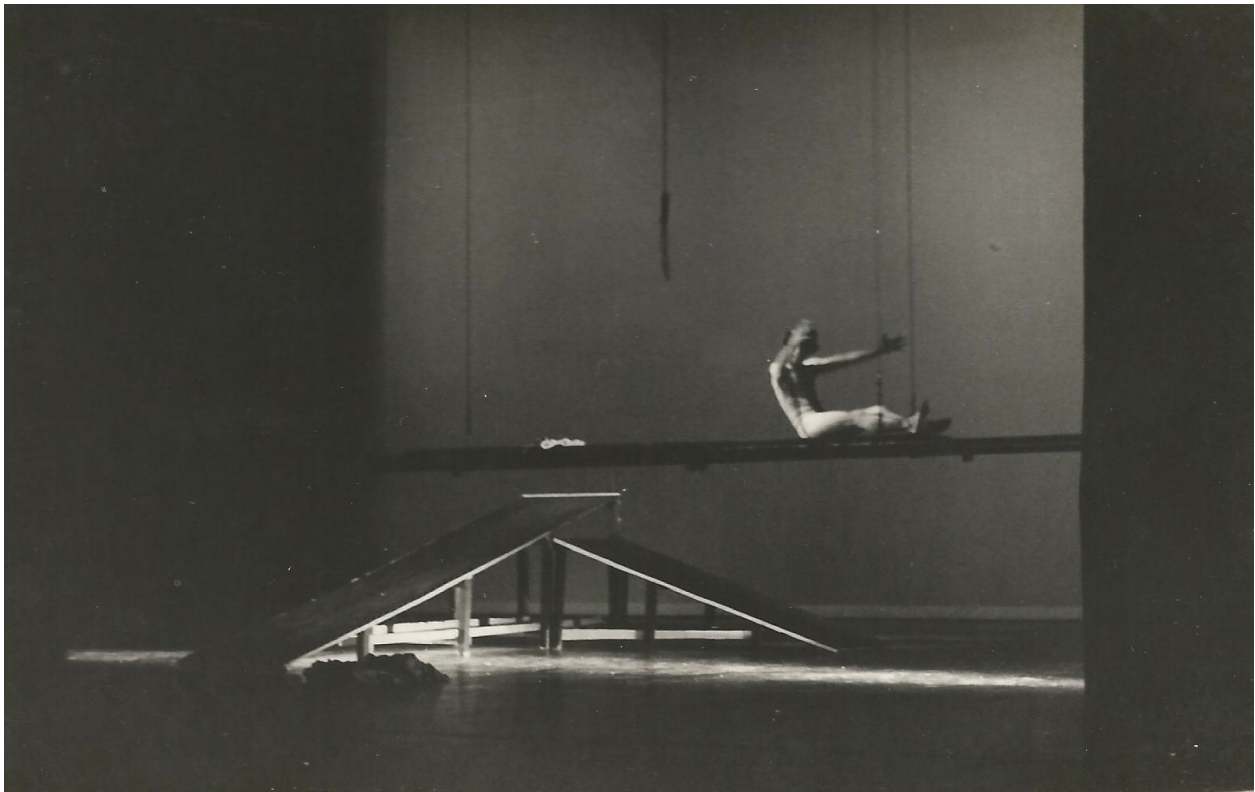


Judas bajando por el plano inclinado

La directora de Comedia Nacional de Nicaragua, Socorro Bonilla Castellón, encontró al joven actor que demandaba el texto en Ivan Argüello, quien tenía una dilatada experiencia teatral adquirida, primero bajo la dirección de Alan Bolt en el teatro universitario de León (TEU), después en el grupo Ollantay que, con Bonilla Castellón, fundamos en el Recinto Universitario Rubén Darío de Managua; y posteriormente en el Teatro de Cámara de Managua y en la misma Comedia Nacional. Así, con una previa educación musical y entrenado en la danza contemporánea, Argüello puso al servicio del personaje las técnicas del distanciamiento emocional de Brecht; y siguiendo las lecciones de Grotowski, para eliminar en el actor la resistencia a los procesos psíquicos y a Stanislavski

para buscar la relajación, la concentración y la memoria emocional, pudo construir el personaje hundiéndose en la psiquis del Judas creado por Fernández Morales; pero alejándose a ratos para ser crítico de sí mismo y del propio personaje. Ello exigía diversos y continuos registros verbales durante la hora que duraba la puesta en escena, controlando sus gestos y convirtiendo su cuerpo en la herramienta principal de la expresión y el desplazamiento escénico. Al respecto, transcribo sin hacer comentarios un fragmento de la valoración pública de Jorge Eduardo Arellano:

Ivan Argüello se consagró como actor estelar: mantuvo siempre la atención –no sin la ayuda musical de ese permanente maestro que es Salvador Cardenal¹²– y en ningún momento dejó de imponerse por su versatilidad de actitudes y movimientos, por su perfecta vocalización y variedad tonal, en fin: por su absoluto, compenetrado dominio de la personalidad de Judas.



Judas bajo la soga 1

¹² Director de Radio Güegüense y musicalizador de las representaciones de la Comedia Nacional de Nicaragua.

Más aún: la dimensión homosexual del último quedó relegada a un segundo plano ante su dimensión metafísica y pragmática. (Arellano, “Crítica”).

Para Ivan Argüello dicha representación,

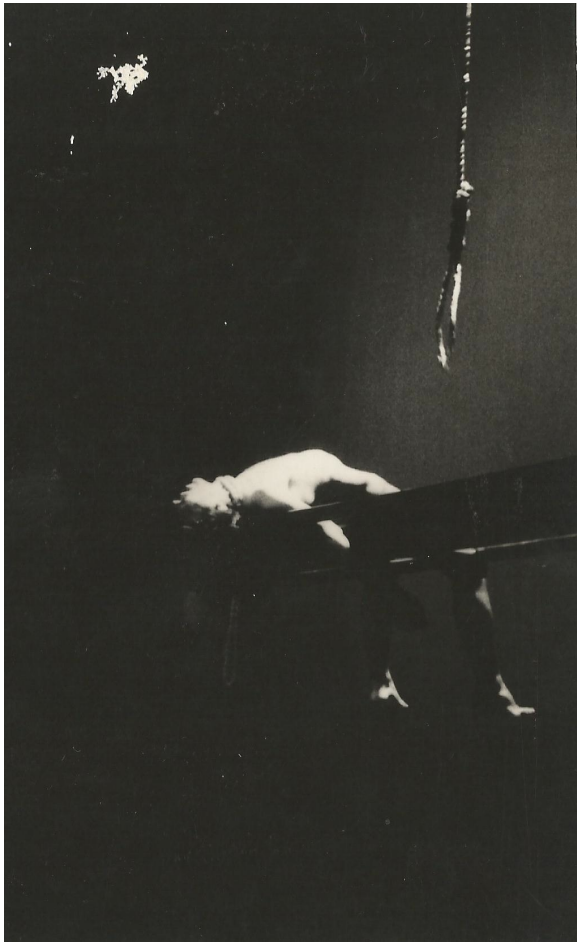
[e]xigió un trabajo desde el interior del personaje. Fue un trabajo en donde a veces la fatiga provocada por el esfuerzo físico y psicológico, marcaba las pausas, cambios de ritmo y transiciones. Fue un personaje abordado en progresión de la historia y del arco dramático que empieza intentando justificar y aceptar para sí mismo un acto de traición y en el camino va encontrando las ruinas de su condición, las oscuridades propias.

Socorro Bonilla Castellón conceptualizó toda la puesta en escena, dejando en libertad a Argüello para la creación de su personaje, vigilando ella la fidelidad al texto de Enrique Fernández Morales. Así pudo como directora concentrar su trabajo en la concepción y construcción del coro –compuesto por nueve figurantes– que representaba los estados cambiantes, expectativas y evocaciones del personaje.

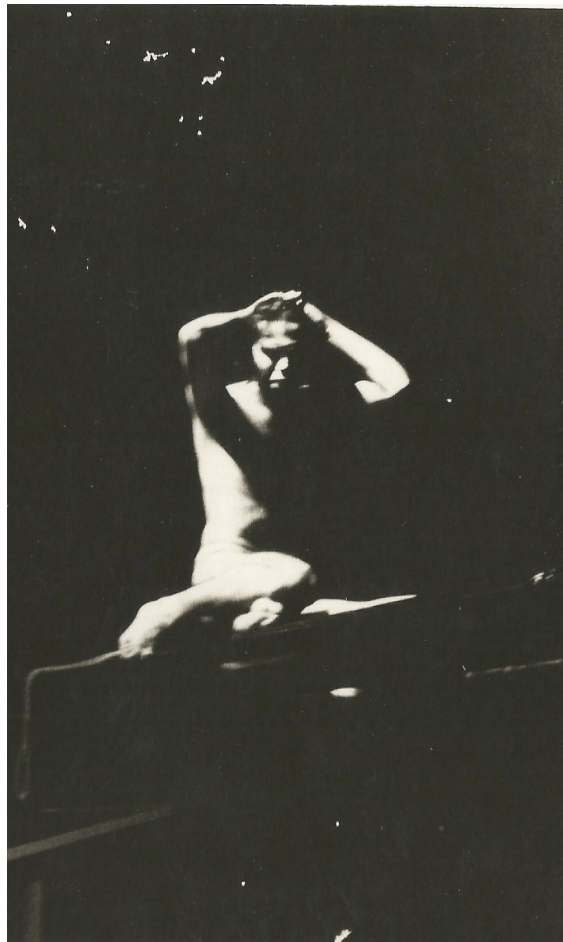


Judas en el plano inclinado

La escenografía en medio de la cual se mueve a la deriva Judas no pudo ser más simple y creativa: el taller en escombros del alfarero de Aceldama es sustituido por una cámara negra ocupada por dos planos inclinados y contrapuestos más una tabla colgante sobre la que cae perpendicular una soga delante del ciclorama hecho aparecer antes del fin. Esa austeridad escenográfica hizo visible el sentido de desolación y hundimiento en el vacío. Las rampas, que evocaban los andamios de *Jesus Christ Superstar*, permitían bajar y subir al personaje que al final asume su destino fatal, mientras asciende por la tabla suspendida para compartir con Jesús el proyecto de la redención, y “entre los dos finalizar la historia” (Fernández Morales, “Judas” 120).



Judas bajo la soga 2



Judas meditando

Su realización supuso para la Comedia Nacional de Nicaragua, en las palabras de su fundadora y directora, Socorro Bonilla Castellón, el momento más alto alcanzado por el grupo en los trece años que llevaba de existencia: “Después del estreno de **Judas** en Julio (SIC) de 1978 quedamos en inactividad por el estado de guerra que vivía el país.” (138, énfasis en el original). Arellano, por su parte, apuntaba que por la carencia de indicaciones teatrales para el director y el personaje, Bonilla Castellón tuvo que partir de la nada y “convertir el texto literario en teatro, adaptándose a él, extrayendo sabiamente su consciente conflictivo, brutal” (“Crítica”).

Como anoté arriba, junto con la versión de *El Güegüense* de Alberto Ycaza, “Judas” devino punto de inflexión en la historia cultural del país por su original montaje e interpretación única; pero sobre todo, porque por primera vez se plantaba en escena un tema que desafiaba los cimientos de la cultura heterosexual hegemónica. “Judas” no sólo plantea una versión heterodoxa, herética, de la narrativa cristiana llevada a escena con mucha valentía, sino que la era primera vez que un monólogo de autor nicaragüense se representaba en la sala mayor del Teatro Nacional, superando los obstáculos de la censura para dirimir un tema sacrosanto en clave profana al convertir, como dije antes, al de Iscariote en homosexual coprotagonista de la misión salvífica de Jesús:

Ambos estaremos eternamente colgados entre el cielo y la tierra. En dos árboles. Los dos árboles del paraíso. Colgados al mismo tiempo y para siempre. Como al principio de los siglos. Somos los dos personajes de esta farsa que tú llamas Redención. Ahora lo sé todo y puedo leer claro en todos los signos. Entre los dos tenemos que escribir este capítulo. Entre los dos tenemos que finalizar la historia. Entre los dos tenemos que realizar la REDENCION. (120, mayúsculas en el original).

El autor de “Judas” coincidía con el “I don’t know how to love him” que, en la ópera rock de Andrew Lloyd Webber –como eco del lamento de Magdalena– exclama el Judas negro antes de morir en la secuencia del arrepentimiento y las tinieblas. Así Enrique Fernández Morales devino precursor de un tema tabú que no se aireó en Nicaragua sino después de pasada la guerra de los ochenta, cuando la heteronormatividad había empezado a perder sus cabellos por la entrada en crisis de los paradigmas regulatorios de raza, etnia, lengua, clase, género, orientación y prácticas sexuales. La puesta en escena

del poema dramático no sólo lo confirmó como dramaturgo excepcional sino que lo colocó en el lugar que le pertenecía en el canon.

Bibliografía

Arellano, Jorge Eduardo. “Imagen personal de Enrique Fernández Morales”. *La Prensa Literaria* 3 de noviembre 1974.

Arellano, Jorge Eduardo. “Crítica teatral. Dos acontecimientos: Judas y El Güegüense”. *La Prensa* 24 de junio 1978.

Arellano, Jorge Eduardo. “Selección y prólogo”. *Morir por la belleza. Antología*. Ed. Enrique Fernández Morales. Managua: Centro nicaragüense de escritores, 2015.

Argüello, Ivan. “Entrevista por correo electrónico”. 12 de febrero 2015.

Blandón Guevara, Erick. “A 20 años de La música extremada: Enrique Fernández Morales o la inacción solitaria”. *La Prensa Literaria* 28 de junio 1975.

Blandón, Erick. *Barroco descalzo. Colonialidad, sexualidad, género y raza en la construcción de la hegemonía cultural de Nicaragua*. Managua: URACCAN, 2003.

Bonaventure, Charles. “Tag Archives: Paul Claudel / Judas, Betrayal, and Materialism”. *Thoughts of a Philosopher*. 18 de abril 2011. <<https://charlesbonaventure.wordpress.com/tag/paul-claudel/>>.

Bonilla Castellón, Socorro. “Reseña histórica de la Comedia Nacional de Nicaragua”. *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación* 49 (setiembre-octubre 1982): 119-136.

Borges, Jorge Luis. “Tres versiones de Judas”. *Prosa completa*. Volumen 2. Barcelona: Bruguera, 1980. 515-520.

Bosch, Juan. *Judas Iscariote, el calumniado*. Santo Domingo: Editora Alfa y Omega, 1982.

Cardenal, Ernesto. “Introducción”. *Nueva Poesía Nicaragüense (Antología)*. Selección y notas de Orlando Cuadra Downing. Madrid: Seminario de problemas hispanoamericanos, 1949. 11-99.

Cuadra Downing, Orlando. *Nueva Poesía Nicaragüense (Antología)*. Introd. Ernesto Cardenal. Selección y notas de Orlando Cuadra Downing. Madrid: Seminario de problemas hispanoamericanos, 1949.

Fernández Morales, Enrique. *La música extremada*. Granada: Imprenta Granada, 1955.

Fernández Morales, Enrique. “Judas. Monólogo”. *Cuadernos universitarios* 23 (1977): 105-120

Fernández Morales, Enrique. *Aunque es de noche*. León: Editorial Universitaria, 1977.

Gathercole, Simon. *The Gospel of Judas. Rewriting Early Christianity*. Oxford: University Press, 2007.

Gómez Carrillo, Enrique. *Jerusalén y Tierra Santa*. Madrid: Renacimiento, 1923.

Jewison, Norman. *Jesus Christ Superstar*. 1978.

Kelly, Joseph F. *The Problem of Evil in the Western Tradition. From the Book of Job to Modern Genetics*. Colleagueville, MN: The Liturgical Press, 2001.

La Santa Biblia. Estados Unidos de América: Sociedad Bíblica Americana, 1993.

Perlonguer, Néstor. “Antropología del éxtasis”. <www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/8-Perlonguer.pdf>.

Santa Teresa de Jesús. “La vida”. *Obras completas*. Madrid: Editorial biblioteca nueva, 1987.

Santos Otero de, Aurelio. *Los Evangelios Apócrifos*. Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios y comentarios por Aurelio de Santos Otero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1958.

Torres Espinoza, Edelberto. *Enrique Gómez Carrillo, el cronista errante*. Guatemala: F&G Editores, 2007.

Valle-Castillo, Julio. *El siglo de la poesía en Nicaragua*. Tomo II. Managua: Fundación UNO, 2005.

Webber, Andrew Lloyd, y Tim Rice. *Heaven on Their Minds*.
<http://lyrics.wikia.com/wiki/Carl_Anderson:Heaven_On_Their_Minds>.

Zubiaurre, Maite. *Culturas del erotismo en España 1898-1939*. Madrid: Cátedra, 2014.