

**Reescrituras bíblicas: el caso de *El signo del pez* de Germán Espinosa
y *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* de José Saramago**

Juan Manuel Maldonado Peña

**Universidad del Valle
Facultad de Humanidades
Licenciatura en Literatura
Cali, Colombia**

2024

Reescrituras bíblicas: el caso de *El signo del pez* de Germán Espinosa y *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* de José Saramago

**Realizado por
Juan Manuel Maldonado Peña**

Trabajo de Grado para optar al título de Licenciado en Literatura

Director del trabajo de grado:

José Alexander Erazo Mesa

Magíster en Literatura Colombiana y Latinoamericana

Universidad del Valle

Facultad de Humanidades

Licenciatura en Literatura

Cali, Colombia 2024

Dedicatoria

*A todos los libros cuyas
páginas me han ojeado.
A todas las personas cuyas
palabras se han hecho eco.
Soy un poco de uno, un poco
de lo otro, y de otra cosa más...*

Agradecimientos

Agradezco a todas las personas que, de una manera u otra, han contribuido a la realización de este trabajo.

A mis padres y a mi hermano, por su apoyo incondicional y la calidez de sus palabras. A Tomíe, mi pareja y compañera, por permitirme compartir alegrías y pesares. A mis amigos y amigas, por aliviar la carga. A mi profesor y asesor José Alexander Erazo Mesa, por su compromiso y rigurosidad. Gracias a sus contribuciones, esta semilla fue plantada.

A la literatura, por ser inagotable.

Resumen

Desde su concepción, la Biblia ha sido objeto de reescrituras de todo tipo, entendiendo la reescritura como la imbricación de la lectura y de la escritura de la cual resulta un texto nuevo (Fine, 2014). El objetivo de esta monografía es examinar cómo la Biblia ha sido interpretada en la modernidad desde la reescritura. Para ello, se establece un análisis comparativo de dos reescrituras bíblicas, las cuales toman como sus referentes temáticos a los apartados del Nuevo Testamento que recogen algunos episodios biográficos de la vida de Pablo y de Jesucristo: *El signo del pez* (1987), de Germán Espinosa, y *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1997) de José Saramago.

Para enfatizar que ambas reescrituras establecen un vínculo de orden hipertextual con la Biblia, se retoma el concepto de transtextualidad (Genette, 1989). Se destaca, a partir de esto, cómo *El signo del pez* utiliza el discurso histórico para formular una hipótesis alternativa sobre el origen del cristianismo, así como la obra de Saramago se basa en el discurso mítico para cuestionar la moralidad de la doctrina cristiana. Se llega a la conclusión de que ambos autores utilizan la reescritura como un medio para elaborar una crítica dirigida a las interpretaciones tradicionales del texto bíblico.

Palabras clave: Reescritura, Intertextualidad, Germán Espinosa, José Saramago, Biblia, Tiempo Mítico, Tiempo Histórico

Abstract

Since its conception, the Bible has been subject to rewritings of all kinds, rewriting being understood as the interweaving of reading and writing that results in a new text (Fine, 2014). The objective of this monograph is to examine how the Bible has been interpreted in modernity through rewriting. For this purpose, a comparative analysis of two biblical rewritings is established, which takes as their thematic referents the sections of the New Testament that gather some biographical episodes of the life of Paul and Jesus Christ: *El signo del pez* (1987), by Germán Espinosa, and *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1997) by José Saramago.

In order to emphasize that both rewritings establish a hypertextual link with the Bible, the concept of transtextuality (Genette, 1989) is taken up again. It is highlighted, from this, how *El signo del pez* uses historical discourse to formulate an alternative hypothesis about the origins of Christianity, just as Saramago's work relies on mythical discourse to question the morality of Christian doctrine, concluding that both authors use rewriting as a means to elaborate a critique directed at traditional interpretations of the biblical text.

Keywords: Rewriting, Intertextuality, Germán Espinosa, José Saramago, The Bible, Mythical time, Historical time

ÍNDICE

Introducción

1.CONVERGENCIAS ENTRE DISCURSO LITERARIO Y DISCURSO BÍBLICO

1.1.1 El discurso

1.1.2 La Biblia como discurso literario

1.2 Reescribiendo el texto bíblico

1.2.1 La Biblia y su influencia en la literatura occidental

1.2.2 Reescritura, intertextualidad e hipertextualidad

1.2.3 Relaciones intertextuales con el texto bíblico

2. TIEMPO MÍTICO, TIEMPO HISTÓRICO Y SUS REPRESENTACIONES

2.1 Tiempo histórico

2.1.1 El discurso histórico

2.1.2 Narración histórica versus relato histórico. La explicación como punto de quiebre

2.1.3 Convergencias entre el discurso histórico y el discurso literario

2.1.4 Tiempo lineal o diacrónico

2.2 Tiempo mítico

2.2.1 El discurso mítico

2.2.2 El mito como experiencia de perennidad vital y la metáfora del eterno retorno

2.2.3 Convergencias entre el discurso mítico y el discurso literario

2.3 Tiempo mítico y tiempo histórico en el texto bíblico

3. TIEMPO MÍTICO Y TIEMPO HISTÓRICO EN *EL SIGNO DEL PEZ Y O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO*

3.1 Contextos de producción y recepción de *El signo del pez* de Germán Espinosa y *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* de José Saramago

3.2 La novela histórica

3.3 *El signo del pez* y *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, reescrituras del Evangelio

3.4 Tiempo histórico en *El signo Del pez*

3.5 Tiempo mítico en *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*

Conclusiones

Referencias

Introducción

Definiremos como literatura todo discurso que sea exponente del modelo intertextual

(Kristeva, 1974, p.94)

Quizá una de las características más prominentes de la literatura vista desde ojos contemporáneos es la manera como esta se transforma a partir de las interpretaciones de los lectores. La influencia que tienen la recepción y las respuestas de los lectores en el acto creador es un fenómeno que existe desde los orígenes de la literatura misma, y no es exagerado afirmar que en su núcleo se encuentra el fenómeno intertextual.

Siendo esto así, resulta de gran interés examinar la relación entre literatura e intertextualidad y las formas en las que esta interrelación es capaz de influenciar nuestra manera de interpretar los textos literarios.

En consonancia con lo anterior, el objetivo de esta monografía radica en examinar cómo el texto bíblico ha sido interpretado a través de la reescritura en la era moderna, tomando como base del análisis dos ejemplos concretos en forma de novelas: *El signo del pez* (1987), de Germán Espinosa y *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*¹ (1997) de José Saramago. Esto se hace con la intención de soportar la hipótesis de que ambas obras, más allá de sus diferencias, comparten un mismo fin: reescribir el texto bíblico como una forma de subvertir sus contenidos y así ofrecer una alternativa crítica a la interpretación tradicional de la Biblia. De manera más específica, *El signo del pez* transforma los contenidos bíblicos de tal manera que logra formular una versión alternativa de la historia contada en los Evangelios y, por lo tanto, del mito cristiano. En esta versión, el relato de la pasión de Cristo, así como sus milagros y su ministerio, no son más que una estrategia política ideada por Pablo con la intención de convertir al dios judío en el dios de todos los hombres. Así, Pablo crea a la

¹ En esta monografía, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* de Saramago se ha analizado considerando su texto original en portugués, por lo que, cuando se requiera, aquel se citará en esta lengua acompañado de su respectiva traducción, según la versión al español realizada por Basilio Losada para la editorial Alfaguara.

figura del Mesías y la asume como una segunda identidad. De esta manera, todo aspecto de naturaleza sobrenatural presente en el relato original es puesto bajo la lupa de Germán Espinosa, quien ofrece una explicación lógica y científica a todos los sucesos. Esto se hace con la intención de construir una historia alternativa de los orígenes del cristianismo y su expansión por Occidente, basada esta en preceptos meramente racionales e históricos. En contraste, Saramago subvierte el texto bíblico sin cuestionar la autenticidad de los hechos relatados en los Evangelios; en *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, él reconoce el mito cristiano como verdadero, pero señala que es un mito cuya expansión está imbricada en una historia de violencia y opresión. Esto se logra a través de la caracterización del dios cristiano como un ser narcicista que está dispuesto a sacrificar a su único hijo y a derramar la sangre de incontables personas para expandir su influencia en la tierra. Recogiendo lo anterior, podemos decir que *El signo del pez* subvierte los contenidos bíblicos basándose en el discurso histórico, mientras que *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* lo hace basándose en el discurso mítico.

De esta manera, la justificación de este trabajo en el campo de los estudios literarios radica en establecer un diálogo entre dos obras, *El signo del pez* de Germán Espinosa y *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* de José Saramago, dos novelas que reescriben el texto bíblico y que no han sido vinculadas por la crítica. La comparación de estas dos obras, prestando especial atención a su condición de reescrituras bíblicas, puede ayudar a comprender a la reescritura como un medio capaz de ofrecer interpretaciones críticas de textos ya conocidos, así como a comprender cómo los autores modernos reinterpretan la Biblia en su producción literaria.

Para llevar a cabo la indagación de las reescrituras bíblicas en *El signo del pez* de Germán Espinosa y *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* de José Saramago, se considerará un marco teórico que permita abordar la Biblia bajo nociones como reescritura, intertextualidad

e influencia; a su vez, para comparar el contenido de las novelas que reescriben el texto bíblico se tendrán en cuenta los conceptos de tiempo mítico e histórico. Estos conceptos se esbozan a continuación.

Se ha escogido a la Biblia y a sus reinterpretaciones hechas a través de la literatura como piedra angular de este trabajo porque, además de ser probablemente el libro (o conjunto de libros) más leído y analizado en la historia de Occidente, su influencia en la literatura ha sido constante y se mantiene vigente. Respecto a esto, Steiner (2000) señala que toda obra, independientemente de su contenido o enfoque, tiene una conexión con la Biblia, aunque sea de manera indirecta. Asimismo, su naturaleza fragmentaria, híbrida y polifacética —Frye describe su estructura como un “mosaico” (1988, p.234)— permite que, a pesar de su antigüedad, las lecturas posibles sigan siendo diversas.

Bloom (2011) habla de la noción de influencia como una “angustia irresistible” (p. 13). Refiriéndose al impacto de la obra de Shakespeare en la literatura occidental, esta angustia se manifiesta como la imposibilidad de escapar o de reemplazar su influencia en el ejercicio de la creación literaria. Siguiendo este razonamiento, Bloom (2011) asegura que: “What we once used to call “imaginative literature” is indistinguishable from literary influence”² [Lo que en algún momento llamamos “literatura imaginativa” es indistinguible de la influencia literaria] (p.12)

Así, Bloom (2011) describe la angustia de la influencia como el producto de una mala lectura o de una mala interpretación consciente de una obra anterior, lo cual representa el núcleo de la creación poética. El mismo argumento que Bloom (2011) utiliza sobre la influencia de Shakespeare en la literatura occidental puede extrapolarse —y, probablemente, en un espectro más amplio— a la influencia que ejerce la Biblia sobre cualquier obra

² Todas las traducciones que aparecerán en la monografía fueron realizadas por mí. Se incluirá el texto traducido entre corchetes inmediatamente después del texto en otra lengua. Las lenguas que aparecerán en el trabajo, por supuesto aparte del español, son el inglés y el portugués.

posterior.³ En este sentido, podemos afirmar que obras como *El signo del pez* y *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* son también malas lecturas o lecturas desviadas del texto bíblico, cuya influencia se manifiesta en un acto de interpretación creativa.

En este sentido, tanto *El signo del pez* como *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* son reescrituras de la Biblia que transforman sus contenidos a la luz de dos conceptos que nos parecen fundamentales para su análisis: el tiempo histórico y el tiempo mítico. Por un lado, el tiempo histórico está relacionado con el *logos*, es decir, con un discurso racional fundamentado en la fuerza de sus argumentos (Baumgartner et al, 1974). El tiempo histórico encuentra su expresión en la cronología, en un tiempo lineal con sentido teleológico, y en unos acontecimientos que se encuentran encadenados entre sí de forma sucesiva. (Koselleck, 1993; Torres, 2018). Estas particularidades son propias de enunciados o de obras que asimilan el discurso histórico como propio, o que se apoyan del discurso histórico como un medio para comunicar su mensaje; este es el caso de *El signo del pez*.

El tiempo mítico, por su parte, se remonta al *mythos* es decir, a un discurso cuya palabra es reconocida como la verdad, no por la fuerza de sus argumentos sino por la autoridad que posee al tratarse de un lenguaje que trasciende los límites terrenales. (Baumgartner et al, 1974) El tiempo mítico, en este sentido, no obedece a una secuencia en la cual pueda trazarse una línea lógica que une a los eventos narrados; por el contrario, esta temporalidad es representada como un círculo que vuelve siempre sobre sí mismo, en el que todo ocurre simultáneamente y todo se repite sin interrupción. Esta es la naturaleza del tiempo primordial del mito, el cual existe con la intención de comunicar verdades trascendentales. (Cencillo, 1970)

³ Sobre el alcance de la influencia de la Biblia en la literatura inglesa, Bloom (2011) escribe: "It may no longer be possible for any poet in English to convey transcendental yearnings without the diction and cadences of the Bible" [Puede que ya no sea posible para ningún poeta en inglés transmitir anhelos trascendentes sin la dicción y cadencias de la Biblia] (p.16)

La noción de reescritura es definida por Fine (2014) como “La imbricación de la lectura y de la escritura de la cual resulta un texto nuevo” (p.13). Entendemos la reescritura como el resultado de una interpretación de un texto anterior, cuyo resultado debe considerarse como una creación nueva y con derecho propio. Además de identificar fuentes e influencias, un análisis profundo de cualquier reescritura debe aclarar cómo otros discursos absorbieron y decodificaron los textos anteriores en un momento y contexto específicos.

Por último, la intertextualidad, también conocida como transtextualidad, se refiere a todo lo que establece relaciones entre un texto y otros textos (Genette, 1989). De acuerdo con las conexiones entre los textos, estas relaciones se clasifican en diferentes grados. Para los propósitos de nuestro análisis, entendemos a la reescritura como una relación hipertextual en la que un texto previo, conocido como hipotexto, se transforma en un proceso interpretativo que da como resultado un nuevo texto o hipertexto. (Genette, 1989)

Hasta aquí la conceptualización sintética del marco teórico de este trabajo, pasamos a la descripción de sus capítulos.

La monografía inicia con un breve repaso del proceso a través del cual la Biblia pasó de ser considerado un libro sagrado y alcanzar el estatuto de texto literario, gracias a lo cual fue posible analizar sus contenidos de manera formal y crítica sin detenerse en interpretaciones guiadas por la inspiración divina o la decodificación de un mensaje oculto (Domínguez, 1997). Para este propósito, nos apoyamos en la noción de discurso (Bajtin, 1999; Calsamiglia y Tusón, 1999; Fontanille, 2001) y en la caracterización de los contenidos bíblicos como un discurso literario, para luego adentrarnos en la influencia que ha ejercido la Biblia en la literatura occidental. Esta influencia será examinada desde la transtextualidad (Genette, 1989). En este apartado se retoma el concepto de transtextualidad que expone Genette (1989) para ubicar la reescritura en el ámbito de la hipertextualidad, esto es, de la

relación que existe entre un texto previo (hipotexto) y otro posterior (hipertexto). En general, se puede decir que el hipertexto es una transformación del hipotexto. (p.14)

En el segundo capítulo se exploran los conceptos de tiempo histórico y tiempo mítico, de mito e historia y finalmente de *mythos* y *logos* como las claves para la interpretación de ambas novelas. Nos apoyamos de las ideas de Barthes (1987), Ricoeur (1995) y Koselleck (1993) sobre la estructura y temporalidad del discurso histórico. Del mismo modo nos acercamos a una caracterización del discurso mítico y su temporalidad, siguiendo los postulados de Eliade (1968,1973,2001) Frye (1961,1988) y Cencillo (1970). El capítulo termina con una caracterización de los contenidos de la Biblia en relación con los conceptos de mito e historia definidos anteriormente.

En el apartado final, que abarca el análisis de ambas novelas, se intentará dilucidar de qué manera las obras escogidas reescriben el texto bíblico, así como las intenciones que motivan esta transformación, para tener un panorama más claro de cómo estas reescrituras reflejan también nuevas formas de interpretar la Biblia.

El análisis propuesto, entonces, consiste en la comparación entre ambas novelas de acuerdo con los usos que hacen del discurso mítico y el discurso histórico, respectivamente, y cómo estos usos transforman el texto bíblico. En primer lugar, se realizará el análisis de *El signo del pez*, novela colombiana publicada en 1987; y, en segundo lugar, el de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, novela portuguesa publicada por primera vez en 1991. La razón que motiva esta comparación radica en el contenido de las obras, en tanto que ambas novelas tienen como objeto de referencia de su reescritura a los apartados del Nuevo Testamento que recogen algunos episodios biográficos de la vida de Pablo y de Jesucristo, pero los transforman de maneras diferentes de acuerdo con las intenciones de cada autor; así, a Espinosa le interesa construir una hipótesis histórica alternativa, en la cual la vida y los prodigios atribuidos a Jesús son producto de una estrategia política ideada por Pablo.

Saramago no niega los hechos atribuidos a Jesús, pero los reformula de tal manera que pone en cuestión la integridad moral del dios cristiano.

En *El signo del pez*, Germán Espinosa cuenta la historia de la gesta político-religiosa de Pablo de Tarso, fundador de la Iglesia Católica, pero también su historia individual como un ser atormentado por las dudas sobre su fe en las enseñanzas de la doctrina judía y por el amor y el deseo que siente hacia la hetaira Aspálata, a quien conoce en Tarso y con la cual mantiene una relación platónica a lo largo de la trama. Esta dicotomía le permite al autor humanizar la figura de Pablo (el personaje más importante en la historia del cristianismo por detrás de Jesús), a la vez que establecer un diálogo con los orígenes históricos y las bases filosóficas del cristianismo. En *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, Saramago realiza una reescritura de la vida de Jesús tal y como es contada por los Evangelios del Nuevo Testamento. Allí se hace un recuento desde la anunciación hasta la muerte y crucifixión de Cristo, todo contado a través de la pluma y de la estética del propio Saramago (añadiendo y quitando cosas a su gusto), y desde una mirada moderna y crítica del cristianismo como culto religioso.

Siendo esto así, tenemos dos novelas cuya publicación original ocurre en un espacio de tiempo muy cercano —apenas cuatro años de diferencia entre una y la otra— y que, además, los hechos que componen su contenido narrativo hacen referencia al mismo periodo histórico. Sin embargo, ambas exploran dos dimensiones diferentes (lo mítico y lo histórico en referencia al relato bíblico, respectivamente) del mismo fenómeno.

Es así como Germán Espinosa, por su parte, reescribe el periplo de Pablo y la vida de Jesús apoyándose en el discurso histórico, para así ofrecer una versión alternativa de la muerte de Jesús y del proceso por el cual la religión cristiana se convirtió en la religión oficial del Imperio Romano. Cuando en el Nuevo Testamento se dan razones sobrenaturales sobre la conversión de Pablo y los prodigios de Jesús, en la versión de Espinosa se ofrece una

explicación racional de todo lo sucedido, plausible en una historia natural del hombre que no tenga en cuenta deidades o entes metafísicos. Por lo mismo, el lenguaje utilizado en su novela se asemeja a la ficción histórica de un corte más tradicional, puesto que se preocupa en crear un retrato verosímil de la época, así como una descripción lógica de los hechos.

José Saramago, por otra parte, reescribe la vida de Jesús desde la misma lógica del mito. Es decir, no se cuestionan los poderes milagrosos de Jesús, ni la influencia en la tierra de un Dios todopoderoso. Por el contrario, se apela al discurso mítico para darle una vuelta de tuerca al carácter de la deidad cristiana y retratarlo como un ser obsesionado con el poder y el reconocimiento, frente a lo cual elige sacrificar incontables vidas —incluida la de su propio hijo— con el propósito de convertirse en el único Dios de los hombres. De esta manera, la reescritura de Saramago trastoca los contenidos del Nuevo Testamento para cuestionar los principios de la moral cristiana.

Finalmente, en el apartado de conclusiones se presentan los resultados y las reflexiones que se han obtenido a través del ejercicio de análisis. Aquí se hablará de cómo las dos novelas cambian el texto bíblico de acuerdo con su sello de autor, haciendo la salvedad de que ambas comparten un objetivo en común: cuestionar y criticar la interpretación oficial, dogmática y hegemónica de la Biblia, ofreciendo al lector una reescritura que sirve como una interpretación alternativa de sus contenidos.

1. CONVERGENCIAS ENTRE DISCURSO LITERARIO Y DISCURSO BIBLICO

1.1.1 El discurso

Nos apoyamos de la concepción de la Biblia como un discurso de orden literario, por lo cual, si bien sus dimensiones históricas y religiosas tienen gran relevancia para nuestros propósitos, las cualidades literarias propias del texto bíblico tendrán prioridad sobre el resto. En este capítulo dilucidamos las razones que justifican esta decisión.

El discurso es una práctica y un saber que construye la realidad social y da a las personas una forma común de entender el mundo. Su uso se refiere a cómo las formas lingüísticas se ponen en funcionamiento para construir modos de comunicación y representación de la realidad. Calsamiglia y Tusón (1999) hablan de la noción de discurso como una práctica social que implica una relación dialéctica constante, puesto que está socialmente constituido, por lo cual es capaz de mantener y reproducir el *statu quo* tanto como puede contribuir a transformarlo.

Fontaille (2001) plantea que el discurso no puede disociarse de su producto, es decir, del enunciado y del acto enunciativo, por lo que “es un conjunto en el que la significación no resulta de la sola adición o combinación de la significación de sus partes” (p.75). Para comprender el sentido de un enunciado no basta con sumar los significados de las palabras o frases que lo componen. Hace falta reconocer el orden sintáctico de cada enunciado y, sobre todo, su orientación predicativa (Fontanille, 2001)

Así pues, para Fontanille (2001), el discurso esquematiza nuestras experiencias y nuestras representaciones para hacerlas significantes y poder ser compartidas por otros. En este sentido, todo discurso contribuye a transformar el sistema que otros discursos habían nutrido. Si el discurso es una práctica social, entonces cada enunciado se encuentra en constante diálogo con una cadena interminable de enunciados anteriores.

Bajtín (1999) se refiere a este proceso al hablar del enunciado como la unidad fundamental del análisis del discurso y al describir la comunicación discursiva de manera amplia, considerando que ésta, más allá de seguir un modelo tradicional emisor-receptor, es activa y bidireccional, puesto que siempre adquiere un carácter contestatario. El oyente asume un papel activo y se convierte a su vez en hablante, puesto que el enunciado no existe sin el otro.

Para Bajtín: “el hablante no es un Adán” (1999, p.21) Es decir, los enunciados no se presentan en un vacío, sino que son un eslabón en una cadena compuesta de otros enunciados. En este sentido, para explicitar mejor la idea de que todo enunciado debe ser tratado como una respuesta a enunciados anteriores y que, al expresarnos, estamos asimilando constantemente enunciados ajenos en nuestro discurso, Bajtín (1999) afirma que:

Cada enunciado está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona por la comunidad de esfera de la comunicación discursiva. Todo enunciado debe ser analizado, desde un principio, como respuesta a los enunciados anteriores de una esfera dada (el discurso como respuesta es tratado aquí en un sentido muy amplio): los refuta, los confirma, los completa, se basa en ellos, los supone conocidos, los toma en cuenta de alguna manera (p. 21).

Así, se entiende que el discurso es producto de un acto enunciativo que obedece a un interés comunicativo. El sujeto enunciator produce su discurso con la intención de generar una determinada reacción en el sujeto enunciatario, la organización del discurso dependerá de estas intenciones y del efecto que se quiera producir. De igual manera, el discurso se configura y se organiza de acuerdo con una relación dialógica que mantiene con otros enunciados.

Habiendo clarificado el sentido en el que se entenderá discurso en este trabajo, se pasa a ampliar el carácter de la Biblia como discurso literario, según los estudios de varios teóricos bíblicos y literarios. Para empezar, definiremos el discurso literario. Luego, discutiremos por qué la Biblia se considera literatura.

1.1.2 La Biblia como discurso literario

Según Bajtín (1999) todo enunciado se encuentra codificado y caracterizado según su uso y su contexto. Así se forman los géneros discursivos, los cuales se dividen en géneros discursivos primarios (simples) y secundarios (complejos). La categoría de los géneros discursivos primarios está compuesto por enunciados que hacen parte del habla cotidiana; los géneros secundarios o complejos absorben estos enunciados simples y los reelaboran para construir otros tipos de discursos que surgen en condiciones de la comunicación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada, principalmente escrita: comunicación artística, científica, sociopolítica, etc. (p. 250) En esta segunda categoría ubicamos al discurso literario. Así, para nuestros propósitos partimos de la idea de que el discurso literario es un discurso más, aunque matizado por el uso de algunas dinámicas que obedecen a objetivos específicos, lo que nos lleva a clasificarlo como literario (Pascual y Colado, 2013).

En un esfuerzo por distinguir el discurso literario del habla cotidiana, Jakobson (1975) atribuye al lenguaje funciones específicas que dependen de su principal factor en el proceso comunicativo. Estas funciones incluyen la función apelativa, que tiene como objetivo influir en el comportamiento del receptor y la función referencial, que implica la transmisión de información o conocimientos intelectuales, entre otras (Jakobson, 1975). La función poética en la lengua literaria se distingue de las demás porque siempre busca llamar la atención sobre su propia estructura, es decir, sobre el aspecto formal del enunciado, y lo logra mediante el uso de diversas figuras como la aliteración, la rima o la metáfora.: “Esta puesta de relieve del mensaje en sí mismo es lo que se llama la función poética” (p.19). Por su parte, Silva (1996) expande el concepto de función poética resaltando a la ficción como un aspecto constitutivo de esta:

A mi entender, la función poética del lenguaje se caracteriza primaria y esencialmente por el hecho de que el mensaje crea imaginariamente su propia realidad, por el hecho de que la palabra literaria, a través de un proceso intencional, crea un universo de

ficción, que no se identifica con la realidad empírica, de suerte que la frase literaria significa de modo inmanente su propia situación comunicativa, sin estar determinada por referentes reales o por un contexto de situación externa (p.16)

Asimismo, teniendo en cuenta que hemos definido la noción de discurso como una práctica social en constante diálogo con su realidad contextual y en el cual es determinante la orientación predicativa que impone la enunciación, se entiende que el discurso literario obedece también a un conjunto de prácticas discursivas señaladas por el contexto sociocultural más amplio en el que ocurre el acto enunciativo (Pascual y Colado, 2013). El resultado de esta actividad es un conjunto de marcas y estrategias discursivas que se le ofrecen al lector o posible interlocutor, y a las que habrá de acceder siguiendo las instrucciones inscritas en el discurso que el enunciatario ha ido dejando en su obra (Pascual y Colado, 2013). Dichas marcas pueden interactuar con las instrucciones de orden contextual, que el lector debe identificar oportunamente para desvelar los efectos de sentido que la obra ofrece:

Entendemos, entonces, la obra literaria como un discurso, como un tejido de significación, entidad de sentido global, compuesta por diferentes dinámicas discursivas articuladas, en las que, a su vez, se combinan la enunciación y la argumentación, implícita y explícita, vehiculadas por una serie de presupuestos, inferencias, palabras, enunciados, o signos discursivos: todo ello posee una cohesión y una coherencia internas en las que está presente la actividad que el locutor imprime en dicho conjunto. (Pascual y Colado, 2013, p. 17)

De acuerdo con lo planteado anteriormente, podemos afirmar que el discurso literario es un evento comunicativo que exige el uso artístico de la lengua y cuyo interés está en comunicar emociones, sentimientos y pensamientos a través de un uso consciente de los recursos estilísticos de la lengua (Núñez, 2019).

Por otra parte, la relación entre el mito y las creencias religiosas con la literatura ha sido siempre de una gran estrechez. Frye (1988) llega a afirmar que el mito es una forma de arte verbal, definiendo a la literatura como una reconstrucción del mito:

De ahí que la literatura sea descendiente directa de la mitología, si es que podemos hablar de la primera como descendiente (...) el mito y la literatura son de por sí inextricables en el poema épico de Gilgamesh, mucho más antiguo que cualquiera de las partes de la Biblia, como también lo son en Homero, más o menos contemporáneo de los escritos más antiguos del Antiguo Testamento. De ahí que sea imposible en éste libro considerar a la literatura como una contaminación del mito: ella es parte integral e inevitable del desarrollo de todo mito. (Frye, 1988, p. 59)

Obras como *La Ilíada* y *La Odisea* son consideradas clásicos y ocupan un lugar indiscutible dentro del canon de la literatura occidental, aun cuando comparten las características típicas del relato mitológico y están ancladas a las creencias y costumbres religiosas de la Grecia antigua (Frye, 1988). El paso del tiempo ha permitido que estas obras sean reconocidas por su valor literario por encima de su valor religioso, aunque en un principio la relación haya sido inversa. Frye (1988) explica este proceso como un desarrollo cronológico y no estructural, por lo cual se entiende a la mitología como un estadio anterior a la literatura más que como dos categorías completamente separadas:

El mito proporciona así las líneas generales y la circunferencia de un universo verbal que luego será ocupado también por la literatura. La literatura es más flexible que el mito y llena este universo de manera más completa: un poeta o novelista puede trabajar en áreas de la vida humana aparentemente alejadas de los dioses sombríos y los gigantescos esquemas narrativos de la mitología. Pero en todas las culturas la mitología se fusiona insensiblemente con la literatura. La Odisea es para nosotros una obra literaria, pero su lugar temprano en la tradición literaria, la importancia de los

dioses en su acción y su influencia en el pensamiento religioso posterior de Grecia son características comunes a la literatura propiamente dicha al igual que a la mitología, e indican que la diferencia entre ellos es más cronológica que estructural (p. 600).

Este proceso tuvo un desarrollo más demorado en el caso del texto bíblico. A diferencia de las obras ya mencionadas, la Biblia no es solo un libro sino un conjunto de libros; una biblioteca entera. En esa biblioteca encontramos un mosaico de géneros variados, desde la narrativa y la poesía hasta prototipos de géneros como el ensayo y el aforismo. En esta mezcla no solo intervienen diferentes fuentes textuales sino diferentes autores de diferentes épocas que obedecen también a diferentes corrientes culturales.

Los elementos que componen la Biblia son algunos continuos y otros no continuos. Para el crítico literario sería muy difícil encontrar una consistencia temática y estructural controlada por una sola mente que atravesase todo el texto bíblico de la misma forma que se ha hecho con *La Odisea* o *La Ilíada*. Por este hecho, Frye (1988) argumenta que la Biblia en su totalidad es “algo más” que solo literatura, aunque no llega a definir qué significa ese “algo más”.

De cualquier manera, se apunta a que la estructura narrativa de la Biblia —que la diferencia de otros textos sagrados— y el alto contenido poético y metafórico de su lenguaje la une inextricablemente a la literatura, por lo que es legítimo realizar un estudio literario de la misma. A pesar de su contenido misceláneo, la Biblia no parece haber sido el producto de un accidente; el producto final, aunque es el resultado de un largo y complejo proceso editorial, también necesita ser examinado por derecho propio. (Frye, 1988)

Para Frye (1988) siempre han existido dos vías en la erudición bíblica: la crítica y la tradicional. El enfoque crítico estudia un trasfondo histórico y cultural; el enfoque tradicional lo estudia de acuerdo con la interpretación oficial de las autoridades teológicas. Este último

dominó por completo el ámbito de los estudios bíblicos durante la mayor parte de la historia documentada de Occidente.

Un aspecto fundamental para el surgimiento del enfoque crítico en el estudio de la Biblia ha sido la progresiva desacralización del texto bíblico, a través de la cual adquiere el estatuto de obra literaria. Si bien el ejercicio de la exégesis y de la hermenéutica ha estado siempre ligado al estudio riguroso de la Biblia, en un comienzo su análisis estuvo condicionado por su lugar como texto sagrado. Sin embargo, a finales del siglo XVII y gracias a la influencia del filósofo neerlandés Baruch Spinoza se abren nuevas posibilidades para la interpretación del texto bíblico. Para Spinoza, la Biblia no es una carta enviada por Dios a los hombres, sino que se trata de un conjunto de textos que hay que analizar con el mismo rigor con el que examinamos la sangre o las pasiones humanas (Domínguez, 1997)

El análisis crítico que Spinoza hace del texto bíblico despeja el camino para el surgimiento de la obra y el pensamiento de Johann Gottfried Eichhorn, conocido por muchos como el fundador de la crítica moderna del Antiguo Testamento, puesto que su análisis toma en cuenta la dimensión antropológica e histórica del texto bíblico, así como aspectos relacionados con la forma y la estructura de sus partes. Se inaugura entonces un nuevo modelo para la interpretación de la Biblia que eventualmente daría lugar a reconstrucciones críticas de la misma. (*Encyclopedia Britannica*, 2024)

Si bien el enfoque crítico frente a la Biblia se inauguró ya en el siglo XVII, una aproximación puramente literaria al texto bíblico tardaría mucho más en llegar. Alter (2011) considera que comparativamente son muy pocas las investigaciones que exploran esta dimensión, y aunque cada vez existe más interés en el área, todavía falta mucho por indagar al respecto. Alter (2011) insiste en que, en contraste con la literatura griega y latina, el estatuto vigente de la Biblia como texto sagrado tanto para los cristianos como para los judíos ha limitado el alcance de su análisis. Para él, los estudiosos del tema —tanto críticos como

tradicionales— se han centrado en la crítica de las fuentes bíblicas o en reconstruir el uso ritual de ciertos pasajes, ignorando su contenido poético (Alter, 2011).

De igual manera, el residuo de la creencia en la Biblia como una revelación de la verdad divina determina cierta tendencia en los académicos de indagar sobre la noción bíblica del hombre y del alma, o del fin de los tiempos, dejando aspectos relativos a la estructura narrativa y el carácter de sus personajes como elementos secundarios de poca importancia al momento de examinar un documento religioso (Alter, 2011).

Por su parte, Del Olmo (2015) ubica el inicio del estudio literario de la Biblia a mediados del siglo XVII, inaugurado por la publicación de la obra de Robert Smith *De Sacra Poesi Hebraeorum* en 1753. En sus inicios, estos esfuerzos fueron sostenidos por teólogos cristianos y judíos con la intención de alcanzar una comprensión más completa de la verdad religiosa. Con el tiempo esos intentos desembocaron en el reconocimiento de la Biblia como literatura desde un punto de vista neutral al margen de su valor teológico, sin dejar de lado su carácter de literatura religiosa.

A medida que crece el distanciamiento crítico frente a la Biblia como expresión dogmática, pierde interés su estudio como documento histórico y surge una mayor apreciación de sus contenidos literarios, así como un tratamiento más libre de ésta, menos condicionado por la fe. Esta nueva perspectiva motivó intensos debates en los círculos literarios y teológico-bíblicos de los dos últimos siglos, así como una mayor libertad de utilizar la Biblia como influencia literaria:

Si la Biblia ha podido influir en la literatura se debe en gran manera a que ella misma es literatura, entendiendo por tal el discurso creativo que utiliza los recursos del lenguaje para captar y resaltar momentos y situaciones de la existencia que poseen un valor arquetípico en mayor o menor grado. (Del Olmo, 2015)

A través del proceso descrito en este apartado, la Biblia pasa de ser un texto exclusivamente religioso a ser considerada y apreciada por sus valores literarios. Este paso es esencial para comprender el contexto de creación de *El signo del pez* y *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, ya que la influencia del texto bíblico siempre ha estado presente en la literatura occidental, pero solo cuando se reconoce como una influencia literaria los autores pueden experimentar y reescribir la Biblia de acuerdo con sus preferencias. A continuación, se examina cuál ha sido la influencia de la Biblia en la literatura occidental.

1.2.1 La Biblia y su influencia en la literatura occidental

Aun cuando la Biblia no fue considerada como literatura hasta mucho después, su influencia en el panorama literario occidental no se hizo esperar. Se podría afirmar que toda la literatura posterior se encuentra influenciada, directa o indirectamente, por el texto bíblico. La Biblia se convirtió en un referente irremediable de toda creación literaria, aportando símbolos y valores ya aceptados por la sociedad occidental:

Todos nuestros demás libros, por diferentes que sean en materia o método, guardan relación, aunque sea indirectamente, con este libro de libros. Guardan relación con los hechos de un discurso articulado, de un texto dirigido al lector, con la confianza en unos medios léxicos gramaticales y semánticos, que la Biblia origina y despliega en un nivel y con una prodigalidad no superados desde entonces. (Steiner, 2000, p.13)

Los estudios sobre la influencia de la Biblia en la literatura occidental fueron mucho más tardíos, empezando en el siglo XIX y tomando verdadero protagonismo en el siglo XX (Del Olmo, 2015). Aun así, la mayoría de estos estudios siguen siendo muy superficiales, puesto que comparten un interés por clasificar y exhibir las referencias directas a la Biblia, pero no existe una intención de ir más allá de la cita o de la referencia y de intentar rastrear cómo influyen en el sentido e interpretación del texto en su totalidad. Del Olmo (2015)

argumenta que estos estudios se quedan cortos porque para entender la verdadera influencia de la Biblia en la literatura posterior no es suficiente con enumerar las citas o alusiones; hace falta comprender su influjo desde la estructura y composición de la obra.

Según Del Olmo (2015), la Biblia es un texto tan vasto que su influencia en otras literaturas se le puede atribuir más a secciones o a partes de esta que a la obra en su totalidad. La influencia de algunos relatos, temáticas o metáforas presentes en la Biblia resuenan de manera tan profunda que llegan a convertirse en prototipos o paradigmas literarios. De esta manera, es posible identificar la historia de Adán y Eva como el prototipo del relato existencial, al *Éxodo* como modelo de relatos políticos y revolucionarios, y al *Cantar de los cantares* como paradigma del lenguaje utilizado por los poetas místicos. Continuando el ejercicio nos encontraríamos con innumerables vínculos y relaciones entre estos relatos paradigmáticos presentes en la Biblia y las grandes obras de la literatura occidental. Esta es la base de la intertextualidad bíblica:

En segundo lugar, la BH [Biblia Hebrea] ha ejercido tan significativo influjo como expresión literaria ella misma, como decíamos. La incidencia de tales temas y arquetipos en la literatura de creación occidental deriva, desde luego, de su propia validez como percepción auténtica, genial podríamos decir, de momentos y elementos determinantes de la existencia humana. Pero también, y en no pequeña medida, tal incidencia deriva de su misma formulación plástica, a modo de relatos parahistóricos o creaciones poéticas, es decir, en una forma existencial y dinámica, homogénea con la que será connatural a la creación literaria de nuestra cultura: narrativa y poesía como formas de literatura pura o de representación (drama, teatro). (Del Olmo, 2013)

El mismo Del Olmo (2013) clasifica el influjo y reflejo de la Biblia en otras literaturas según el tipo de influencia en dos categorías esenciales: la representación y el arquetipo. Las representaciones no son otra cosa que reelaboraciones de temas y escenas bíblicas fieles al

contenido original, siguiendo incluso el mismo modelo representativo. La intención es la de exaltar los valores de estas escenas y de sus personajes como modelos de creencia y comportamiento. En pocas palabras, la representación es una recreación acrítica del texto bíblico (Del Olmo, 2013).

El arquetipo, en cambio, es una respuesta creativa que no se limita a representar, sino que es producto de una comprensión e interpretación de situaciones contemporáneas que se ofrecen como paralelas a estos relatos. El arquetipo ofrece una estructura crítica que se renueva y despliega en toda su fuerza en la interpretación de la situación presente en términos y hechos modernos (Del Olmo, 2013)

En general, las representaciones hacen parte de una literatura más de tradición que de creación, mientras que con los arquetipos sucede lo contrario. En el caso de los arquetipos esta relación puede no ser directa o explícita, por lo cual su análisis no se puede reducir a la enumeración de las citas o referencias al texto bíblico.

Atendiendo a las categorías propuestas por Del Olmo (2013), tanto *El signo del pez* como *O Evangelho segundo Jesus Cristo* pertenecen al grupo de los arquetipos, puesto que la relación que mantienen con la Biblia no es una de fidelidad ni de devoción. En su lugar, ambas obras transforman el texto bíblico de maneras que serán examinadas más adelante. La reescritura que estas novelas hacen de la Biblia no se limita a la reproducción de sus contenidos, por lo que es necesario realizar un análisis que permita una comprensión estructural y temática de ambas obras. Un primer paso hacia este tipo de análisis consiste en caracterizar el vínculo intertextual entre la Biblia y las obras que transforman sus contenidos. De eso nos ocuparemos en el siguiente apartado.

1.2.2 Reescritura, intertextualidad e hipertextualidad

Al estudiar cualquier reescritura del texto bíblico resulta de vital importancia reconocer e identificar los mecanismos que entran en juego en este proceso intertextual. La

intertextualidad puede ser definida como la relación dialógica entre dos o más textos, o “el cruce de la modificación recíproca de las unidades pertenecientes a textos distintos”

(Kristeva, 1974, p.94). Genette (1989), por su parte, reformula este concepto para incluirlo como una de las cinco categorías de la transtextualidad, definida como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (p. 9-10).

Siguiendo las ideas de Genette (1989), es posible identificar diversos tipos de relaciones entre textos, divididas éstas en distintos grados. Existe una intertextualidad de grado cero cuando la relación se reduce a una simple reproducción del texto mismo. La relación intertextual de primer grado es de naturaleza más directa, sin que esto suponga replicar el texto original (por ejemplo, a través de una cita o referencia directa). Las relaciones intertextuales de segundo grado requieren de una mayor reelaboración, puesto que su vínculo con el texto original es conceptual o de asociación semántica: a este tipo de relación se le denomina “hipertextualidad” (Genette, 1989). Genette (1989) define de esta manera la hipertextualidad:

Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es el comentario (...) Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante transformación sin más) o por transformación indirecta, diremos imitación (pp.14,17).

Por su parte, para analizar el influjo que ejerce la Biblia en obras posteriores, Fine (2014) propone una tríada conceptual compuesta por las nociones de reescritura, polifonía e intertextualidad⁴. Estos tres elementos, según la autora argentina, son colindantes entre sí y

⁴ Como apunta la misma autora, también podemos referirnos a esta última noción como transtextualidad, a partir del modelo más abarcador de Genette (1989)

resultan fundamentales para entender cómo se ha utilizado a la Biblia como fuente para la creación literaria.

Fine (2014) describe la reescritura como “La imbricación de la lectura y de la escritura de la cual resulta un texto nuevo” (p.13) es decir que la reescritura es producto de una interpretación que se hace de un texto, y este producto, más allá de su marcada influencia, debe pensarse y analizarse como una creación nueva y con derecho propio. Este análisis no debe ser una mera identificación de fuentes e influencias, sino una dilucidación del modo en que los textos fueron absorbidos y decodificados por otros discursos en un determinado tiempo y contexto. La polifonía entra en juego porque, siguiendo las ideas de Bajtín (1999), el texto literario puede ser captado como una estratificación en la que cada sintagma constituye un sistema de significaciones y valores.

El texto que resulta de la reescritura se halla ligado al original a partir de suplementos, marcas, voces, huellas retóricas y conceptuales que pueden complementarlo, modificarlo o aún contradecirlo. Por otra parte, toda reescritura legitima la importancia y validez de sus referentes en una época específica, pues a partir del tratamiento que se hace de la obra original es posible reconstruir el horizonte de expectativas del periodo, es decir, de qué modo fueron leídos y apreciados. (Fine, 2014)

Toda reescritura es producto de una relación hipertextual entre dos textos, pues siempre existe un texto anterior (hipotexto) que sirve como base para la creación de un nuevo texto (hipertexto) (Ben-Porat, 2003). En un intento por esbozar una definición precisa de lo que es una reescritura, Ben-Porat (2003) afirma que es “un recuento de una historia conocida de tal manera que el texto resultante, la reescritura, es a la vez una composición original y una interpretación reconocible que implica una relectura crítica de la fuente.” (p.93) esto implica, además, que no se trata de una reproducción precisa del texto original, puesto que

requiere la introducción de nuevas funciones semánticas, así como la reorganización de diversos elementos narrativos y estructurales.

Por otra parte, las reescrituras dependen de un reconocimiento por parte del lector de la relación que se establece entre ambos textos (hipotexto e hipertexto), una suerte de “pacto lector” que involucra la capacidad de identificar el vínculo que los une. Una vez identificado ese vínculo se activa una forma particular de lectura que compromete la conciencia que se tiene del texto original y las formas en las que este es transformado. De acuerdo con Ben-Porat (2003):

Una vez que un texto se percibe como una reescritura, incita al perceptor a procesar la nueva información en una relación particular con un texto fuente asumido: el mapeo del nuevo texto al anterior implica la percepción de los enlaces como transposición fiel/infiel, representaciones o sustitución, y como omisiones, adiciones y cambios aceptables/inaceptables. (p.94)

Finalmente, Fine (2014) hace énfasis en que la reescritura es la condición ínsita que ostentan las sagradas escrituras, pues estas mismas son producto de la recopilación y reelaboración de relatos anteriores provenientes de diversas culturas de la Antigüedad. El Nuevo Testamento es en sí mismo una reescritura, y funciona como un ejemplo paradigmático de hipertextualidad en la cual el Antiguo Testamento cumple la función de hipotexto.

Todo lo expuesto hasta ahora se aplica igualmente a las reescrituras bíblicas (en nuestro caso nos referimos a *El signo del pez* y a *O Evangelho segundo Jesus Cristo*), pues en este caso un “hipotexto” (la Biblia) sirve como base para la creación de una reescritura (hipertexto) en un proceso de transformación diegética y pragmática (Del Olmo, 2013). Siendo esto así, resulta pertinente ser aún más específicos respecto a las relaciones

intertextuales que otros textos mantienen con la Biblia. De esto se trata el último apartado de este primer capítulo.

1.2.3 Relaciones intertextuales con el texto bíblico

La Biblia no puede ser entendida como una obra producto de una única mente. Se trata de una antología que ofrece un cuadro fragmentario de la riqueza literaria del pueblo hebreo antiguo, y aunque solo ofrece una parte pequeña de lo que es la literatura hebrea, también deja entrever una amplia gama de creación literaria en cuanto a géneros y temas. La Biblia posee una genealogía cultural y literaria que refleja su interacción con textos previos que asume y transforma. Se trata de la culminación de un esfuerzo de siglos influenciado por el recogimiento de literatura anterior a esta. (Del Olmo, 2013) A continuación, vamos a profundizar en las relaciones intertextuales que ha mantenido la Biblia con otros textos anteriores y posteriores a esta.

Como toda antología, la Biblia conlleva un arduo trabajo de edición y reducción de su corpus; el resultado es el canon bíblico. Este proceso, sin embargo, también implica la pérdida de innumerables referentes culturales contemporáneos a los compiladores, lo cual limita el análisis intertextual y sobre todo su valoración como fenómeno literario. Teniendo esto en cuenta, Del Olmo (2013) piensa en el relato bíblico como un relato de doble intertextualidad, que se desarrolla en una doble dirección: ascendente y descendente.

La intertextualidad ascendente se refiere a la relación existente entre la Biblia y los textos anteriores a esta, es decir, aquellos que sirvieron de base para la creación de los textos bíblicos. Hablamos de los relatos de creación mesopotámica y oriental, en general, que dan origen al relato genesíaco, o el diluvio y la paradoja de la mortalidad, ya presentes en el poema de *Gilgamesh* (Del Olmo, 2013).

En el caso de la intertextualidad descendente el orden se invierte, puesto que ahora la Biblia actúa como la fuente que genera otros textos y reescrituras (Del Olmo, 2013). Dentro de esta categoría se pueden identificar dos tipos de influjo de acuerdo con el grado de influencia que ejerce la Biblia en obras posteriores, así como a las diversas formas en las que esta influencia es expresada en el texto. Cuando esta influencia resulta en recreaciones fieles a su contenido original se tratan de representaciones, mientras que cuando esta influencia produce variaciones creativas del texto bíblico estamos hablando de Arquetipos. (Del Olmo, 2013)

A medida que crece el distanciamiento crítico frente a la Biblia como expresión dogmática, surge una mayor apreciación de sus contenidos literarios, así como un tratamiento más libre de estos, menos condicionado por la fe y por su estatuto de texto sagrado. Por esta razón, las representaciones son abundantes en la literatura medieval, mientras que los arquetipos se establecen como la forma dominante de la modernidad.

Del Olmo (2013) añade en esta instancia un tercer tipo de reescritura que denomina como “subversiva”, y está compuesta por aquellas obras que toman el relato bíblico no para representarlo o tipificarlo, sino para ponerlo del revés, para deshacerlo al cambiar su valor prototípico y darle un significado opuesto. Aquí es posible encontrar obras que directamente se oponen, por un motivo u otro, al contenido original del texto bíblico, y expresan esta oposición a través de una reescritura de naturaleza crítica. En esta categoría se encuentran, tal y como se verá en el tercer capítulo, novelas como *El signo del pez* y *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*.

Este capítulo ha proporcionado una explicación de por qué consideramos a la Biblia un discurso literario. Hemos caracterizado el tipo de relación intertextual que tiene el texto bíblico con otros textos posteriores, definiendo la reescritura como una forma de relación hipertextual, además de ofrecer un repaso de la influencia que ha tenido la Biblia en la

literatura occidental. Como resultado, hemos identificado a *El signo del pez* y *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* como reescrituras subversivas porque asumen una postura crítica frente a la Biblia y los contenidos que deciden transformar. Teniendo claridad en estos aspectos, es momento de detenernos en el uso que hacen estas reescrituras del discurso histórico y del discurso mítico, para así alcanzar una comprensión temática de sus contenidos. Con el objetivo de sentar las bases para este análisis, el siguiente capítulo está dedicado a la explicación de estos conceptos.

2. TIEMPO MÍTICO Y TIEMPO HISTÓRICO

2.1.1 El discurso histórico

La hipótesis de esta monografía consiste en que tanto *El signo del pez* como *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* son reescrituras que subvierten los contenidos de la Biblia mediante el uso del discurso histórico y del discurso mítico, respectivamente. En este sentido, el propósito de este capítulo es describir estos conceptos antes de examinar sus aplicaciones en las novelas ya mencionadas.

Por su parte, la historia entendida como una categoría de análisis permite diversas interpretaciones de acuerdo con la perspectiva que se adopte. En nuestro caso, entendemos la historia como un discurso que hace uso de la narración como forma de expresión, por lo cual mantiene una relación cercana con el ámbito de la literatura (White, 2003). Esta aseveración puede resultar controversial, pues da cuenta de una posición epistemológica contraria a la comprensión tradicional de la historia como ciencia positiva (Ojeda, 2021). Sin embargo, es esta posición la que interesa a nuestros propósitos.

Barthes (1987) habla de una suerte de tensión existente entre la tradición histórica narrativa y otra de un carácter más objetivo y racional. Es muy común, según Barthes, que la figura del enunciatario (el "Tú" implícito en cualquier discurso) se encuentre ausente tanto en

el relato histórico como en el literario; las pocas excepciones se tratan de historias en las que se busca impartir una lección moral o cuando se enmarca el discurso en una situación de enunciación con todos los actores presentados de manera explícita (el rey que le cuenta la historia a su hijo, etc). Sin embargo, existe otra forma de enmarcar la enunciación que requiere de una mayor atención: esto es, cuando se intenta ocultar, o parece ausentarse el "yo" en la enunciación, dando la impresión de que la historia se está contando sola. Esta es una estrategia que corresponde al discurso histórico "objetivo", en el cual el historiador da la impresión de no intervenir nunca. De esta manera, se anula a la persona pasional que produce el discurso y esta es reemplazada por un ente imparcial (Barthes, 1987)

Esto da como resultado lo que Barthes (1987) identifica como "ilusión referencial", es decir, un discurso en el que el significado no interviene y se crea la ilusión de que el referente habla por sí solo. Aun así, toda carencia de elementos es también significativa, por lo cual la realidad construida en el discurso histórico "objetivo" puede ser tomado como un significado informado y no explícito.

El hecho histórico (unidad constituyente de la historia) no se materializa por fuera del lenguaje, por lo cual el discurso histórico nunca concuerda con la realidad objetiva; lo único que hace es significarla, no dejando de repetir "esto sucedió", sin que la aserción llegue a ser más que la cara de significado de toda narración histórica " (...) al negarse a asumir la realidad como significado (o incluso a separar al referente de su propia aserción) es comprensible que la historia, en el momento privilegiado en que intentó constituirse como género, es decir, en el siglo XIX, haya llegado a ver en la relación «pura y simple» de los hechos la mejor prueba de tales hechos, y a instituir la narración como significante primero de la realidad" (p. 176) De esta manera, Barthes (1987) afirma que el discurso histórico es una elaboración "ideológica e imaginaria".

Esta perspectiva de la historia concuerda con las críticas al positivismo histórico. Según Ojeda (2021), en la visión positivista de la historia se intenta ignorar por completo la carga ideológica del historiador al momento de relatar la historia, de nuevo apelando a la objetividad, de manera que se pretenden representar a los hechos históricos como si estos se contarán solos, como si la labor del historiador fuera parecida a la de un copista.

Esta perspectiva cambia gracias al trabajo de los “nuevos historiadores”, quienes desarrollan en sus obras una nueva concepción de la historia que termina por imponerse en el pensamiento contemporáneo. Desde esta concepción se reconoce que, al estudiar un determinado evento histórico, el historiador lo hace desde una alineación ideológica que incide en su acercamiento al hecho histórico. Se piensa, entonces, al hecho histórico no como algo que está dado y que existe por sí mismo, sino como una construcción mediada por el historiador y su interpretación particular de los hechos: “El historiador fue visto casi como un novelista que creaba refiguraciones e interpretaciones de ese pasado” (Ojeda, 2021, p. 3).

Desde un punto de vista epistemológico esto supone un cambio de paradigma importante para el estudio de la historia, puesto que pasa a ser considerada como una disciplina interpretativa, lo cual tiene como consecuencia el abandono de la figura del historiador como observador pasivo, siendo reemplazada la del historiador como diseñador del pasado (Ojeda, 2021). En el siguiente apartado veremos cómo este cambio de paradigma afecta también la estructura del mismo discurso histórico.

2.1.2 Narración histórica versus relato histórico: la explicación como punto de quiebre

Una nueva visión de la labor e influencia del historiador trae consigo otro gran número de discusiones, porque si el discurso histórico es considerado como una narración, y si el papel del historiador es más parecido a la de un creador de narrativas, surge una pregunta fundamental: ¿cuál es, entonces, la diferencia entre un historiador y un escritor? ¿Y cuál es la

diferencia entre el discurso histórico y el discurso literario? Ricoeur (1995) encuentra el punto de quiebre en lo que él identifica como “explicación”:

“En el plano de los procedimientos, la historiografía nace, en cuanto investigación, del uso específico que hace de la explicación. Aunque se admita que la narración es "auto-explicativa", la historia-ciencia separa de la trama de la narración el proceso explicativo y lo erige en problemática distinta. No es que la narración ignore la forma del ¿por qué? y del porqué, pero sus conexiones siguen siendo inmanentes a la construcción de la trama. Una cosa es explicar narrando y otra problematizar la propia explicación para someterla a la discusión y al juicio de un auditorio, si no universal, al menos considerado competente, compuesto en primer lugar, por los colegas del historiador”. (p. 290)

En este tipo de textos es posible identificar dos tipos de explicación: la explicación narrativa y la explicación histórica. Por un lado, aunque la narración histórica puede estar fuertemente anclada a una realidad y a unos eventos particulares, el foco de esta siempre va a estar en la continuidad de la trama, en la construcción de los personajes y en la construcción de la tensión dramática. Ricoeur (1995) dice que la explicación narrativa es auto-explicativa en el sentido de que no necesita de referentes externos para justificar su forma y su desarrollo; la explicación es el mismo desarrollo de la trama, la significación e interpretación personal que el autor le da a los eventos estudiados. La narración histórica permite ciertas libertades, es posible que exagere ciertos eventos o que minimice otros, que engrandezca a ciertas figuras y envilezca a otras, o simplemente que no ofrezca una explicación fundamentada de los hechos contados. (Ricoeur, 1995)

El relato histórico, por otra parte, hace uso de la explicación histórica, en tanto que su justificación siempre ocurre de forma extratextual, apelando a recursos como el registro documental, los testimonios o los datos empíricos. El foco no está en la continuidad ni en la

tensión dramática, sino en la construcción —porque sigue siendo una construcción— de una versión verosímil y fundamentada del pasado. El historiador no deja de interpretar, pero ya no interpreta narraciones sino datos, ya no diálogos sino testimonios, ya no una continuidad narrativa sino una cronología. Si bien ambas categorías establecen relaciones entre lo que se cuenta y el contexto social más amplio, así como con otros textos del mismo tipo, en el relato histórico estas relaciones se hacen y se construyen de manera explícita:

"Si bien desde Bajtin (2017), es claro que la obra literaria y cualquier enunciado se relaciona con otros, esa relación no tiene necesidad de aparecer de manera explícita en ningún texto narrativo. El relato histórico en cambio no puede darse ese lujo, en él deben presentarse explícitamente los macroeventos con los que el evento estudiado se relaciona, y cómo se alinea o en qué se separa y diferencia de otros trabajos." (Ojeda, 2021, p.10)

A pesar de que existe una clara diferencia entre el relato histórico y la narración histórica, en términos de lo que Ricoeur (1995) denomina "explicación", esto no significa que el relato histórico sea realmente una representación objetiva de la realidad. Retomando las ideas de Barthes (1987), el discurso histórico constituye siempre una construcción producto de un posicionamiento ideológico y epistemológico adoptado por el historiador. La gran disparidad se encuentra en que, contrario al caso de la narración histórica, en el relato histórico este posicionamiento debe ser declarado al enunciatario. Es decir, más allá de la libertad del historiador al momento de crear el evento histórico, este de igual manera debe siempre atenerse a ciertas convenciones de la disciplina que no pueden ser abandonadas si se pretende construir una explicación histórica de los hechos:

"(...) convenciones necesarias para construir la explicación histórica, que le demandan siempre elaborar su texto considerando elementos extra textuales como el tratamiento de las fuentes históricas o el uso adecuado del tecnolecto, entre otras características.

Todas estas características hacen que el relato histórico sea considerado como un tipo de texto límite que, siendo verosímil como cualquier producto narrativo, a la vez deba ser verdadero; aspiración a la que ningún texto histórico puede renunciar." (Ojeda, 2021, p. 12)

Más allá de si se trata de un relato o de una narración —entendidas las categorías desde la propuesta de Ricoeur (1995)— ambas modalidades utilizan al evento o hecho histórico como insumo para construir su discurso. Ahora bien, ¿cómo, entonces, se construye este acontecimiento y cuál es el criterio que utiliza el historiador para incluirlo dentro del discurso histórico? Uspenski (1993) describe este proceso a través de lo que él denomina semiosis o semiotización de la realidad.

Para Uspenski (1993), la historia es ante todo la interpretación del pasado, lo cual implica que la orientación del pensamiento histórico es retrospectiva, contrario al curso natural de los acontecimientos. A través de esa mirada retrospectiva se le otorga significación a ciertos acontecimientos y a otros no, se los encuentra como significativos o no. A esto hace referencia cuando habla de la semiotización de la realidad: "La conversión del no-signo en signo, de la no-historia en historia" (Uspenski, 1993, p.65).

Tal género de semiosis supone dos condiciones necesarias: la disposición de los acontecimientos en una sucesión temporal y el establecimiento de relaciones causales que sirvan como vínculo entre los acontecimientos. Cuando no se cumple con la condición de la temporalidad, estamos hablando de un tiempo mítico; cuando no se cumple con la condición de la causalidad estaríamos hablando de una cronología. Siendo esto así, al momento de realizar una interpretación histórica de los fenómenos que se examinan, estos pueden ser considerados como históricamente significativos si responden a ambas condiciones, esto es, si se inscriben en relaciones temporales y de causalidad. (Uspenski, 1993)

El proceso de semiotización de la realidad consiste en convertir acontecimientos simples en acontecimientos históricos con base en estos criterios expuestos. La experiencia histórica corresponde al alineamiento de los acontecimientos históricos por los vínculos de causalidad vistos desde un punto de vista sincrónico; el proceso mediante el cual esta se construye es descrito de la siguiente manera: un acontecimiento en particular es percibido como significativo por los propios participantes del proceso histórico, lo cual obliga a ver desde esta perspectiva a los acontecimientos precedentes tanto en una sucesión temporal como vinculados unos con otros por relaciones causales. De esta manera, desde el presente se produce una selección e interpretación de los hechos pasados y se organizan como un texto leído desde la perspectiva del presente. La historia, entonces, es un juego del presente y el pasado. (Uspenski,1993)

2.1.3 Convergencias entre el discurso histórico y el discurso literario

White (2003), conocido por su reflexión narrativista de la historia, explora las formas en las que el discurso histórico y el discurso literario se unen en la historiografía. En primer lugar, señala lo que él denomina "tramado" como la codificación de los hechos contenidos en las crónicas como componentes de tipos específicos de estructuras de trama, lo que significa que, en esencia, el relato histórico utiliza las mismas técnicas que el relato literario, dado que los acontecimientos por sí solos poseen un valor neutral y es la narración la que les otorga un significado concreto.

A través de la codificación de argumentos y de estructuras de trama las culturas dotan de sentido a su pasado. Las narrativas históricas se encuentran en un punto medio entre el acontecimiento empírico y la expresión literaria, por eso deben ser comprendidos más como enunciados metafóricos y como complejos símbolos que como una traducción directa de la realidad.

Paradójicamente, según White (2003) , la labor del historiador consiste en traducir los hechos en ficción. Desde esta perspectiva la función de la narrativa histórica es la de convertir lo no-familiar en familiar, puesto que es considerada como una construcción poética diseñada para que el lector pueda atribuirle un sentido. El proceso de codificación y de tramado, entonces, obedece a esta misma intención. Este sentido generalmente es construido a través de las relaciones establecidas por el historiador, por lo cual se entiende que en los relatos históricos los acontecimientos no cambian, lo que cambia es la modalidad de sus relaciones.

Por otra parte, dado que el relato histórico es siempre una interpretación del pasado, este también supone una abstracción de hechos ya ocurridos, pues sería imposible para el historiador registrar todos y cada uno de los eventos relacionados con un hecho histórico particular. La labor del historiador es seleccionar aquellos acontecimientos que considere relevantes y necesarios para alcanzar la coherencia en su relato.

La coherencia y el significado de un relato histórico depende tanto de los hechos seleccionados como de los que se deciden omitir. La narrativa histórica, entonces, es un proceso de decodificación y recodificación de los acontecimientos para luego ser presentados en un modo figurativo diferente (satírico, romántico, trágico) con el objetivo de convertir lo no-familiar en familiar y atribuirle un sentido reconocible para el lector y para la sociedad misma. (White, 2003)

2.1.4 Tiempo lineal o diacrónico

Para Koselleck (1993), esta forma de entender la historia sólo es posible a partir del advenimiento de la era moderna y de las nuevas formas de entender el mundo propias de esta época. La modernidad promueve una suerte de ruptura con las formas temporales heredadas del mundo antiguo y de la Edad Media:

Nuestro concepto moderno de historia ha producido resultados previos para las determinaciones específicamente temporales de la historia como progreso y retroceso, aceleración y retardamiento. Gracias al concepto de “historia en y para sí”, el ámbito moderno de la experiencia fue investigado como moderno en diversos aspectos: se articuló como *plurale tantum* que abarca la interdependencia de los acontecimientos y la intersubjetividad de los cursos de acción. Indica la convergencia de *Historie*⁵ e historia, en la que está comprendido lo relevante desde el punto de vista trascendental y de la filosofía de la historia. Finalmente, esa expresión registra el paso de la historia universal concebida como suma de partes, a la historia del mundo pensada como sistema, con lo que se hizo cargo conceptualmente de la carencia de teoría de la historia y la remitió al mundo entero como campo de acción. (1993, p. 139)

Este nuevo entendimiento de la historia nos acerca a lo que podríamos llamar un tiempo histórico caracterizado por su naturaleza diacrónica y acumulativa, es decir, por el énfasis en la sucesión temporal de los acontecimientos y por la suma constante de estos para crear una cronología direccionada.

A partir de esta concepción surge el método histórico propuesto por el mismo Koselleck (2001), el cual implica ordenar cronológicamente el curso diacrónico desde una mirada retrospectiva y, de ese modo, convertir a la historia en objeto de reflexión. Para llegar a este punto se hace necesario una comprensión del tiempo vinculada con el surgimiento de una conciencia histórica (Torres, 2018). Es decir, una visión que permite establecer

⁵ Koselleck (2001) establece una diferencia entre la historia como acontecer y la *Historie*, que se refiere a la historia como concepto. La unión de este doble sentido configura el concepto moderno de historia: “Desde aproximadamente 1780 el concepto de historia (*Geschichte*), que hasta entonces sólo aludía al acontecer, absorbe al correspondiente concepto de historia (*Historie*)” (p.46).

diferencias claras entre el pasado, el presente y el futuro como categorías de análisis, y, lo que es más importante, una visión que establece un sentido y una dirección al tiempo:

Por tiempo histórico se entiende la aparición de categorías históricas que ordenan y clasifican al tiempo en estratos, épocas o períodos, para por una parte explicar-comprender relaciones entre hechos vinculados entre sí, y, de otra, la identificación de períodos en un orden temporal que llega hasta nuestros días. (Torres, 2018, p.2)

Este movimiento de la historia es lo que Koselleck (2001) denomina “la historia en y para sí”, una historia móvil y en constante construcción y cambio que supone una ruptura con el tiempo circular del mito. Ya no se trata de un tiempo estático y predecible, en el que los acontecimientos se repiten *ad infinitum*, surgiendo y regresando de un mismo lugar (Koselleck, 2001). La modernidad favorece lo novedoso, la creación de nuevas experiencias y las posibilidades inciertas:

Desde el surgimiento del “tiempo histórico” el mundo deja de experimentarse como inmutable, invariante. Hasta el s. XVIII el tiempo del mundo es esencialmente una realidad estable. Con la irrupción de la conciencia histórica durante los siglos XVIII y XIX el tiempo se concibe como el lugar del cambio, lo variante, el acontecimiento: la estabilidad es lo anormal, el cambio, lo normal. Esta permanencia del cambio estaría fundamentalmente soportada por los periódicos avances de la técnica. (Torres, 2015, p.5)

Un aspecto fundamental para la comprensión del tiempo histórico entendido como un producto de la conciencia histórica se encuentra en el distanciamiento con una idea absoluta de la historia —propia de una perspectiva circular— para acercarse a una concepción que no

reduce la experiencia histórica a una regla general o trascendental. La historia transcurre y sigue su curso sin necesidad de determinaciones externas (de Dios o de alguna ley general que rige el sentido de la historia) lo cual permite entablar relaciones más complejas entre los eventos utilizando una lógica exclusivamente histórica.

El tiempo histórico posee algunas características fundamentales que ya podemos distinguir: en primer lugar, se encuentra su linealidad temporal y cronológica, en tanto que el tiempo histórico tiene un orden teleológico y direccionado que contrasta con la circularidad del tiempo mítico o primordial; en segundo lugar, está el hecho de que no existe una regla universal que controle la naturaleza de todos los procesos históricos, sino que es la misma historicidad la que determina sus relaciones y vínculos. (Koselleck,1993; Torres, 2018)

Existe otra característica, sin embargo, identificada por los hermanos Ceballos Hornero (2006), correspondiente a la función narrativa. Tal y como se ha descrito anteriormente —retomando lo dicho por White (2003) y Ricoeur (1995)— La estructura del discurso histórico obedece a su vez a la estructura de una trama, y es a través de esta estructura que el historiador crea vínculos y busca explicaciones causales de los acontecimientos. La función narrativa del tiempo histórico implica un antes y un después que carga de sentido esa linealidad cronológica propia del tiempo histórico:

La narración o la función narrativa, consecuentemente, consiste en marcar, organizar y clarificar las experiencias temporales, de manera que un acontecimiento no es una simple ocurrencia sino también un potencial elemento narrativo. La narración identifica al individuo en el relato de sus hechos. El tiempo histórico, por tanto, se relaciona con el tiempo de la narración. La construcción narrativa que supone la Historia se hace desde la imaginación, la cual permite al historiador enlazar desde el presente el pasado recontado. (2006, p.9)

El tiempo histórico, entonces, es diacrónico, teleológico, tiene una función narrativa y es también un fenómeno propio de la modernidad. (Koselleck, 1993; Torres, 2018). Ahora que tenemos una definición precisa de lo que entendemos por tiempo histórico, el siguiente apartado explicará cómo la temporalidad mítica se transforma en un tiempo histórico.

2.1.5 Del tiempo mítico al tiempo histórico

Para los hermanos Ceballos Hornero (2006) el ideal cíclico del tiempo era la norma hasta la Edad Media, puesto que en las culturas antiguas sólo se representaba el tiempo cíclico por la importancia superlativa que tenían en esa época las cosechas, los efectos estacionales y la sucesión día-noche (p.11). Sin embargo, aun cuando se piensa en el tiempo histórico como un fenómeno netamente moderno, es posible rastrear el origen de este cambio desde mucho antes, particularmente en el cristianismo y sus ideas apocalípticas:

La idea de proceso lineal (temporal) se extendió con la difusión de las ideas cristianas y su preconización del «Día del Juicio Final» o «Fin del Mundo». De este modo, el relato histórico pasa de concebirse en un tiempo mítico y eterno a describirse cronológicamente. La memoria de hechos pasados, reales o mitológicos, se describe como una sucesión orientada hacia un fin recogido en una tendencia de progreso o decaimiento. El cristianismo impuso en la cultura occidental una concepción globalizadora de la historia, como un proceso unitario y dotado de sentido desde la Creación hasta el Juicio Final por la Encarnación del hijo de Dios en hombre. (Ceballos Hornero, 2006, p.7)

Es posible trazar los orígenes del tiempo histórico y su cercanía con el monoteísmo como un vínculo esencial, y esto se hace evidente en el momento en el que el mito judío — luego judeocristiano — es acogido como la religión oficial del Imperio romano.

Contrario a las mitologías griega y romana, cuyo panteón alberga una gran cantidad de figuras divinas, cada una con sus propios cultos e historias particulares, el Tanaj se centra en la historia del pueblo judío y su pacto con Yahvé; siglos después, en el Nuevo Testamento, sucede algo parecido en torno a la figura de Jesús.

Mientras que la gran mayoría de historias que componen la mitología griega suceden en un tiempo indeterminado, sin una sucesión cronológica clara entre una y otra historia, en la Biblia, salvo algunos casos particulares, existe una intención manifiesta de plasmar una narrativa con un principio y un fin determinados, sin posibilidad alguna de retornar al tiempo primordial del origen. De ahí viene la importancia de las genealogías bíblicas que encontramos en libros como el Génesis, Crónicas y el Evangelio de Mateo: “Para los griegos el tiempo se relacionaba con el estar al tener un modo de pensar intemporal. Concebían el tiempo en función de un presente (...) Era una narración de las gestas de los héroes para que su gloria perdurara en la posteridad. El tiempo, en estas obras, muestra su relación mítica con el Eterno Retorno al buscar que perdurase eternamente lo narrado.” (Ceballos Hornero, 2006, p.5)

No sería afortunado interpretar esa diferencia entre las maneras de concebir el tiempo como prueba de una superioridad de una cultura sobre otra. Tal y como recoge Freeman (1998), para Mircea Eliade el tiempo histórico no era un concepto necesariamente desconocido para las culturas arcaicas; en cierta medida lo comprendían y estaba disponible para ellos. Simplemente no lo adoptan porque la naturaleza efímera y pasajera del tiempo histórico no suple las necesidades del grupo.

Para las culturas inmersas en un tiempo cósmico o mítico la historia se vuelve real cuando puede ser transformada en modelos y arquetipos, si esta no puede ser replicada o repetida entonces carece de sentido. “Un objeto o un acto no es teoría real más que en la medida en que imita o repite un arquetipo. Así, la realidad se adquiere exclusivamente por

repetición o participación: todo lo que no tiene un modelo ejemplar está “desprovisto de sentido”, es decir, carece de realidad.” (Eliade, 2001, p.25)

En estos casos, lo que se conoce como realidad o verdad no depende de la evidencia empírica o del testimonio verídico, sino de la carga semántica y simbólica que esta pueda poseer. Eliade (2001) explica este fenómeno a través de lo que él denomina “Terror a la historia”, que sirve como punto de partida para un análisis comparativo entre el “hombre histórico (moderno) *que se sabe y se quiere creador de historia*” (p. 60) con el hombre de las civilizaciones tradicionales que asume una actitud negativa frente a la historia.

Frente a la presión inminente de los acontecimientos históricos —incluidas las guerras, la hambruna y el espectro de la muerte— el hombre tradicional se rebela contra el tiempo histórico para de esta manera soportar el peso de los acontecimientos; encuentra una suerte de escudo o refugio en las fórmulas arquetípicas y en las repeticiones, pues estos le otorgan una justificación transhistórica a la miseria vivida. (Eliade, 2001)

Por otra parte, desde la perspectiva del hombre histórico no existe tal salvavidas, pues el acontecimiento no obedece a algo más que al hecho en sí mismo y por sí mismo. Donde antes había una recurrencia eterna ahora existe la diferencia, donde había certeza se crea la incertidumbre y donde existía la vida eterna ahora aparece la muerte. Este desplazamiento del tiempo mítico al tiempo histórico afecta radicalmente la conciencia de la persona. Así, el descubrimiento del tiempo lineal que hace posible una conciencia dirigida de los límites y sumerge todo a la luz de lo único e irrepetible eleva las concepciones del hombre a un nuevo plano. El mundo y el hombre se vuelven dignos de ser recordados en la tradición, los monumentos y los documentos. Pasado, presente y futuro se vuelven categorías distintivas. Cuanto más profundamente esta conciencia temporal se apodera de una comunidad viva, más se verá arrastrada a la individualización de sus miembros y sentirá la muerte como una amenaza, cuya gravedad depende del modo y medida de las delimitaciones del individuo

frente al mundo y la cadena de las generaciones. Así, el crecimiento de la conciencia del ego, el desarrollo de la muerte como un problema y la actualización del tiempo lineal que se desarrolla en el pasado, presente y futuro van juntos. (Plessner, 1957, citado por Freeman, 1998)

El acogimiento del tiempo histórico cambia por completo el tejido del ego de la persona, al no existir repetición ni eterno retorno, el ser humano y su experiencia se vuelven irrepetibles, y gracias a esto emerge la noción de una identidad individual que existe al margen del resto de la sociedad y junto a él surge, como una compañía inevitable, la amenaza de la muerte. El arquetipo del tiempo circular es reemplazado por la trayectoria de un tiempo lineal, y así la transición del tiempo mítico al tiempo histórico culmina con una escisión final entre lo real y lo imaginario (Eliade, 2001).

De esta manera, hemos descrito cómo el tiempo mítico es transformado en un tiempo histórico, y ya se evidencian algunas diferencias fundamentales entre ambas formas de temporalidad. En particular, nos referimos a la forma circular que adquiere el tiempo mítico, en contraste con la linealidad característica del tiempo histórico. Ahora bien, teniendo en cuenta que en esta monografía el *mythos* constituye uno de los ejes temáticos de nuestro análisis de *El signo del pez y O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, en el siguiente apartado se hará una conceptualización de lo que entendemos como discurso mítico.

2.2.1 El discurso mítico

Al igual que con el concepto de historia, el concepto de mito es tan amplio y abarca tantas aristas que la discusión corre el riesgo de volverse inconmensurable. Eliade (1968), se aproxima a una definición concreta:

El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos. Dicho de otro modo: el mito

cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una creación: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. El mito no habla de lo que ha sucedido realmente, de lo que se ha manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son Seres Sobrenaturales. Se les conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los «comienzos». (p.5)

El relato mítico tiene como particularidad el siempre ocurrir en un tiempo primordial, es decir, en un tiempo separado de la historia, en el que prima la lógica de lo sagrado y lo sobrenatural. Igualmente importante es la mención al mito como un relato de creación, pues el tiempo primordial del mito es un tiempo cercano al origen que vuelve indefinidamente, — como un círculo—, sobre sí mismo y que a su vez sirve como una explicación alternativa de la realidad y la naturaleza humana. “En efecto, los mitos relatan no sólo el origen del Mundo, de los animales, de las plantas y del hombre, sino también todos los acontecimientos primordiales a consecuencia de los cuales el hombre ha llegado a ser lo que es hoy” (1968, p.7).

El mito es un conjunto de proposiciones presentadas en un formato narrativo que son aceptados de manera acrítica por una cultura y que sirve como fundación de su sentido del ser (Eliade, 2001). Además de ser una narración sobre el origen es también un modo de pensamiento, una manera de observar y de interpretar el mundo. El mito vuelve inteligible, a través de metáforas y de símbolos, una realidad que puede llegar a ser incomprensible y caótica, e intenta dar razón, a su modo, de precedentes u orígenes remotos desconocidos. Para López (2020): “el discurso mítico constituye un significado, actos significativos, si bien forjados en la ambigüedad y la duplicidad. La significación mítica balancea significado y

forma como dos caras de una moneda, naturalizando el concepto: para el consumidor del mito, el concepto, mitificado, es una «razón» (p.160). En este sentido la verdad del mito se construye a través del significado y del sentido que le otorga a la realidad. Esta carga de significado le ofrece al hombre religioso una posibilidad de trascendencia imposible dentro de la verdad histórica:

Este comportamiento con respecto al Tiempo basta para distinguir al hombre religioso del no-religioso: el primero se niega a vivir tan sólo en lo que en términos modernos se llama el «presente histórico»; se esfuerza por incorporarse a un Tiempo sagrado que, en ciertos aspectos, puede equipararse con la «Eternidad». (Eliade, 1973, p.31)

Cencillo (1970), por su parte, identifica dos notas que caracterizan al mito. Una es la de servir como respuesta a las cuestiones más profundas que se plantea un grupo humano, más allá de la importancia que otro grupo le pueda dar a estas. Es decir, los mitos ofrecen una explicación y un sentido a las costumbres, hábitos y tradiciones de un grupo específico. De ahí se explica la gran diversidad de mitos existentes, puesto que estos varían de acuerdo con su lugar de origen y la manera en la que éste lugar define la vida de sus habitantes.

Es probable que en un pueblo del Amazonas se construyan relatos sobre el origen mítico del jaguar o de ciertas frutas tropicales, mientras que una población costera puede desplegar una mitología centrada en el mar y en la práctica de la pesca. Existe una fuerte relación entre mito y territorio que determina gran parte del desarrollo de la cultura de los pueblos.

Igualmente, los mitos también se caracterizan por ser el resultado de intuiciones privilegiadas que han descubierto conexiones insospechadas entre realidades transempíricas, en los mitos se decanta una reflexión parecida a la reflexión filosófica, solo que de una

naturaleza primordial y eterna. El contenido del mito es una fuente privilegiada de conocimientos en su sentido más profundo. (Cencillo, 1970)

Es posible relacionar al discurso mítico con la palabra griega *mythos* contrapuesta frente al *logos*; ambas expresiones hacen referencia al uso de la palabra desde perspectivas completamente distintas. *Logos* es la palabra cuyo peso recae en su capacidad de construir discursos lógicos y racionales. El *mythos*, por otra parte, es una afirmación contundente cuya veracidad no debe ser probada ni cuestionada, puesto que su función es anunciar el verdadero estado de las cosas, lo que realmente pasó (Baumgartner et al, 1974).

Mientras que el *logos* intenta expresar una verdad demostrable que convence a través de la fuerza del mejor argumento, el *mythos* es un pronunciamiento de autoridad que convence a través de la normatividad de la tradición. Por ello, uno es el lenguaje de la filosofía y el otro el del mito. Sin embargo, sería un error pensar estos dos discursos en términos de realidad y ficción, pues ambos, a su manera, intentan llegar a la verdad.

El discurso mítico transmite un conocimiento verdadero que trasciende los límites del tiempo histórico y ocurre en un tiempo primordial. A diferencia del *logos*, el *mythos* no trabaja con juicios abstractos sino con realidades concretas. Los mitos genuinos siempre revelan una verdad profunda y oculta sobre el mundo, no se entienden como meras narraciones o explicaciones de un fenómeno, sino como un conocimiento trascendental que se encuentra por encima de toda experiencia terrenal. La función del mito, entonces, es la de ubicar eventos presentes en los actos divinos primordiales y establecerlos como siempre renovados, otorgándole un sentido anclado en la eternidad a la existencia del ser humano, justificando sus costumbres y tradiciones. (Baumgartner et al, 1974).

La experiencia de perennidad y de eternidad transmitida por el discurso mítico se expresa en una temporalidad que trasciende los límites de la historia. Así, el tiempo mítico se

entiende como una circularidad que retorna constantemente sobre sí misma. Este aspecto del tiempo mítico se explorará en el siguiente apartado a través de la metáfora del eterno retorno.

2.2.2 El mito como experiencia de perennidad vital y la metáfora del eterno retorno

Si la historia y el tiempo histórico se caracteriza por ser lineal y seguir una cronología de una sola dirección, el tiempo mítico o primordial funciona como un círculo que vuelve infinitamente sobre su propio origen, como un ciclo que nunca acaba. Eliade (1994) retoma esta idea al hablar del *mito del eterno retorno* como una forma de explicar la temporalidad vivida por lo que él llama “civilizaciones arcaicas”, en las que priman los rituales, los arquetipos y los modelos.

Según Eliade (1994), el hombre religioso vive en dos clases de tiempo, de los cuales el más importante es el tiempo mítico o sagrado, que corresponde a un tiempo hecho un presente eterno, un origen o creación que continúa ocurriendo infinitamente. Si el tiempo histórico es irreversible, el tiempo sagrado es indefinidamente recuperable e indefinidamente repetible. Podría decirse que no fluye ni transcurre, no hay una sucesión, ni un antes y un después, se trata de un estado letárgico en el que todo es predecible y no existe la incertidumbre: todo instante del tiempo mítico es el momento del origen y de la creación, de un comienzo perpetuo y eterno (Eliade, 1994). Este comienzo es actualizado constantemente por medio de los rituales y de los arquetipos. Para el hombre religioso los mitos no son simples recuentos ni miradas retrospectivas, no son conmemoraciones de eventos pasados sino un ejercicio a través del cual se crean aquellos eventos en el presente (Eliade, 1994):

Lo mítico, en realidad, es presente. Quien oye o lee un relato mítico es transportado al tiempo del suceso (Dardel, 1984, p. 233) 5. Como lo mitológico actualiza cada cosa, el oyente es un testigo directo de un mundo «presente». El evento, al contarse,

se realiza; es una suerte de presentemente realizado. Así, bien en su imagen o en su narración, el mito transmite una experiencia de perennidad vital. El tiempo mítico es un repetido ahora, no una duración, sino una actualización, un tiempo hecho o tejido a base de simultaneidades. La tendencia, entonces, de un ahora a otro, es la «eternalización». Este peculiar presente hace hervir las profundidades afectivas del ser, ignorando las abstracciones de nuestra temporalidad. De este modo es como el ser humano se siente unido a todo lo vivo. (López Saco, 2017, p. 204)

El tiempo mítico corresponde a una temporalidad que no tiene principio ni final. Se utiliza la metáfora del círculo porque es cíclico y las historias y los hechos suceden simultáneamente en una suerte de perennidad vital o presente perpetuo. Si el tiempo histórico es diacrónico y secuencial, el tiempo mítico es sincrónico y simultáneo, por lo tanto, no es de orden acumulativo sino concurrente.

De esta manera, hemos caracterizado al discurso mítico como un lenguaje capaz de expresar verdades trascendentales, y al tiempo mítico como una temporalidad primordial y eterna. Teniendo claridad sobre este aspecto, al igual que ya se ha hecho con el discurso histórico, en el siguiente apartado exploraremos el vínculo que mantienen estas conceptualizaciones con la literatura.

2.2.4 Convergencias entre el discurso mítico y el discurso literario

A lo largo de la historia, diversas culturas han utilizado el mito como una forma tradicional de explicar fenómenos naturales y cosmogónicos. Los mitos proporcionan explicaciones poéticas y simbólicas sobre el origen y la naturaleza de los fenómenos naturales antes del desarrollo de la ciencia moderna y el método científico. Estas explicaciones cumplían una función importante al proporcionar un marco narrativo para

comprender el mundo y responder preguntas fundamentales, aunque no se basaban en pruebas empíricas ni en observaciones científicas:

Si bien los mitos, generalmente, describen, en el sentido de que son historias sobre algo, también son prescriptivos, normativos y performativos, pues tratan sobre cómo el mundo debería ser y por qué las cosas no son de otra manera de como son. Es menester recordar que el lenguaje es sólo parcialmente referencial sobre el mundo y no siempre de un modo empírico. Hay muchos juegos del lenguaje, y este se emplea de numerosas formas y maneras: puede expresar, prescribir, seducir, encantar. Esto es paralelo a los mitos, en tanto que los mismos son sobre muchas diferentes cosas y emplean distintas clases de lenguaje y discursos. Aun aceptando la superioridad epistémica del lenguaje científico en asuntos cognitivos, el mito y el lenguaje religioso podría ser considerado un medio «superior» para aprehender las exigencias de la existencia humana. En todo caso, tales diferencias son inconmensurables, y ninguna es más verdadera o correcta que la otra. (López Saco, 2017, p.207)

Aun cuando los mitos han servido como las bases de las creencias de una sociedad, sería un desatino pensarlas únicamente como explicaciones o justificaciones del orden natural. Estas narraciones no se expresaban a través de datos ni pruebas científicos sino por medio de metáforas y símbolos, por lo cual el componente estético y poético es fundamental en su estructura. Al ser un tipo de historia, el mito es una forma de arte verbal y pertenece al mundo del arte. (Frye, 1961)

Se puede hablar de la aparición del pensamiento mítico como de un acontecimiento natural, que representa a través de narraciones y actos rituales el alma de una cultura: sus valores, deseos y su verdad. No se construye a partir de una inteligencia personal sino como manifestación de una voluntad y un deseo colectivos. Cuando la esencia mítica se diluye en

intereses personales de naturaleza trivial o anecdótica (didácticos, de entretenimiento, estéticos, etc.) se convierte en literatura; tal es el caso de las fábulas, los apólogos y los cuentos populares, que toman distancia al ser reconocidos por su estatuto ficcional, mientras que los mitos —sin importar de que estos hablen de hechos y seres paranormales— constituyen una verdad incuestionable (Cencillo, 1970)

Identificamos que la diferencia entre literatura y mito es más cronológica que estructural, cuando un sistema mitológico pierde conexión con la fe y las creencias genuinas de las personas se convierte en literatura. En un principio ambas categorías eran inseparables, pero a través del tiempo —y con ayuda de la desacralización de algunos relatos mitológicos— estas se fueron distanciando una de la otra:

Los mitos forman la matriz de la cual emerge la literatura tanto histórica como psicológica; como resultado de esto, los caracteres, temas e imágenes que aparecen en la literatura son básicamente complicaciones y desplazamientos de elementos similares en mitos y cuentos folclóricos. (Chayo, 2002, p.54)

En contraste con la naturalidad del mito, la literatura se caracteriza por su nivel de artificio. Estas son obras con el sello de un autor con una intención particular en mente: la de no aburrir al lector, la de mantener el interés. Para cumplir con este objetivo los autores literarios desarrollan una gran cantidad de métodos y técnicas y a su vez abandonan algunas convenciones de los relatos míticos. El autor literario se vuelve un artista plenamente consciente de la forma de su arte, y emplea todo tipo de artificios para conseguir el efecto estético deseado. De igual manera, al ser considerado como el resultado del pensamiento humano, se abandona la pretensión de considerar estas obras como objetos de culto y veneración religiosa, puesto que el nacimiento de la literatura implica la desacralización del

texto. Este se podría considerar como el punto de quiebre entre el mito y la literatura.

(Pacheco et al, 1993)

Más allá de este quiebre, el mito siempre ha sido una parte integral de la literatura, y esto ha sido una constante desde los tiempos de Homero. Al igual que los mitos, los autores literarios están interesados en el origen, destino y los deseos de la humanidad, y puesto que los relatos míticos son una representación de estos mismos temas, es difícil encontrar un tema literario que no se relacione de alguna manera con un arquetipo mítico (Frye, 1961)

Para Frye (1961) la inspiración de los poetas no proviene de la vida o de la naturaleza sino de la tradición literaria, y en última instancia del mito. Es decir, es posible trazar una línea que inicie en cualquier estructura individual propia de una obra literaria hasta sus orígenes en una estructura mítica:

Así pues, un interés serio por la estructura debería llevarnos naturalmente de *Orgullo y prejuicio* a un estudio de la forma cómica que ejemplifica, cuyas convenciones han presentado prácticamente los mismos rasgos desde Plauto hasta nuestros días. Estas convenciones, a su vez, nos devuelven al mito. Cuando comparamos el argumento convencional de una obra de Plauto con el mito cristiano de un hijo que apacigua la ira de un padre y redime a su novia, podemos ver que este último se describe con bastante precisión, desde un punto de vista uterino, como una divina comedia (Frye, 1961, p. 602)

Si pensamos en la mitología como una estructura total que define la cosmogonía de una cultura, es decir, todo el alcance de su expresión verbal, es posible afirmar que el mito es la matriz de la literatura.

2.3 Tiempo mítico y tiempo histórico en el texto bíblico

Un aspecto fundamental que separa al relato mítico de cualquier otro tipo de narración (histórica, literaria, etc) es la particular concepción del tiempo que manejan. Los mitos, como ya se ha venido discutiendo, transcurren en un tiempo especial y diferente al nuestro; Eliade (1973) ha dicho que estos suceden *in illo tempore*, es decir, en un tiempo primordial o eterno, lo que luego se ha denominado como tiempo mítico.

El tiempo mítico se caracteriza por haberse liberado de las ataduras de la historia y por no estar regido por la constante sucesión de hechos y eventos. Más bien, lo que sucede *in illo tempore* se repite por toda la eternidad en un ciclo sin fin. No existe un pasado ni un futuro, sino un solo evento que por sí solo constituye la totalidad del tiempo y del cosmos.

En general, esta particular comprensión del tiempo es una constante en casi todas las mitologías conocidas, pero esto no significa que este patrón se pueda interpretar como una regla universal. En el caso del mito judeo-cristiano, según Frye (1988): “la estructura tipológica y la forma de la Biblia hacen que su mitología sea diacrónica, en contraste con la mitología sincrónica característica de la mayoría de las demás religiones”. (p. 108) Por esta razón es posible afirmar que las religiones basadas en la Biblia tienen un sentido de la historia que las caracteriza.

Mientras que para los griegos o los romanos sus mitos tenían un sentido cíclico, para los judíos era fundamental mantener una concepción teleológica de estos, puesto que para ellos la historia es una línea recta guiada por Dios, con un inicio y un final concreto. Pero tampoco sería acertado categorizar al texto bíblico como un relato histórico según la comprensión moderna del término. La Biblia encierra un mito histórico que pasa por alto criterios históricos convencionales: no es ni una historia específica ni una visión puramente poética, sino que presenta la historia del pueblo de Israel, su pasado y su futuro, a través de

una estructura de significado universalizado que puede incluir interpretaciones teológicas (Frye, 1988)

En la Biblia existe un límite entre lo legendario y lo probablemente histórico que nunca se cruza de manera clara, por lo cual el sentido del hecho histórico como tal no queda delimitado en ninguna parte (Frye, 1988). Es esta tensión vital entre los polos de la historia y la eternidad lo que realmente caracteriza a la Biblia y la diferencia de otros textos parecidos.

La perspectiva cristiana tradicional existe en un mundo paradójico entre la experiencia del mito y de la historia, entre predestinación y libre albedrío. Creencias que para la mente secular serían excluyentes para el cristiano son el fundamento de su visión del mundo (White, 1942). En el cristianismo las cosas ocurren en un momento específico y ocupan un lugar particular en una línea temporal, es decir que son irrepetibles y, sin embargo, también se puede argumentar que estas se repiten eternamente:

Seen through the bifocal glasses of Christian experience there is, indeed, no conflict. God from eternity has predestined every action, but we experience our temporal destiny as freedom. To a philosopher this does not make sense. But that does not disturb a Christian, who claims to know things of which philosophers are ignorant (White, 1942, p. 151) [Visto a través de las gafas bifocales de la experiencia cristiana no hay, en efecto, ningún conflicto. Dios, desde la eternidad, ha predestinado cada acción, pero nosotros experimentamos nuestro destino temporal como libertad. Para un filósofo esto no tiene sentido. Pero eso no perturba al cristiano, que afirma saber cosas que los filósofos ignoran].

Cristo fue crucificado una vez, pero este suceso se repite y su sangre es derramada como parte de un acto ritual en cada ceremonia de eucaristía. Temporal e históricamente Jesús es humano, en un sentido mítico, Cristo es eterno. De igual manera, se supone que el

reino de Dios está dentro de cada persona con fe, y, a su vez, se insiste en que “está por llegar”:

Transcendent reality reveals itself historically to the race and in parallel myth to the individual. Adam fell, and falls in us; God became man but once, yet the Christ-child nestles in every heart touched by the Holy Spirit; a young man once hung on a cross in perfect and complete atonement for the sins of all generations, yet he bleeds on every altar; Christ rose, and we rise in Christ; he will come again, and he comes perpetually; he will judge, and we are daily judged. (White, 1942, p.153) [La realidad trascendente se revela históricamente a la raza y en forma de mito al individuo. Adán cayó, y cae en nosotros; Dios se hizo hombre una sola vez, y sin embargo el Niño Jesús anida en cada corazón tocado por el Espíritu Santo; un joven fue crucificado una vez en expiación perfecta y completa por los pecados de todas las generaciones, y sin embargo sangra en cada altar; Cristo resucitó, y nosotros resucitamos en Cristo; vendrá de nuevo, y viene perpetuamente; juzgará, y nosotros somos juzgados diariamente].

Esta doble manifestación de la divinidad a través del mito y de la historia es el núcleo del cristianismo, y se repite en todas las diversas maneras en las que la fe cristiana insiste en que su mito ocupa un lugar en el tiempo histórico. La Biblia consigue mezclar la historia con el mito al vincular narrativas míticas independientes en una línea temporal teleológica que se presenta como una narrativa histórica, para luego describir los eventos del pasado en términos de los mitos iniciales. (Moye, 1990)

En este sentido, se podría considerar al libro del Génesis como un mito historizado o como una historia mitificada. Los primeros once capítulos, correspondientes al relato de creación de Dios, el destierro del Edén, la historia de Caín y Abel y la historia del Arca de Noé son “narraciones independientes, cerradas y simbólicamente ricas sobre personajes

arquetípicos ambientados en algún tiempo primitivo fuera del ámbito de la historia y que abordan alguna verdad universal sobre los orígenes o la naturaleza de la humanidad en su relación con lo cósmico y lo divino” (Moye, 1990, p. 581), es decir, que son historias esencialmente míticas en forma e intención, puesto que dan cuenta del origen mítico del ser humano, pero se encuentran dentro de una cronología histórica.

Aun cuando la genealogía presente en el libro del *Génesis* no cumple con las características del discurso histórico moderno, dentro de su contexto fue escrito con la intención de ser leído como un documento histórico. Por lo tanto, la historia de los patriarcas y la genealogía que le acompaña da cuenta del origen histórico del hombre, y su yuxtaposición sirve para vincular mito e historia como dos partes complementarias de un mismo argumento. (Moye, 1990)

Por su parte, Hammer (1961) establece una relación dialéctica entre dos formas de concebir el tiempo en el *Nuevo testamento: chronos y kairos*. *Chronos* se refiere a un tiempo horizontal y lineal, utilizado por Pablo en sus cartas para referirse a un evento singular. El *kairos* es un término utilizado en los Evangelios, sobre todo en el de *Marcos* para referirse a un tiempo de orden vertical y a eventos que se repiten constantemente. La visión particular que tiene el cristianismo de la historia implica una relación cercana entre *chronos* y *kairos*. En suma, es posible identificar el aspecto diferenciador del mito bíblico en su particular relación con la historia.

En este capítulo, examinamos en profundidad los conceptos de discurso histórico y mítico. Creemos que estos conceptos son fundamentales para analizar *El signo del pez* y *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* como reescrituras bíblicas. Por una parte, el discurso histórico se ha relacionado con la idea de un tiempo histórico, que es lineal y causal. Igualmente, se ha puntualizado en la dimensión narrativa del discurso histórico, en tanto que el historiador selecciona y organiza los hechos históricos con el propósito de crear vínculos y

buscar explicaciones causales de los acontecimientos seleccionados. Además, hemos explicado el concepto de discurso mítico en relación con un tiempo mítico que es circular y eterno. Además, hemos precisado al *mythos* como un discurso que se construye en oposición al *logos*, puesto que el primero transmite verdades trascendentales y metafísicas mientras que el segundo opera bajo la batuta de la razón y la lógica. Por último, hemos explicado cómo el discurso histórico y el discurso mítico se entrecruzan con los contenidos de la Biblia, concluyendo que el texto bíblico tiene como particularidad la mezcla de ambos discursos.

Habiendo discutido los aspectos descritos anteriormente, el siguiente capítulo se enfocará en el análisis de *El signo del pez* y *O Evangelho Segundo Cristo*, considerando su naturaleza de reescrituras bíblicas y cómo transforman la Biblia de acuerdo con el uso que *El signo del pez* hace del discurso histórico y *O Evangelho Segundo Cristo* del discurso mítico. Como primer paso hacía este análisis, iniciaremos el capítulo siguiente ubicando ambas novelas dentro del género de la novela histórica y dando una breve descripción del género. Después de presentar el contexto de producción y recepción de las obras, pasaremos a su análisis a la luz de los conceptos trabajados en los capítulos anteriores.

3. TIEMPO MÍTICO Y TIEMPO HISTÓRICO EN *EL SIGNO DEL PEZ* Y *O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO*

3.1 La novela histórica

Tanto *El signo del pez* como *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* pertenecen al subgénero de la novela histórica. En este apartado se hará un breve repaso de la novela histórica como género literario con la intención de caracterizar ambas obras.

Rössner (1997) ubica el nacimiento de la novela histórica como producto de un interés genuino por la exploración de la historia a través de la literatura con intenciones primordialmente estéticas en el siglo XIX con el Romanticismo. Lukács (1966) sitúa el

nacimiento de la novela histórica en la épica de la caída de Napoleón y postula a *Waverley*, de Walter Scott, como el primer exponente del género. Así mismo, definió la novela histórica como aquella que aborda un tema del pasado con un verdadero significado histórico porque respeta las minucias y detalles de ese pasado y lo reconstruye en una creación realista que destaca los acontecimientos que influyen en mayor medida en la sociedad. La historia es tomada como motivo de la creación verbal y de la escritura de ficciones relacionadas con un pasado histórico.

Para Lukács (1966), la novela histórica busca capturar la esencia de una época específica y va más allá de la mera descripción de eventos y personajes históricos. La narrativa proporciona una representación completa de la vida social, con todas sus contradicciones y conflictos. Según Lukács (1966) a pesar de que la novela histórica es una obra de ficción, el autor debe esforzarse por representar con precisión los hechos, personajes y circunstancias de la época. La veracidad histórica implica que el escritor es responsable de evitar la pérdida de información histórica y proporcionar una representación verdadera del pasado sin imponer juicios o valores obsoletos. (Lukács,1966)

White (2003) por otro lado, hace énfasis en que la recreación de eventos históricos no es el único objetivo de la novela histórica. En este sentido, los novelistas pueden utilizar su capacidad creativa para llenar las brechas en la historia documentada y dar vida a personajes ficticios que interactúan con personajes reales. Esta fusión de historia y ficción permite una exploración más profunda de los motivos, emociones y circunstancias que rodearon los eventos históricos, pero también les resta validez como documentos históricos.

White (2003) sostiene que la novela histórica crea una representación coherente del pasado utilizando métodos narrativos similares a los de la ficción. La novela histórica selecciona y organiza eventos históricos de manera similar a la ficción, creando una trama, personajes y conflictos que dan forma a la narrativa. Para mantener la coherencia, esta

estructura narrativa con frecuencia requiere la simplificación, la creación de personajes ficticios y la creación de diálogos. La narrativa histórica, incluida la novela histórica, es inherentemente retórica porque tiene como objetivo persuadir y convencer al lector de una interpretación específica del pasado. La selección y presentación de hechos históricos en las novelas históricas están influenciadas por una intencionalidad retórica que busca transmitir un significado particular de los hechos narrados. (White, 2003)

White (2003) enfatiza la importancia de comprender cómo la retórica histórica influye en la interpretación de la novela histórica, y señala que los escritores y lectores deben ser conscientes de la naturaleza construida y selectiva de esta forma de narrativa. Su reflexión implica reconocer que la novela histórica es una interpretación narrativa y subjetiva en lugar de una reproducción objetiva del pasado. Para que los lectores puedan comprender su significado de manera más crítica y reflexiva, deben ser conscientes de los supuestos y las elecciones narrativas que se encuentran en la novela histórica.

Jitrik (1995) define la concepción moderna de la novela histórica como un acuerdo imperfecto entre historia y ficción:

Así, la fórmula “novela histórica”, que parece ser muy clara, puede ser vista, desde la perspectiva de la imagen que presenta, como un oxímoron. En efecto, el término “novela”, en una primera aproximación, remite directamente, en la tradición occidental, a un orden de invención; “historia”, en la misma tradición, parece situarse en el orden de los hechos; la imagen, en consecuencia, se construye con dos elementos semánticos opuestos. (1995, p.9)

En este orden de ideas, en la novela histórica contemporánea se coordinan hechos referenciales mediante recursos estético- literarios. El resultado, por tanto, corresponde a un ángulo determinado por el autor y no a una verdad histórica. Vinculada a esta idea se encuentra la tendencia a colocar a personajes históricos en el centro de la novela, no solo

como una forma de separarse del modelo tradicional descrito por Lukács (1966), sino con la intención de explorar las características de los personajes olvidados por la historia.

Mientras Lukács (1995) afirma que la novela histórica tradicional debe proporcionar una representación verdadera del pasado, White (2003) y Jitrik (1995) argumentan que la novela histórica contemporánea no comparte el mismo interés. Por el contrario, esta tiene completa libertad para alterar el pasado de acuerdo con las preferencias del autor. En este sentido, la novela histórica contemporánea es también una reescritura, puesto que sus contenidos presuponen la transformación de un texto anterior, que se construye a partir de una relación hipertextual entre el evento histórico y la novela histórica: “Se observó que una de las cualidades definitorias de la novela histórica contemporánea es que ésta se propone como reescritura, como aportación de una versión alternativa de un relato histórico a partir de la resignificación del discurso canónico” (Rodríguez, 2008, p.388).

3.2 Contextos de producción y recepción de *El signo del pez* de Germán Espinosa y *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* de José Saramago

En el apartado dedicado a la conceptualización del discurso literario, retomando las ideas de Pascual y Colado (2013), señalamos que el contexto sociocultural más amplio en el que ocurre el acto enunciativo señala una serie de prácticas discursivas que rigen el discurso literario. Teniendo esto en cuenta, el análisis de una obra literaria no puede limitarse únicamente al texto en sí mismo. Según Lotman (2011), entonces, para aspirar a una comprensión holística de la obra literaria, hace falta abordar todo el conjunto de relaciones extratextuales que se forman alrededor de la obra:

Todo texto artístico puede realizar su función social únicamente si existe una comunicación estética en la colectividad contemporánea a este texto. Puesto que la comunicación semiológica exige no sólo un texto, sino también un lenguaje, la obra de arte, tomada por sí misma sin un determinado contexto cultural, sin un

determinado sistema de códigos culturales, es semejante a «un epitafio en una lengua incomprensible» (p.345)

Al identificar estas relaciones extratextuales, es posible construir un contexto de producción y de recepción de la obra literaria. Gómez (1989) define ambos conceptos de la siguiente manera:

La teoría y estética de la recepción entienden la obra escrita como un fenómeno histórico. Al tiempo que al lector se le asigna una función histórica, la historia de este fenómeno es entendida como un proceso constituido por dos vertientes, una de las cuales es la de la recepción y la otra la de la producción. En él toman parte activa, además del escritor, también el simple lector o el lector crítico; el surgimiento de la obra literaria, de igual manera que su recepción, tiene lugar dentro de un determinado contexto y horizonte históricos configurados por el autor, los lectores y los lectores críticos. El lector histórico colabora con el acto de recepción de la obra o con los actos de recepción de otras obras en la fijación de un horizonte estético-literario; con sus experiencias de lectura y, dado el caso, con su actividad crítica, está emitiendo juicios, de una manera implícita, en el primer caso, o de una manera explícita, en el segundo. (p.19)

Por lo tanto, en el proceso de creación de una obra literaria, no solo participa el autor, sino también a los grupos de personas involucradas en todo proceso (entre ellos editores, publicistas y posibles consumidores). Con la intención de tener un panorama más amplio sobre este proceso en relación con *El signo del pez* y *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, los apartados siguientes están dedicados a examinar el contexto de producción y recepción de ambas novelas.

Contexto de producción y recepción de O Evangelho Segundo Jesus Cristo (1991)

La carrera literaria de José Saramago es inusual en la literatura contemporánea. Nació en Azinhaga, un pequeño pueblo cercano al río ibérico, en 1922. Con solo once años, es testigo de la constitución del Estado Novo de António de Oliveira Salazar en 1933, una dictadura de corte fascista que dura más tiempo que cualquier otra dictadura europea del siglo XX (un poco más larga que la dictadura franquista en España). En 1947, tras el fin de la segunda guerra mundial, comienza a escribir su primer libro, *Terra de pecado*. Sin embargo, su lanzamiento pasa desapercibido en la escena literaria del Estado Novo Salazarista. (Escalera, 2010).

Luego del fracaso comercial de su primera novela, Saramago se dedicó al periodismo y a la crítica literaria. Durante ese tiempo trabaja en diversos periódicos, revistas y editoriales, se afilia al partido comunista e incluso llega a la dirección de la Asociación Portuguesa de Escritores. Luego de otra decepción, esta vez en el ámbito periodístico, y de varios choques debido a sus posiciones políticas, Saramago decide dedicarse definitivamente a la literatura.

No es hasta 1966 —19 años después de la publicación de su primera novela— que Saramago vuelve al mercado editorial, esta vez con un poemario titulado *Poemas posibles*; a este le siguieron otros dos poemarios, *Posiblemente alegría* y *El año de 1993*, publicados en 1970 y 1975, respectivamente. Vuelve a la escritura de novelas con *Manual de pintura y caligrafía* (1977) y *Alzado del suelo* (1980), cuya publicación le da cierta notoriedad en el ámbito de las letras lusas, y por primera vez da muestras de su estilo particular, el cual es una constante en la mayor parte de sus obras e implica un uso mínimo de los signos gramaticales, dándole mayor importancia al ritmo de la prosa, en un intento por representar la oralidad en su narración:

The dominant component of this style is its oralcy. Saramago explains that it came to him while he was writing his 1980 book, *Levantado de Chao*: “I was 20 pages into writing the novel in what we might call the orthodox manner...when suddenly—and this was one of the most beautiful moments of my writing life—I dropped the usual style without thinking. The story forced me to do it. Their world of strictly oral communication gave birth to my style.” (Coulsen, 2007, p. 7) [El componente dominante de este estilo es su oralidad. Saramago explica que se le ocurrió mientras escribía su libro de 1980, *Levantado de Chao*: “Llevaba 20 páginas escribiendo la novela a la manera que podríamos llamar ortodoxa... cuando de repente -y fue uno de los momentos más hermosos de mi vida de escritor- abandoné el estilo habitual sin pensarlo. La historia me obligó a hacerlo. Su mundo de comunicación estrictamente oral dio origen a mi estilo”].

Sin embargo, no es hasta la publicación de su cuarta novela, *Memorial del convento* (1982), cuando su carrera despegua por completo y empieza el camino hacia el ámbito internacional, traspasando las fronteras de la literatura portuguesa. (Chaves, 1999)

En 1991, Saramago publica su novela más controversial *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, por la cual ganó el Premio de novela de la asociación portuguesa de escritores y que además lo convirtió en un éxito de ventas instantáneo, aunque debido a su temática religiosa y a la interpretación que hizo de la figura de Jesucristo y del Dios cristiano también recibió duras críticas. Esta forma de estructurar sus novelas ya había estado presente en su obra precedente y continuaría en su obra posterior. Saramago siempre optó por representar una mirada opuesta al poder y a la versión oficial de los hechos: “Hay que dar la vuelta a las cosas para entenderlas, tiene que ser una mirada circular. Todo lo que digamos que conocemos con una sola mirada se puede decir que no lo conocemos o conocemos una parte” (*Entrevista con Silvia Lemus*, como se citó en Saldívar, 2004).

El mismo Saramago describe de esta manera el momento de su concepción:

Estaba en Sevilla, iba al encuentro de Pilar, mi mujer, y atravesando la plaza de La Campana en dirección a la calle Sierpes leí, de lejos, en un quiosco de prensa que más tarde supe era conocido como el quiosco de Curro, entre la confusión de periódicos y revistas expuestos en un lateral, y escrito en portugués, lo más nítido que explicarse pueda, estas palabras: «O Evangelho segundo Jesus Cristo». Miré y seguí adelante, atravesé la calle, y diez metros más adelante, entrando ya en Sierpes, me detuve y me dije que aquello no era posible, que tal cosa no podía existir, de tal modo que volví atrás para acabar comprobando que ni en portugués, ni en español, ni en italiano, ni en ninguna lengua del mundo estaba la palabra «evangelio», ni la palabra «Jesús», ni la palabra «Cristo». (Saramago, 2014)

En el momento en el que se publicó la novela Portugal atravesaba un contexto repleto de tensiones, pues todavía enfrentaba los fantasmas de una dictadura que duró desde 1926 hasta 1974 —el llamado Estado Novo— y la Iglesia Católica tenía un gran poder sobre la vida política y social del país durante la dictadura.

La obra fue vista por algunos críticos y miembros de la Iglesia Católica como blasfema o herética, y hubo intentos de censura en algunos países. El gobierno portugués decidió excluir la novela de Saramago de la participación para el Premio Asterión en 1992. Debido a esto, el autor decidió autoexiliarse en Lanzarote, lo cual intensificó las tensiones entre el autor y su país de origen: “En respuesta a la censura ejercida por el Gobierno portugués sobre la novela *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, vetando su presentación al Premio Literario Europeo con el pretexto de que el libro era ofensivo para los católicos, cambiamos, mi mujer y yo, en febrero de 1993, nuestra residencia a la isla de Lanzarote, en el archipiélago de Canarias”. (Saramago, 2014) Toda esta tensión se vio luego reflejada en la recepción que ha tenido su obra en su país natal:

Este hecho, y sus posiciones ideológicas y políticas, nos ayudarían a explicar dos datos aparentemente contradictorios y sorprendentes, muy destacados por los medios, tras su fallecimiento; el que, tras su muerte, aumentasen un 70% las ventas de sus libros en España, así como el prestigio acumulado por su obra y su persona; mientras que, en Portugal, su país natal, la división en torno a su obra y a su figura resultase tan notoria. (Escalera, 2010)

Aún con la polémica generada, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* fue un éxito tanto para la crítica como para el público internacional, lo cual trajo consigo diversas ediciones y reediciones de la obra, así como su traducción a una gran cantidad de idiomas. Originalmente fue publicada en 1991 por la Editorial Caminho Lisboa en su idioma original, también en portugués sería editada en 2016 y luego en 2021 por Porto Editora. La obra vio la luz en español por primera vez en Alfaguara en 1998, con la traducción a cargo de Basilio Losada Castro. En 2015 Debolsillo lanzaría una reedición de la obra utilizando la misma traducción.

Figura 1

Cubierta de la primera edición de O Evangelho Segundo Jesus Cristo, publicada por la editorial Caminho en 1991

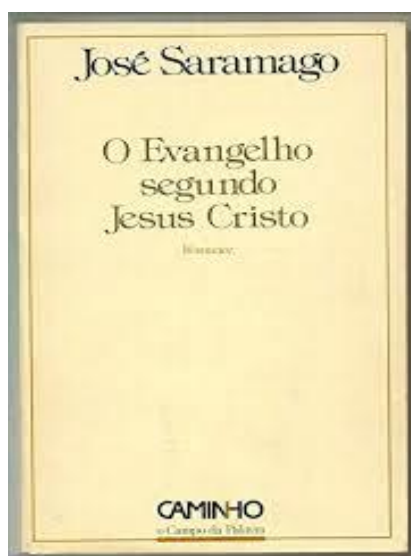


Figura 2

Cubierta de la edición en español de O Evangelho Segundo Jesus Cristo, publicada por la editorial Alfaguara en 1998

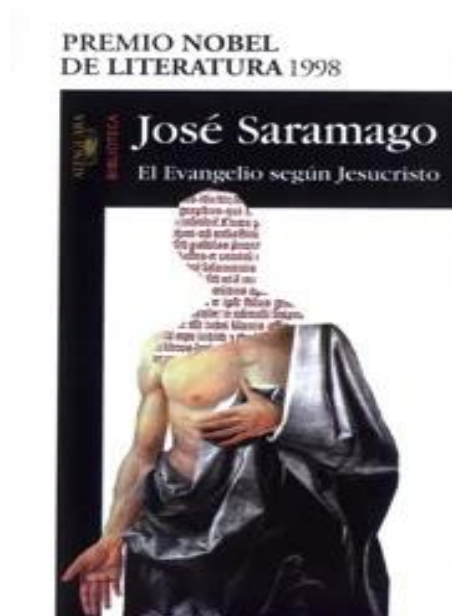
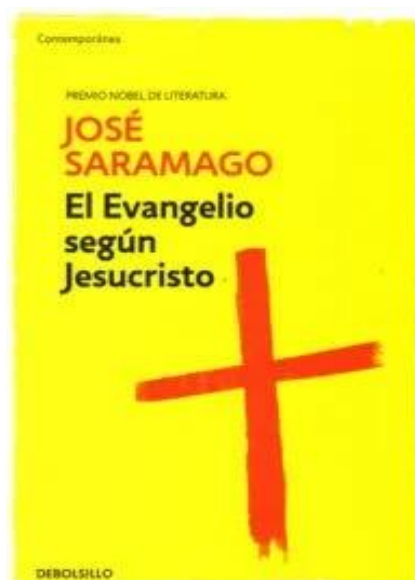


Figura 3

Cubierta de la reedición en español de O Evangelho Segundo Jesus Cristo, publicada por Debolsillo en 2015



Más allá de las controversias, en 1998 la academia sueca premia al escritor portugués con el Premio Nobel de Literatura, elogiando su obra de la siguiente manera: “quien, con parábolas sostenidas por la imaginación, la compasión y la ironía, continuamente nos permite aprehender una vez más una realidad elusiva” (Engdahl, 2002).

José Saramago escribió *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991) en un contexto en el que la Iglesia Católica tenía una fuerte influencia en Portugal y la sociedad estaba experimentando transformaciones significativas después de décadas de dictadura. Con los años, y gracias a la aceptación internacional de su obra, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* ha sido revalorizada como novela y hoy por hoy hace parte indiscutible del canon literario del país. (Chaves, 1999)

Sobre *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* en general la crítica parece estar dividida entre quienes se concentran en un análisis estructural y en las estrategias utilizadas por el autor en su reinterpretación del relato bíblico, y en quienes se concentran en la novela como una crítica al cristianismo e involucran aspectos políticos e ideológicos en sus análisis. También están quienes, dentro de la fe cristiana y desde los estudios teológicos, se posicionan en contra o a favor de la novela de Saramago.

Bloom (2005) considera esta novela como la obra maestra de Saramago, “superior a cualquier otra vida de Jesús, incluidos los cuatro evangelios canónicos”, y resalta la figura de Jesús construida en la novela: “La gloria del Evangelio de Saramago es el Jesús de Saramago, que me parece humana y estéticamente más admirable que cualquier otra versión de Jesús en la literatura del siglo que ahora termina”. (Bloom, 2005)

La tesis de maestría *Literary Figuration of Jesus in Jose's Saramago's The Gospel according to Jesus Christ*, escrita por Thomas (2017) es fundamental como guía para entender las estrategias a través de las cuales el autor complementa y expande el relato bíblico. En la misma línea se encuentra el artículo escrito por Cervera (2007), *El Apócrifo*

Culpable: Saramago Y El Carpintero el cual describe en detalle el proceso de humanización que le otorga al personaje de José la narrativa de Saramago. De igual relevancia son los estudios que se dedican a analizar las representaciones del relato bíblico en múltiples obras literarias como el realizado por Ramey (2011), pues provee un análisis más profundo del relato bíblico como hipotexto, así como una metodología para la lectura de la novelas a la luz de su relación intertextual con la Biblia. Dentro de las obras que analizan la novela de Saramago en relación con su condición de reescritura, vale la pena mencionar la tesis de Enrique Sa *La reescritura en O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (2016); en esa misma línea se encuentran los artículos de Ben- Porat *Saramago's Gospel and the poetics of prototypical rewriting* (2003) y de Cousland (2007) *José Saramago's Kakaggelion: "The 'badspel' according to Jesus Christ"*. Sobre el discurso paródico en la novela de Saramago rescatamos la tesis de Ferreto (2007) titulada *O discurso paródico no Cristo de José Saramago* y el artículo de Flores (2001) *As Portas De Abertura Deo Evangelho Segundo Jesus Cristo*.

3.1.2 Contexto de producción y recepción de *El signo del pez* (1987)

La obra de Germán Espinosa es considerada actualmente por la crítica y la academia como una de las más importantes de la literatura colombiana de la segunda mitad del siglo XX. Aunque su novelística ha sido la faceta que más le ha traído elogios y reconocimientos, su figura como creador literario es notablemente polifacética, pues también ha publicado poemas, cuentos, una obra de teatro y diversas crónicas y ensayos. Nacido en 1938, el escritor cartagenero comienza su trayectoria literaria cuando se muda con 19 años a Bogotá y se vuelve cliente regular de los cafés frecuentados por los grandes autores de la época. Allí logra entablar relación con varios de ellos, entre los que se destaca la figura del poeta León de Greiff, cuya obra había leído y admirado. Su debut literario se dio en el año 1954, cuando aún asistía al bachillerato, con su poemario *Letanías del crepúsculo* publicado con ayuda de su

padre. Aunque no alcanzó gran notoriedad, desde entonces era posible encontrar rasgos que se volverían una constante en su obra posterior, particularmente su afinidad con la lírica francesa y la influencia del modernismo de Rubén Darío. (Rodríguez, 2012)

Durante las décadas posteriores Germán Espinosa fue alimentado su producción literaria, publicando antologías de cuentos como *La noche de la trapa* (1965) y *Los doce infiernos* (1976), otro libro de poemas, *Reinvención del amor* (1974) y dos novelas: *Los cortejos del diablo* (1970) y *El magnicidio* (1979). A pesar de haber amasado una bibliografía de estatura considerable para la época, la obra de Germán Espinosa fue durante mucho tiempo una materia pendiente para la crítica colombiana. La importancia de su escritura apenas fue reconocida localmente hacia finales de la década de los 80, cuando su novela *La tejedora de coronas* (1982) fue finalista del premio Rómulo Gallegos en 1987 (Rodríguez, 2012). Para ese entonces, sin embargo, ya había recibido elogios y reconocimientos en el extranjero. Su primera novela, *Los cortejos del diablo*, fue publicada en Uruguay, traducida al francés y al italiano e incluso recibió un premio internacional antes de ser reconocida localmente. (Rodríguez 2012)

Muchas son las razones que, retrospectivamente, se le han dado a la marginalización y al poco reconocimiento de la obra de Germán Espinosa. En primer lugar, es importante resaltar que su literatura siempre ha ido en contravía a las tendencias y a las modas nacionales. Cuando se esperaba de los novelistas que retrataran en sus obras la realidad social y demostraran, además, un compromiso político, Espinosa decidió tomar otro camino: “En la medida en que leía me sentía más inconforme con lo que, en esos tiempos, se estilaba escribir en mi patria”. (Espinosa, 2003) Rechazó el color local, rechazó la denuncia política y se alejó por completo de los tópicos del realismo y la violencia. Asediado por el localismo, prefiere construir una obra universal:

Así, al localismo panfletario, Germán Espinosa opondría un cosmopolitismo sin reservas; a las premuras del presente, la poética de la historia; a la resonancia testimonial, el predominio de la estética. Actitud que, a no dudarlo, habría de resultar en extremo insolente, escapista y sin duda reaccionaria para ciertos sectores dominantes del campo literario colombiano, rabiosamente comprometidos con el realismo. (Araújo, 2021)

El mismo Germán Espinosa se refiere al disgusto que sentía por el panorama literario de su época y cómo realizó un esfuerzo consciente de distanciarse de los tópicos ya conocidos y esperados por la crítica:

En Colombia, como ya lo insinué, nos hallábamos entregados a un realismo sin perfiles, sujeto al tema reiterativo de la violencia. Por aquellos años, antropólogos y sociólogos habían revelado los horrores de esa barbarie durante los períodos gubernamentales de Ospina Pérez, de Laureano Gómez y de Roberto Urdaneta Arbeláez. Ahora, se sabía de los juegos de pelota con la cabeza destroncada de liberales, de los espeluznantes “cortes de franela”, de la práctica de hacer engullir su corbata a quien la usara roja (...) La idea era, pues, que nuestra narrativa debía ocuparse de estos asuntos con exclusión de cualesquiera otros, lo cual empezaba a hacerla monotemática y tediosa (Espinosa, 2003).

Estas peculiaridades han hecho que los lectores de Espinosa se encuentren específicamente entre estudiantes universitarios y círculos académicos, lo cual le ha dado a su producción cierto renombre de culto, de literatura de difícil acceso y un lugar en el canon colombiano (Araújo, 2021)

Si bien Germán Espinosa coincide temporalmente con el fenómeno del *boom*, su obra se ubica junto a las narraciones del *post-boom*, y hace parte de la generación de autores colombianos que empezaron a publicar a mediados de la década de los sesenta y que

rompieron definitivamente con la tradición narrativa que venían arrastrando las letras nacionales desde el siglo XIX (Rodríguez, 2012).

Esa misma generación, se vio opacada por la gigantesca figura de un Gabriel García Márquez que se apoderó por completo de la atención de la crítica. Con la publicación de *La tejedora de coronas* en 1982, (mismo año en el que García Márquez recibe el premio Nobel) Espinosa se distancia del “macondismo” y del tópico del realismo mágico para cultivar un estilo propio y único en el panorama literario nacional que elude clasificaciones rígidas. Sus esfuerzos, finalmente, fueron reconocidos y premiados, cuando en 1992 *La tejedora de coronas* es declarada obra representativa de la humanidad por la UNESCO (Sánchez, 2001)

El signo del pez es la cuarta novela publicada por Germán Espinosa, sucediendo a *Los Cortejos del diablo* (1970), *El magnicidio* (1979) y *La tejedora de coronas* (1982). Fue editada por primera vez en 1987 por el grupo Planeta, y luego fue traducida al coreano y al francés. La edición francesa fue publicada en el año 2000 por la editorial La Différence, su traducción estuvo a cargo de Claude Montgaillard. Recientemente, en 2022, el sello editorial Alfaguara publicó una nueva edición de la novela sin cambios en su contenido ni paratextos que acompañan al texto original.

Figura 4

Cubierta de la primera edición impresa de El signo del pez, publicada por Planeta en 1987

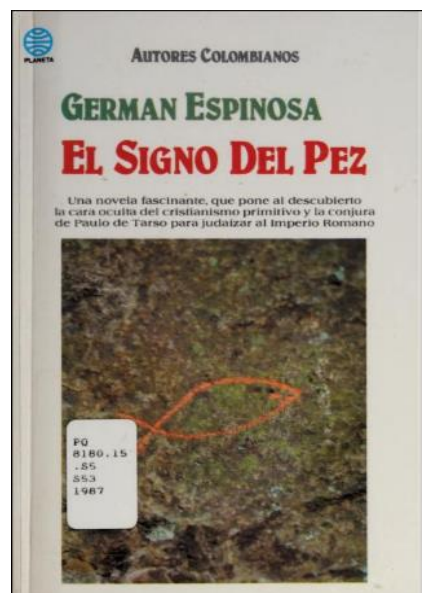


Figura 5

Cubierta de la edición francesa de *El signo del pez*, publicada por La Différence en el año 2000

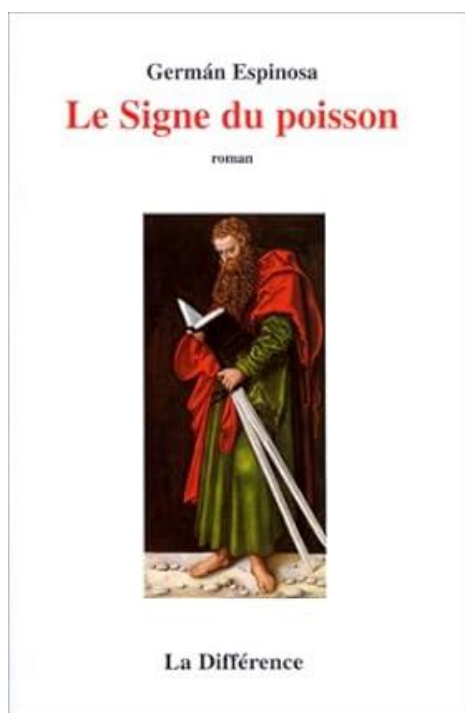
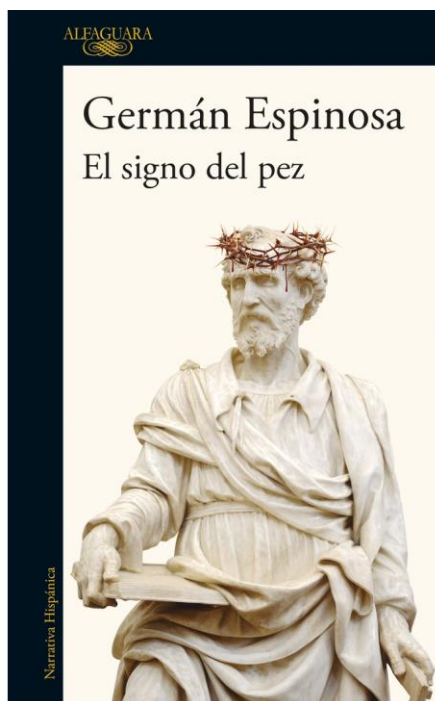


Figura 6

Cubierta de la reedición en español de *El signo del pez*, publicada por Alfaguara en 2022



En *El signo del pez* (1987), Germán Espinosa narra la trayectoria política y religiosa de Pablo de Tarso, fundador de la Iglesia católica, así como su vida personal como un ser atormentado por la duda y por el amor imposible. Esta dicotomía le permite humanizar la figura de Pablo, quien es el personaje más destacado en la historia del cristianismo después de Jesús, y establecer un diálogo con los orígenes históricos y filosóficos del cristianismo.

Germán Espinosa, en *El signo del pez*, se apoya en la Biblia como texto histórico, principalmente en las cartas de Pablo de Tarso encontradas en el Nuevo Testamento, por lo que su novela se asemeja a la ficción histórica y su preocupación se centra sobre todo en crear un retrato verosímil de la época. Sin embargo, como se trata de una novela histórica y no de una historiografía, el autor cuenta con total libertad de manejar los hechos históricos a su antojo, guiado por un criterio histórico propio. Esto lo expresa el mismo Espinosa en una entrevista con la revista *Semana* publicada en 1988, poco después de la publicación de la novela:

No debe entenderse por novela histórica una mera enumeración de hechos reales del pasado. Se trata de lograr una cognición más profunda de éste, utilizando la novela como instrumento (no científico, sino artístico) de desentrañarlo y de revelarlo. Lo que me preocupa en "El signo del pez" es la cara invisible de la vida de Paulo de Tarso; aquello que inevitablemente ignoran los historiadores. (Semana,2022)

La publicación de *El signo del pez* en 1987 llamó la atención porque era la primera novela de un escritor colombiano que trataba los orígenes del cristianismo, un tema que parecía obsoleto y distante de la literatura colombiana en ese momento. Después del éxito de *La tejedora de coronas* (1982), hasta el día de hoy su obra más famosa y considerada un hito en la novelística colombiana, este distanciamiento de la geografía y de la historia nacional generó un cierto rechazo a su publicación original, y quizá por eso continúa siendo una de sus obras menos conocidas y estudiadas. El mismo Espinosa ha defendido la pertinencia de explorar terrenos ajenos al contexto local, argumentando que cuestiones como los orígenes

del cristianismo son relevantes para cualquier lector, más allá de su nacionalidad. Así lo expresa en la entrevista publicada por la revista Semana:

No sólo lícito, sino necesario. La novela no tiene por qué seguir al servicio del folclorismo. Yo extendiendo mi visión a todo lo que me interesa, o me inquieta, o me fascina. Todo lo que pueda concernir al individuo humano me concierne, y creo que las raíces del cristianismo nos conciernen en considerable medida a los herederos de la civilización cristiana. (Semana,2022)

Aun así, a los ojos de la mayoría de la crítica la obra de Espinosa es sinónimo de Cartagena y de su compleja historia colonial, por lo que los estudios sobre *Los cortejos del diablo* y *La tejedora de coronas* son abundantes, mientras que la bibliografía sobre *El signo del pez* palidece en comparación. En el momento de su publicación la recepción fue mixta. Debido a su contenido y tema de fondo, muchos insistieron en su naturaleza de novela-ensayo, o novela epistemológica, relegando sus cualidades literarias y estéticas a un segundo plano:

Complementando, el carácter apologético de la obra —después del cual nadie podrá dudar que Espinosa es un escritor cristiano— la hace más indicada para ser un útil manual de catequesis en seminarios de formación cristiana que para otra cosa distinta. Aunque también podría ser recomendada con éxito como texto imprescindible de un curso introductorio de filosofía general, lo cual corroboraría que Espinosa fue más un ensayista que un autor de ficción en *El signo del pez* (Nibles, 1988)

Aun cuando su calidad literaria recibió elogios, se resalta la dificultad de su lectura, lo cual la hacía una novela de difícil acceso para la mayoría de los lectores: “En todo caso, *El signo del pez* es una obra que recompensa plenamente todos los esfuerzos que demanda su lectura” (Jiménez, 1988)

Incluso en artículos o estudios panorámicos de la literatura de Espinosa, como sucede en Giraldo (2008) y Figueroa (2001) la importancia de su cuarta novela suele ser resumida en un párrafo o en unas cuantas frases, antes de pasar rápidamente con la siguiente obra, como si *El signo del pez* fuera una curiosidad o un evento aislado en su literatura.

En contra de esta tendencia, autores como Franco (2003) sostienen que *El signo del pez* hace parte del “tríptico novelístico estelar” de Espinosa, junto a *Los cortejos del diablo* y *La tejedora de coronas*. La misma Giraldo (2008), por su parte, en una pequeña nota resalta cómo estas tres novelas concentran distintos periodos de la historia del cristianismo, a la cual pertenece nuestra cultura: la historia de la inquisición en Cartagena, el choque con la ilustración y los comienzos de la burguesía criolla es complementada por una recreación de los orígenes del cristianismo (Giraldo, 2008). Forero (2008), habla de esta novela como el texto base de la cosmovisión de Germán Espinosa.

Finalmente, es importante apuntar que el interés por *El signo del pez* ha ido aumentando con el paso del tiempo, y a pesar de que la producción crítica sobre la obra sigue sin ser abundante, vale la pena resaltar los esfuerzos de Rodríguez (2022) y Cruz (2009) quienes realizan un análisis profundo y pormenorizado de la obra, cosa que en los años cercanos a su publicación era imposible de encontrar.

3.3 *El signo del pez* y *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, reescrituras del Evangelio

Las palabras finales del que es considerado como el último evangelio canónico ya anticipan el comienzo de una tradición literaria que continúa vigente más de dos mil años después: “y hay también otras muchas cosas que hizo Jesús, las cuales, si se escribieran una por una, pienso que ni aun en el mundo cabrían los libros que se habrían de escribir. Amén” (Juan 21:25). En efecto, el vacío narrativo que se deja de manera implícita al mencionar las “otras muchas cosas” que hizo Jesús fue un aliciente para que autores de todas las épocas se

atrevieran a llenar ellos mismos ese vacío. Tanto es así, que autores como Ramey (2011) han categorizado este tipo de reescrituras bíblicas o “novelas de Jesús” como un subgénero literario independiente que consiste no solo en la reimaginación de la historia de Jesús sino en una reescritura de los evangelios canónicos. Además, Ramey (2011) afirma que este subgénero pertenece al género más amplio que abarca la ficción histórica, pues más allá de las distancias establecidas, debe existir una relación directa con el referente externo que representa la figura de Jesús real:

Therefore, to qualify as a Jesus novel, the novel's fictional Jesus must be externally referential in some way to its real-world counterpart, Jesus of Nazareth. At the very least, the character of Jesus should share the same name and a similar life story with the one who lived and died in the first-century C.E. (2011, p. 11) [Por lo tanto, para ser considerada una novela sobre Jesús, el Jesús ficticio de la novela debe tener alguna referencia externa con su homólogo en el mundo real, Jesús de Nazaret. Como mínimo, el personaje de Jesús debe compartir el mismo nombre y una historia vital similar con el que vivió y murió en el siglo I de nuestra era].

La calificación de estas obras como novelas históricas limita el rango de acción de su narrativa a un contexto histórico determinado, lo cual no significa que este contexto no pueda ser alterado de diversas formas. En efecto, existe una tensión entre la correspondencia y la fidelidad con la que se representa los hechos narrados y la reconfiguración que se hace del personaje central. Esta tensión es de naturaleza ambigua, pues no existen parámetros definidos que limiten estas representaciones.

Por otra parte, Ramey (2011) establece dos categorías para las novelas de Jesús: las que van en contra o buscan reemplazar de algún modo el contenido de los evangelios, y las que buscan extender o expandir la narrativa original.

Según lo expuesto por Ramey (2011) es posible identificar ambas novelas, *El signo del pez* y *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* como reescrituras del evangelio y como novelas de Jesús, en el sentido de que en ambas obras el texto original actúa como la piedra angular en la cual se sostiene su narrativa. De la misma manera, estas dependen de un reconocimiento por parte del lector —lo que Ben-Porat (2003) denomina un “pacto lector”— de la relación intertextual existente con el texto original. En este sentido, ambas novelas constituyen un recuento de una historia conocida de tal manera que el texto resultante es simultáneamente una composición original y una interpretación reconocible de un relato bíblico anterior. El foco de ambas novelas, entonces, se encuentra en la vida de Jesús, y en rellenar esos vacíos que ha dejado el evangelio. Esta interpretación no busca complementar el texto original, pues ambas ofrecen una versión que en muchas maneras subvierte la propuesta y el mensaje de los evangelios canónicos, cada cual desde su propio estilo y de acuerdo con sus intereses y objetivos particulares.

Queda claro, entonces, que ambas obras son novelas históricas, reescrituras de los evangelios canónicos y a su vez narrativas de la vida de Jesús. Sin embargo, más allá de sus muchas similitudes, incluso una lectura superficial informaría a cualquier lector que son obras vastamente diferentes. Aun cuando la meta es, en apariencia, la misma, el camino que cada autor toma para llegar a ese punto varía en gran medida.

Empezando con la reinterpretación de Pablo como personaje que se hace en *El Signo del pez*, —quien luego es revelado como el mismo Jesús— se nos presenta como alguien profundamente acomplexado, en tanto que se debate constantemente entre su afán por perfeccionar su cuerpo y su mente de acuerdo con los mandatos divinos y por calmar sus

pasiones terrenales. En un principio parece un ser completamente fuera de este mundo, pero a medida que avanza la narración se vuelve cada vez más humano y cercano a quienes leen la novela. Esta transformación se alinea con su misión: de la misma manera que Pablo intenta universalizar el cristianismo al abandonar algunas de las prácticas más anacrónicas del credo judío para crear una religión más cercana a los gentiles, Germán Espinosa intuye que el portavoz de esta idea debería vivir en carne propia este proceso. Esta constituye una de las claves de la reinterpretación de Espinosa, y es la de aplicar un concepto propio de la modernidad (la identidad como un constructo que fluye y no se detiene) al contexto bíblico.

De esta manera el Pablo de Espinosa es capaz de actuar bajo tres identidades distintas: primero el Saulo perseguidor de judíos; luego asume el papel Jesucristo y finge su muerte en la cruz; finalmente se presenta como el apóstol Pablo y usa la muerte de su falsa identidad como base para esparcir la doctrina cristiana. En su estado final, la identidad de Pablo no es un constructo estable, y este termina tomando por verdad todo su acto performativo. Por otra parte, no se puede pasar por alto las implicaciones históricas y filosóficas sobre el cristianismo que Espinosa insinúa con esta caracterización de Pablo. En primer lugar, pensar en la historia no como una simple recopilación de hechos empíricos sino como un relato que se cuenta con una intención y que se vuelve verdadero a medida que este se transmite y se repite a través de generaciones. Pablo a los ojos de Espinosa no es tanto un mesías como un arquitecto del destino. Él mismo ha diseñado un plan para universalizar el credo judío y él mismo lo ejecuta, no por gracia divina sino por voluntad ética y filosófica. Quizá lo más importante de todo este proceso es la materialización de la idea de que el mito fundacional del cristianismo (cristo en la cruz) no es nada más que una artimaña diseñada por el intelecto de un hombre. Germán Espinosa, en su reescritura llena de transgresiones y de ironías, logra actualizar el texto bíblico a partir de la implementación de conceptos modernos

(la identidad fluida y la historia como narrativa) como base para el cuestionamiento crítico que se hace de la Biblia.

Siguiendo esa misma línea crítica, pero desde un enfoque diferente, se encuentra la obra de Saramago, quien desde su narración establece una ruptura espacio temporal en la que el lector es cómplice y testigo. Diferente al narrador solemne, desinteresado y en apariencia omnisciente de los evangelios, el de Saramago es sarcástico y mordaz. No escatima en comentarios irónicos y hasta humorísticos sobre lo que sucede, pero siempre con la intención de poner el dedo en la llaga del mito cristiano. De esta manera, se cuestiona el papel que se le da a María y a la mujer en general en la Biblia, la hipocresía de los líderes religiosos y hasta la crueldad e indiferencia del mismo Yahveh. A Saramago no le interesa tanto el origen filosófico e histórico del cristianismo —por lo menos, no con la misma intensidad que a Germán Espinosa— sino el impacto que ha tenido en la sociedad el mito a partir del cual se engendró todo lo demás, sea este un engaño o no. Para Saramago esta es una historia violenta y cruel en la que un Dios impiadoso envía a su único hijo a una muerte horrenda; el culto que se origina a partir de esta historia debe ser, según la lógica del portugués, igual de violento, tal y como lo demuestra la historia.

A partir de esta premisa se desarrolla la reescritura de Saramago, pues al humanizar a los personajes bíblicos —al darle una voz propia a María, José, Jesús— logra ilustrar la crueldad de todo un plan divino en el que sus protagonistas no son más que las marionetas de un Dios egocéntrico y vanidoso.

Más allá de sus diferencias, en ambas novelas existe una admisión tácita de la fuerza que tiene la narrativa, el mito —sea este manufacturado por una sola persona o no— como motor de la historia y de los poderes hegemónicos. En *El signo del pez*, Germán Espinosa se interesa por reconstruir el origen del cristianismo como acontecimiento histórico, y para eso se vale de la figura de Paulo como su autor intelectual. De esta manera, el carácter mítico y

divino de la doctrina es recontextualizado e incluso relegado a un segundo plano para privilegiar sus aspectos histórico-filosóficos:

Digo que la novela cuenta en *principio* aquello que la tradición, apoyada en la Biblia y en la hagiografía, nos relata sobre Saulo de Tarso porque en ESP [El Signo del Pez] se recogen los datos biográficos e históricos del personaje. No obstante, la ficción no se limita a reproducirlos. Más bien, en la novela se observa esos datos — desde una perspectiva histórico-filosófica y escéptica—, se reconfiguran y se presentan con un nuevo significado. Por esta razón la importancia de Saulo en la novela radica, principalmente, en el ámbito de la significación, en la lectura que la ficción propone de la figura histórica y de su obra (Rodríguez, 2022, p.71)

El Jesús de Espinosa, entonces, no es representado como el hijo de un dios todopoderoso, sino como la otra cara del propio Paulo, producto de un plan elaborado por él y que explica de manera lógica —sin acudir a la magia ni a los milagros— los hechos y actos del nazareno. Por otra parte, el Jesús representado en *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* opera bajo una lógica diametralmente opuesta. Para empezar, en esta versión se acepta la existencia de seres sobrenaturales como Dios y el Diabo, a tal punto que estos intervienen activamente en el desarrollo de los eventos narrados. Jesús, en este caso, es reconocido como el hijo legítimo del Dios cristiano, justificando su origen divino:

Admiro-te, és um rapaz esperto, inteligente, Neste caso não foi a inteligência que me serviu, ouvi-o da boca do Diabo, Andas com o Diabo, Não ando com o Diabo, foi ele quem veio ao meu encontro, E que foi que ouviste da boca do Diabo, Que sou teu filho. Deus fez, compassado, um gesto afirmativo com a cabeça e disse, Sim, és meu filho, Como pode um homem ser filho de Deus, Se és filho de Deus, não és um homem, Sou um homem, vivo, como, durmo, amo como um homem, portanto sou um

homem e como homem morrerei, No teu lugar, não estaria tão certo disso (p.248) [Te admiro, eres un chico listo, inteligente, En este caso no fue la inteligencia la que me ayudó, Lo oí de la boca del Diablo, Tú estás con el Diablo, Yo no estoy con el Diablo, Fue él quien vino a mi encuentro, Y qué oíste de la boca del Diablo, Que soy tu hijo. Dios asintió y dijo, Sí, eres mi hijo, Cómo puede un hombre ser el hijo de Dios, Si eres el hijo de Dios, no eres un hombre, Yo soy un hombre, Vivo, como, duermo, amo como un hombre, así que soy un hombre y moriré como un hombre, Si yo fuera tú, no estaría tan seguro de eso]⁶

Las diferencias en las representaciones de Jesús evidenciadas al comparar ambas novelas se pueden explicar tomando en cuenta los intereses de cada autor y las formas en las que intentan plasmar estos intereses en sus obras. La obra de Germán Espinosa responde a inquietudes de ídoles históricas y filosóficas, y por eso indaga sobre la influencia del pensamiento griego en la doctrina cristiana a la vez que ofrece una explicación lógica de los milagros presentes en el Evangelio y de la propagación del cristianismo.

A Saramago lo mueve un interés teológico y moral, y le interesa construir una crítica al pensamiento cristiano desde esos términos. No existe un esfuerzo por cuestionar la veracidad empírica de los Evangelios, sino la moralidad que estos promueven:

While Ricci's work tries to convince us that faith is for the dim-witted and credulous and that miraculous events are illusionary and are only a result of rumors, misperceptions, and lies, Saramago makes no such claim and readily accepts their existence. Instead, his major aim is to demonstrate that Christianity is an oppressive regime whose claims and whose God need to be dismantled in order to liberate humanity (Ramey, 2011, p.129) [Mientras que la obra de Ricci intenta convencernos

⁶ Para la versión en español de los fragmentos de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, como se señaló al principio del trabajo, se ha optado por la traducción de Basilio Losada, presente en la edición de Debolsillo publicada en 2015.

de que la fe es para los crédulos y los tontos y que los acontecimientos milagrosos son ilusorios y son sólo el resultado de rumores, percepciones erróneas y mentiras, Saramago no hace tal afirmación y acepta fácilmente su existencia. Más bien, su principal objetivo es demostrar que el cristianismo es un régimen opresivo cuyas pretensiones y cuyo Dios debe ser desmantelado para poder liberar a la humanidad].

A diferencia de Espinosa, Saramago no construye una narrativa en la cual se busca sacar a la luz aquello que yace en las sombras, por el contrario, busca resaltar aquello que ya se encuentra a plena luz del día:

Esta vez no se trataba de mirar por detrás de las páginas del Nuevo Testamento a la búsqueda de contradicciones, sino de iluminar con una luz rasante la superficie de esas páginas, como se hace con una pintura para resaltar los relieves, las señales de paso, la oscuridad de las depresiones. (Saramago, 1998)

Germán Espinosa, en la advertencia preliminar presente en *El signo del pez*, expresa que su novela intenta exponer la cara oculta de la moneda que representa la figura de Paulo de Tarso: “[esta novela] se propone buscar el reverso del círculo plano y remontar la faz incógnita de la esfera lunar” (Espinosa, 1987) Saramago comparte este sentimiento, y lo expresa al decir que es necesario darle la vuelta a la historia para poder entenderla, por lo que es necesario adoptar una “mirada circular”, porque si nos quedamos con una sola mirada tendremos una versión incompleta de los hechos (Saldivar, 2004).

Nos encontramos, entonces, con dos autores cuyas obras utilizan la misma materia prima para construir sus narrativas. Ambos se valen de la Biblia y de la figura de Jesús como piedra angular de toda su estructura. Sin embargo, los resultados de este esfuerzo difieren el

uno del otro, en gran medida porque el texto original admite diversas interpretaciones, pues, como ya se ha explicado anteriormente, la Biblia como texto existe en una constante tensión entre el mito y la historia, entre los polos del tiempo y la eternidad.

El siguiente apartado se compone del análisis de *El signo del pez* de Germán Espinosa como reescritura bíblica, prestando especial atención a las formas en la que la obra hace uso del discurso histórico y del tiempo histórico para construir una hipótesis heterodoxa sobre el origen del cristianismo.

3.4 Tiempo histórico en *El signo del pez*

El signo del pez de Germán Espinosa es una novela con una estructura narrativa compleja, en el sentido de que los eventos narrados no son contados de forma lineal. Tanto así que su lectura puede asemejarse al ejercicio de completar un rompecabezas, uniendo de a poco sus partes para construir una narrativa coherente. La primera parte es quizás el mejor ejemplo de esto, pues los juegos temporales de la narración son tantos que hasta pueden llegar a confundir al lector. A eso hay que añadir la incertidumbre respecto a la identidad de Paulo y de Jesús, que son finalmente revelados como la misma persona. Siendo esto así, antes de adentrarnos en un análisis temático y conceptual de la obra, es pertinente iniciar con una mirada a la organización de la trama de la novela.

La historia de *El signo del pez* comienza con un Paulo encarcelado en Roma justo antes de su decapitación. Continúa, a través de un relato analéptico, reconstruyendo la vida de Saulo desde sus inicios, sus viajes predicando la doctrina cristiana, su relación con Aspálata, sus esfuerzos por difundir la doctrina cristiana y sus momentos finales en Roma, donde inicia el relato. Desde el principio se tiene conocimiento sobre el final, pero el camino trazado para llegar a ese lugar sigue siendo un misterio que será resuelto a medida que avance la

narración. El lector más atento podrá ir juntando las piezas y observar desde la lucidez que otorga la distancia la estructura de este laberinto.

A pesar de los múltiples dispositivos narrativos que Germán Espinosa utiliza para contar la historia, la naturaleza del tiempo en el que están inscritos los hechos nunca cambia. Aun cuando se hace un uso extensivo de recursos como la analepsis y la prolepsis, y de los múltiples saltos temporales, el lector es siempre consciente de que existe una linealidad temporal que le da un orden a los acontecimientos y que a medida que pasan las páginas se va desvelando por completo. Esto es en gran medida porque la misma narración se ocupa de ubicar temporalmente todo lo acontecido, llegando a ofrecer una cronología precisa de los hechos:

En cambio, estaba segura de haber presenciado con esos bien abiertos ojos algunos de los acontecimientos capitales de sus tiempos. El más sobresaliente, quizás, la ignominia del Gólgota, hacía ya—¡quién lo dijera!— *más de treinta años*. (p.24)
[énfasis agregado]

Torpe o no, esa primera visita de *haría cuarenta años* a la Ciudad de David, en del esenio Juan, había dado definitiva impulsión, algo así como una incapacidad de marcha atrás, a la empresa que se había impuesto desde los pálpitos y las iluminaciones que prodigiosamente experimentó en Atenas y en Tesalónica. (p. 45)
[énfasis agregado]

Es posible identificar cómo se intenta construir una percepción de la temporalidad histórica desde sus primeras páginas, pues la narración es ubicada en un tiempo y en un contexto específicos, iniciando con los incendios en Roma y con el Emperador Nerón —

suceso registrado y respaldado por diversos documentos históricos— como punto central, dando a su vez fechas muy concretas y específicas en las que ocurren los acontecimientos:

En las calendas de agosto del año 817 de Roma o, lo que es igual, 109 del calendario juliano o, para mejor comprensión, 64 de nuestro calendario gregoriano, el César Nerón recibió un acta suscrita por el prefecto del pretorio romano, Sofonio Tigelino, y por varios cuestores y ediles de la ciudad, en la cual se hacían, a su modo de ver, aseveraciones alarmantes. (p.15)

Esta tendencia continua a lo largo de la novela, y a veces se llega a extender en varias páginas en las que el narrador ofrece un retrato minucioso de la época, lleno de datos eruditos sobre la historia del lugar y del tiempo en el que se desarrollan los eventos representados. Sin ir más lejos, de esta manera se narra el nacimiento de Saulo:

Al nacer Saulo en Tarso, dos pueblos se hallaban desparramados sobre la faz de la tierra; los romanos, con sus legiones urgidas por el ansia de conquista, y los israelitas, impelidos a recibir asilo en tierras extrañas, primero al ser desalojados de su propio país por enemigos triunfantes y, luego, a repujones de la miseria que fue incubando en ellos una pasión esencial de lucro. Por los días de su nacimiento, ocurrido en el año 754 de Roma, o sea, cuarenta y seis después del llamado año de confusión, en el cual comenzó a regir el calendario juliano, y que en el cómputo judío equivalía al 3760, se admitía sin dificultad que, de los habitantes del mundo, unos siete millones tenían ancestro hebreo. (p.120)

Es claro que Germán Espinosa, en este caso, hace un uso extensivo de fuentes históricas ajenas al texto bíblico para construir su relato. Abundan las referencias a personajes históricos y a eventos que no figuran en los evangelios ni en los *Hechos* de los apóstoles; además de los textos bíblicos, la intertextualidad en *El signo del pez* se expande a otros textos histórico-filosóficos. Un ejemplo de esto lo tenemos en las largas disertaciones esparcidas por la novela sobre la filosofía platónica, los principios aristotélicos y las ideas del estoicismo, cuya presencia es fundamental para sostener la postura del autor y la intención general de la obra:

Consideraba, sí, que estaba formado de cuerpo y alma, aserto sobre el cual no existía entre los pensadores helénicos disparidad alguna. Sólo en cuanto a lo que nos esperaba después de la muerte los criterios divergían, porque mientras los epicúreos imaginaban que, al fallecer el hombre, su alma se desvanecía en el gran todo que le dio la vida, los estoicos pensaban que el alma, a la cual consideraban también una forma de materia, no fenecía al separarse del cuerpo, sino que volvía a su inmemorial fuente de origen de donde, preservando su individualidad, había de brotar nuevamente para cumplir una función análoga. Esta creencia, ya se sabía, era de remoto ascendiente pitagórico. Otros filósofos, los platónicos, estimaban que al morir un individuo, su alma sobrevivía para granjearse premios o castigos según sus méritos o la dureza de sus yerros. (p. 97)

En *El signo del pez* se reescriben los *Hechos* de los Apóstoles junto a las partes de los evangelios referentes a la pasión de Cristo. A partir de estos hipotextos la novela crea un nuevo hipertexto que transforma el sentido original y propone una interpretación distinta a la versión oficial de los textos referidos. ¿En qué consiste esta nueva lectura?

Teniendo en cuenta que, de acuerdo con las categorías propuestas por Del Olmo (2013) hemos identificado a *El signo del pez* como una reescritura subversiva, no se puede simplemente clasificar como un intento de reproducir literariamente los contenidos del *Nuevo Testamento*. De ahí que los críticos hablen de la obra como una novela conceptual o una novela ensayo. Es cierto que la vida y las acciones de Saulo de Tarso constituyen la columna vertebral de *El signo del pez*, lo cual justifica su adscripción al subgénero histórico, pero vale la pena señalar que la novela va mucho más allá de una recreación de los hechos atribuidos a una figura histórica, y en última instancia se trata de la formulación de una hipótesis sobre la génesis cultural e intelectual que constituye la formación del cristianismo (Rodríguez, 2008)

La hipótesis que Germán Espinosa plantea sobre el origen del cristianismo consiste en que no es producto de un plan divino diseñado por un ente trascendental, sino que es el resultado de una combinación única de conceptos filosóficos y religiosos y, sobre todo, de los esfuerzos individuales de un hombre, quien apoyado en su enorme caudal de conocimientos y habilidades conseguidas en sus viajes— en su gran capacidad de seducción y en una convicción política e ideológica inamovible— consigue cambiar el rumbo de la historia.

La gran revelación de la obra y aquello que de alguna manera justifica su existencia se encuentra en la doble identidad de Saulo y Jesús, pues al unir en una sola ambos personajes se cuestiona la existencia histórica de este último, revelando a la máxima figura del cristianismo como un mero artificio, un juego teatral que lejos de ser la urdimbre de un plan divino, no es más que una estrategia política ideada por un hombre de carne y hueso:

La ficción, entonces, incorpora hechos que según los textos bíblicos componen la vida pública de Saulo, pero les cambia el significado. De esta manera, la novela no niega los hechos escuetos que se imputan al personaje histórico, pero en la ficción discurren orientados por otra lógica: de modo semejante a lo narrado en los Hechos, Saulo comparece ante el Sanedrín como un persecutor decidido y en Damasco relata la

célebre visión que tuvo de camino a la ciudad; empero, en el universo de ESP esos sucesos son fábula, teatro. Manteniendo los datos históricos, la novela construye la imagen de un personaje que, empeñado en conseguir un objetivo, se comporta como un verdadero estratega de la persuasión. (Rodríguez, 2008, p.375)

Los acontecimientos narrados en este hipertexto, producto de la reescritura, son prácticamente los mismos que los presentes en los textos bíblicos. En cuanto a su cronología y desarrollo no existen mayores variaciones. Cuando se habla propiamente de la vida de Saulo, esta sigue la narración de los viajes descritos en los *Hechos*, y cuando se refiere a Saulo representando el papel de Jesús, este sigue los mismos pasos trazados por los evangelios; igualmente realiza milagros, consigue doce seguidores a quienes llamó apóstoles, es bautizado por Juan y, finalmente, es crucificado después de la sentencia del cónsul romano. Nuestra hipótesis, sin embargo, es que *El signo del pez* transforma fundamentalmente estos contenidos. Aun cuando los eventos son los mismos, la perspectiva y la visión que los atraviesa cambia por completo. Este cambio consiste en el paso de un tiempo y de un pensamiento mítico, en el cual todo lo acontecido puede ser atribuido a una causa primordial —en este caso, la causa es la voluntad del dios cristiano— a un tiempo histórico que viene acompañado de un pensamiento racional.

Este nuevo pensamiento rechaza completamente la influencia de un ser divino, y en su lugar atribuye lo sucedido en el relato bíblico a una multitud de factores relacionados entre sí; visto en su conjunto, es posible identificar una cadena secuencial que explica el desarrollo de la trama a modo de causas y efectos. Este modo de organizar la realidad es propio de un tiempo histórico y de un discurso guiado por el *logos*. En esto consiste la subversión que hace German Espinosa en *El signo del pez*.

Para ejemplificar este paso del *mythos* al *logos*, es necesario detenerse en la estructura de la novela. Más allá del camino sinuoso que sigue la narración, es claro que la mayor parte de sus páginas se dedica a describir en detalle los viajes de Saulo y los personajes con los que se encuentra y entabla conversación. Estas discusiones cumplen un papel fundamental en la novela, pues son las que le otorgan a Saulo el armazón intelectual necesario para lograr su cometido, el cual consiste en convertir el culto sectario de los judíos en una religión universal. Para este propósito, de la filosofía platónica acuña la idea de un mundo trascendental alejado de la realidad terrenal y del *logos* como el sentido y el origen de todo; de los estoicos recupera la idea del alma como fuente de vida; y de los pitagóricos el concepto de palingenesia como reencarnación. Saulo mezcla estas nuevas ideas junto a un conocimiento profundo de la ley judía para crear un movimiento capaz de convertir al dios del pueblo judío en el dios del mundo entero.

Aparte de esto, gracias a su relación con los terapeutas y a su relación con José de Arimatea, aprendió técnicas de curación capaces de librar los males de las personas supuestamente poseídas por demonios, quienes en realidad padecían enfermedades producto de la autosugestión y, por lo tanto, eran susceptibles de ser curadas por las técnicas de los terapeutas:

En su antigua estancia en Mareotis, con la secta de los terapeutas, había aprendido que algunos males —en esencia aquéllos que motivan estigmas corporales y los que inducen la parálisis de los miembros inferiores— tenían raíz en el alma y eran, como quien dice, producto de una autosugestión del enfermo. [...] Las ingénitas facultades hipnóticas y telérgicas de Saulo (aquéllas mediante las cuales se comunicó varias veces, a través del espacio, con Aspálata) eran suficientes para liberar esa fuerza, si es que en verdad no se trataba de un tullido por accidente o por traumatismos musculares u óseos. [...] Así que se aproximó a él y, derramando sobre su mente el flujo de sus

ojos, le ordenó levantarse y andar. Estremeciéndose, el tullido obedeció. La curación, reputada como milagrosa, se le antojó superior a las obradas en Mágdala y Cafarnaúm, porque allá los enfermos reincidieron a la larga en su impedimento, lo cual Jesús —con razón— achacó a su falta de fe. El tullido de Alejandría, en cambio, quedó sano de por vida. (p. 58)

Saulo se aprovecha de estas técnicas y las hace pasar por milagros, dando credenciales divinas a su identidad como hijo de Dios y a su proclamación como el Mesías. De esta manera, en *El signo del pez*, toda la influencia mítica o sobrenatural presente en los evangelios es recontextualizada como un evento con una explicación posible desde la lógica terrenal. Incluso los momentos íntimos de Saulo, en los que cree escuchar la voz de Yahvé, son refutados como un caso de delirio personal:

Sintió entonces como si las aguas lo embrujaran. Como si su vaivén incubara una voz en su conciencia. En los instantes de incertidumbre, esa voz surgía dentro suyo, y era fácil hacerse la ilusión de que, al modo de Moisés, podía hablar a Yahweh cara a cara, como a un amigo. El tarsiota se hablaba a sí mismo, pero oía su voz interior como si fuese la de la revelación cósmica. (p.243)

Todos los momentos cumbre en la vida de Jesús son vistos ahora como una artimaña o un artificio. Otro ejemplo es el famoso episodio del lavado de los pies, el cual es revelado como una puesta en escena ideada por Aspálata:

—Mi acto —le replicó Aspálata— tiene un significado preciso, que es el de expresar, ahora que los israelitas convergen en Jerusalén, que tú eres, por lo que tu corazón y tu

mente atesoran, el más virtuoso, el más sabio, el mejor. Y salió. A Saulo le bullía la risa en el pecho, pero se limitó a comentar:

—Aquí se han trocado los papeles, porque en vez de besar esa mujer mis pies, debí ser yo el que besara sus sandalias. (p. 344)

Por último, la resurrección de Cristo, evento que define en su totalidad el mito cristiano, es producto de una técnica de autohipnosis enseñada por José de Arimatea:

¿Habrían desenmascarado su doble juego, cuando audazmente encaró a los príncipes del Sanedrín, a pocos años del drama del Gólgota? No lo creía así. Pues se cuidó de apersonarse —rasurado como un romano y apoyado por José de Arimatea— ante los viejos sanedritas para solicitar precisamente que se le encomendara la persecución de la naciente secta. Dijo que ésta crecía sin cesar y que nadie tan señalado como él, ciudadano romano y estricto cumplidor de la Ley, para hostigar a sus miembros y reducirlos a la cárcel y la impotencia. Nadie, tras su nuevo atavío, le reconoció. Por algo se había atareado desde niño en los recursos y subterfugios de la representación escénica. Tampoco escatimó expedientes retóricos [...]. A toda costa, necesitaba apartar su nombre de aquél del Crucificado (p.35)

Pese a todo, en ningún momento se invalida la esfera religiosa ni su importancia en la empresa de Saulo. La razón por la cual es necesario todo este despliegue teatral es precisamente porque el mismo Saulo reconoce la importancia del mito, al cual llama el “complemento ideológico de la historia” (p.106). Igualmente, describe a Roma como una ciudad “dominada por el mito” (p.106), y es consciente de que, sin la fuerza del *mythos*, su empresa terminará en fracaso:

Sin embargo, de acuerdo con la novela, el empeño de Saulo en configurar y arraigar el credo requiere la mediación del mito para constituirse en doctrina. Y una vez constituida la doctrina ésta se pone al servicio del mito que le sirvió de mediación. (Rodríguez, 2008, p. 407)

Los esfuerzos de Saulo, entonces, obedecen a un intento por construir un mito, pero este es un mito cuya autenticidad es cuestionable, puesto que su poder no es real sino producto de un artificio guiado por el *logos*, el cual domina por completo el discurso de la novela y nunca cede terreno. La visión histórica de la novela no anula por completo a la religión pero sí refuta su naturaleza sobrenatural y la subordina al proponer una explicación racional como alternativa.

La Biblia es un texto que se encuentra en tensión entre el tiempo mítico y el tiempo histórico. La pasión de Cristo, acontecimiento sobre el cual se funda todo el movimiento cristiano, es a la vez un hecho único e irrepetible marcado para siempre en la historia, y un momento que es repetido eternamente a través del acto ritual de la eucaristía y los desfiles de Semana Santa. (White, 1942) En *El signo del pez*, Espinosa reescribe los sucesos pactados en los *Hechos* de los Apóstoles y en los evangelios, y a partir de ahí construye una versión alternativa, como un evangelio apócrifo, en el que el componente mítico es sustraído por completo del relato de los orígenes del cristianismo para ser reemplazado por el *logos*, por la palabra argumentada y por la temporalidad histórica. *El signo del pez* no niega que los hechos narrados en estos textos hayan sucedido, lo que propone es una interpretación enteramente lógica y racional, distinta a la versión oficial:

(...) Y la diferencia introducida por ESP [*El signo del pez*] radica en su punto de vista: una mirada lógica, racional, desde la cual se leen y reescriben los textos bíblicos. Es ahí, en ese intento de producir un discurso que formule una interpretación de los textos bíblicos, donde opera la transtextualidad de la novela de Espinosa: la reescritura de los relatos de la vida de Saulo de Tarso y de la Pasión de Jesús produce un texto nuevo que plantea una versión alternativa de la historia del cristianismo. (Rodríguez, 2008, p. 391)

Hemos caracterizado el tiempo histórico como una comprensión del tiempo de tipo lineal, secuencial y de orden acumulativo. Igualmente, se trata de un pensamiento dominado por el *logos* y por una concepción teleológica de la historia, la cual consiste de la secuencia de varios sucesos coherentes e interconectados en los que de ninguna manera se evidencia intervención divina (Koselleck, 1993; Torres, 2018). En *El signo del pez*, es posible identificar esta inclinación al tiempo histórico de dos formas fundamentales: su insistencia en construir una cronología lineal de los hechos y organizarlos de tal manera que tengan sentido en una historiografía, y su intención de escribir una versión alternativa del mito cristiano desde una mirada lógica y racional.

El siguiente apartado se compone del análisis de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* de José Saramago como reescritura bíblica, prestando especial atención a cómo logra construir una crítica a la moralidad cristiana poniendo del revés al mito cristiano.

3.5 Tiempo mítico en *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*

En *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* Saramago narra la vida de Jesús desde su nacimiento hasta su crucifixión. Empezando con la historia de José y María y su encuentro con un ángel que anuncia el nacimiento del niño, la historia sigue los eventos clave de la vida

de Jesús tal y como están contados en los Evangelios, incluyendo su ministerio público, sus enseñanzas y milagros, así como sus relaciones con figuras como María Magdalena, Juan el Bautista y los discípulos.

O Evangelho Segundo Jesus Cristo inicia con una recreación del episodio de la Anunciación, en el que un visitante misterioso otorga a María una vasija de tierra resplandeciente. Justo después María queda embarazada del hijo de José y de Dios y, siguiendo la historia conocida, José y María deben participar en el censo romano y regresar a su ciudad natal de Belén. Poco después de que la familia regrese a Nazaret, José se involucra involuntariamente en la lucha revolucionaria contra Roma y, a los treinta y tres años, es crucificado a pesar de ser inocente. Jesús sale de Nazaret, visita Jerusalén y termina trabajando durante varios años como pastor con un hombre misterioso que se hace llamar, simplemente, Pastor. Resulta que ese individuo es el mismo visitante misterioso que hizo la profecía a María, quien, como veremos más tarde, es identificado como Satán o El Diablo.

En su viaje a Magdala, Jesús se encuentra con la prostituta María Magdalena, y se embarca con ella en una serie de peregrinaciones por Galilea. Solo ahora las habilidades milagrosas de Jesús pasan a primer plano, en particular su capacidad para pescar. Luego calma una tormenta local y, con su nuevo poder, convierte el agua en vino en Caná. Sin embargo, cuando descubre que ha secado una higuera con tan solo señalarla empieza a tener dudas sobre la naturaleza de las habilidades que Dios le ha dado.

Estas dudas vuelven a aparecer en un encuentro con Dios y Satanás que tiene lugar en un barco envuelto en niebla en el medio del Mar de Galilea. Jesús por primera vez ve a Dios cara a cara y lo describe así: “É um homem grande e velho, de barbas fluviais espalhadas sobre o peito, a cabeça descoberta, cabelo solto, a cara larga e forte, a boca espessa, que falará sem que os lábios pareçam mover-se.” (p.247) [Es un hombre alto y viejo, de barbas

fluviales derramadas sobre el pecho, la cabeza descubierta, el pelo suelto, la cara ancha y fuerte, la boca espesa, que hablará sin que los labios parezcan moverse].

Lo más notable aún es que entiende que, excepto por la barba, Dios y Satán parecen exactamente iguales: “Jesus olhou para um, olhou para outro, e viu que, tirando as barbas de Deus, eram como gémeos, é certo que o Diabo parecia mais novo, menos enrugado, mas seria uma ilusão dos olhos ou um engano por ele induzido” (p.250) [Jesús miró a uno, miró luego al otro y vio que, salvo las barbas de Dios, eran como gemelos, cierto es que el Diablo parecía más joven, menos arrugado, pero sería una ilusión de los ojos o un engaño por él inducido].

En este encuentro, Jesús comprende que Dios tiene la intención de usarlo para iniciar una religión mundial y satisfacer su deseo vanidoso de convertirse en la deidad más adorada por los humanos. A partir de esta revelación, el objetivo principal de Jesús es frustrar la voluntad de Dios y planear su propia muerte, pero luego descubre que esto era exactamente lo que Dios quería:

Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios, e, subindo-lhe à lembrança o rio de sangue e de sofrimento que do seu lado irá nascer e alagar toda a terra, clamou para o céu aberto onde Deus sorria, Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez. (p. 306) [Entonces comprendió Jesús que vino traído al engaño como se lleva al cordero al sacrificio, que su vida fue trazada desde el principio de los principios para morir así, y, trayéndole la memoria el río de sangre y de sufrimiento que de su lado nacerá e inundará toda la tierra, clamó al cielo abierto donde Dios sonreía, Hombres, perdonadle, porque él no sabe lo que hizo].

La muerte trágica de Jesús es la culminación de una sensación de inevitabilidad que persiste a lo largo de la obra. Tanto es así que la novela abre, en una especie de prólogo a la historia propiamente dicha, con la descripción detallada de una escena que muestra a un Jesús crucificado, vaticinando los eventos futuros como inevitables y predestinados desde un comienzo. Esta descripción no hace parte de los eventos que componen el tejido argumental y, aun así, mantiene una relación que va más allá del orden lógico de las cosas y apunta a algo trascendental, a un mito que, como un círculo perfecto, inicia donde termina. En lugar de ubicar al lector en un tiempo y espacio concreto, Saramago empieza su obra desde un tiempo primordial y eterno. (p.4-9)

Esta circularidad o tiempo primordial —que, en otras palabras, es un tiempo mítico— también hace parte de la trama principal de la novela, pero no es experimentado por todos los personajes por igual. La mayoría de ellos percibe un tiempo lineal y cronológico, propio de una naturaleza terrenal. Sin embargo, ciertos personajes existen en una temporalidad que supera la linealidad del tiempo histórico. En el encuentro que Jesús tiene con Dios y con Satanás en medio del mar de Galilea, para el lector sólo tiene lugar una conversación que no excede la normalidad, pero al regresar Simón asegura a Jesús que pasaron cuarenta días en medio de la niebla:

Quarenta dias, gritou Simão, e em voz mais baixa, Quarenta dias estiveste ali quarenta dias em que o nevoeiro não se levantou nem um bocadinho, como se quisesse esconder da nossa vista o que dentro dele se passava, que estiveste lá a fazer, que em quarenta contados dias nem um só peixe nos foi permitido tirar destas águas. (p.269)

[Cuarenta días, gritó Simón, y en voz más baja, Cuarenta días estuviste allí, cuarenta días en los que la niebla no se levantó ni un poco, como si quisiera esconder de

nuestra vista lo que pasaba en su interior, qué hiciste, que en cuarenta días contados ni un solo pez pudimos sacar del agua].

El mismo Dios, en ese encuentro, revela no solo que habita en un tiempo primordial, sino que él mismo es el tiempo, y que para él conceptos como pasado y futuro son insignificantes, pues habita una suerte de presente eterno: “Lembra-te de que eu sou o tempo, e que, portanto, para mim, tudo quanto está para acontecer, já aconteceu, tudo quanto aconteceu, está acontecendo todos os dias” (p. 265) [Recuerda que yo soy el tiempo, y que en consecuencia, para mí, todo lo que ocurrirá ha ocurrido ya, todo cuanto aconteció, está aconteciendo todos los días]. Igualmente, El Diablo afirma ser capaz de ver “algunas cosas del futuro” (p.257) y al ser reconocido como el reverso de Dios, se puede asumir que habita en una temporalidad parecida: “para que eu seja o Bem, é necessário que tu continues a ser o Mal, se o Diabo não vive como Diabo, Deus não vive como Deus, a morte de um seria a morte do outro” (p. 268) [para que yo sea el Bien, es necesario que tú sigas siendo el Mal, si el Diablo no vive como Diablo, Dios no vive como Dios, la muerte de uno sería la muerte del otro].

En esa misma conversación, se reconocen los diferentes estratos del tiempo: “tudo quanto acontece, é na terra que acontece, o céu é eterno e pacífico” (p.259) [todo cuanto acontece, acontece en la tierra, el cielo es eterno y pacífico].

Se identifica a la temporalidad de la tierra con el tiempo de los acontecimientos, del cambio y de la sucesión temporal, mientras que en el cielo se habla de un tiempo en el que no existe el cambio y se vive en un presente eterno. En otras palabras, la tierra es regida por un tiempo histórico mientras que en el cielo manda el tiempo mítico.

La temporalidad de la obra se mantiene en esta tensión entre el tiempo divino y el tiempo humano. Jesús, a medio camino entre hombre y deidad, hijo de José y de Yahvé, logra

experimentar ambos. Sufre el paso del tiempo, como humano su apariencia y su personalidad cambian a medida que su entorno también lo hace, pero en cada uno de sus encuentros con Dios esta cronología se detiene y es reemplazada por un tiempo mítico y circular en el que no existe la causalidad.

Una vez Jesús es consciente del plan de Dios y de la inevitabilidad de su sacrificio deja de participar en el tiempo histórico. Su línea de tiempo se detiene, ya no le ocurren acontecimientos ni cambios pues haga lo que haga su destino va a ser el mismo, Jesús abandona el tiempo terrenal e ingresa definitivamente en el tiempo eterno de Dios. El tiempo mítico, entonces, es representado como un destino que augura una tragedia, y es encarnado por un Dios que es señalado como el responsable directo.

De igual manera, el tiempo del relato en su conjunto se mantiene indeterminado, pues no existe un interés por encajar la historia en una cronología o en una temporalidad histórica. Al igual que en los evangelios canónicos, la mayor parte del relato existe en un tiempo insular que pareciera estar desconectado de la historia. La mera existencia de un Dios que afirma ser eterno anula por completo la posibilidad de un tiempo histórico puesto que existe una regla universal que controla la naturaleza de todos los procesos históricos.

Esta sensación de desconexión temporal también se construye a lo largo de la novela a través de su misma narración. El narrador escogido por Saramago ejerce una voz propia con presencia omnipresente en toda la historia. Aunque el título aluda a otra cosa, no se trata de Jesús, sino de un evangelista anónimo quien cuenta todo con gran ironía y sentido del humor, cualidades que sirven para enmascarar una crítica profunda a los valores del credo cristiano.

Aunque en ocasiones este Evangelista (así se denomina a sí mismo en diversas ocasiones) habla de los personajes y de los hechos como si fueran cercanos a él, en realidad existe en un plano temporal completamente diferente a los protagonistas del relato. Además de sus comentarios críticos y de sus opiniones personales, también hace constantes

referencias al mundo contemporáneo y a sucesos históricos posteriores a la época de Jesús, haciendo mofa de estos. Uno de los mayores ejemplos de esta práctica se halla después del nacimiento de Jesús, cuando se habla del destino de su prepucio:

No oitavo dia depois do nascimento, levou José o seu primogénito à sinagoga para ser circuncidado, e ali o sacerdote cortou destramente, com uma faca de pedra e a habilidade de um prático, o prepúcio da chorosa criança, cujo destino, do prepúcio falamos, não do menino, daria por si só um romance, contado a partir deste momento, em que não passa de um pálido anel de pele que apenas sangra, e a sua santificação gloriosa, quando foi papa Pascoal I, no oitavo século desta nossa era. Quem o quiser ver, hoje, não tem mais do que ir à paróquia de Calcata, que está perto de Viterbo, cidade italiana, onde relicariamente se mostra para edificação de crentes empedernidos e desfrute de incréus curiosos. (p.56) [Ocho días después de nacimiento, llevó José a su primogénito a la sinagoga para que lo circuncidasen, y allí el sacerdote cortó diestramente, con cuchillo de piedra y la habilidad de un experto, el prepucio del lloroso chiquillo, cuyo destino, del prepucio hablamos que no del niño, daría de por sí para una novela, contando a partir de este momento, en que no pasa de un pálido anillo de piel que apenas sangra, y el de su santificación gloriosa, cuando fue papa Pascual I, en el octavo siglo de nuestra era. Quien quiera verlo hoy no tiene nada más que ir a la parroquia de Calcata, que está cerca de Viterbo, ciudad italiana donde relicariamente se muestra para edificación de creyentes empedernidos y disfrute de incrédulos curiosos].

En otro pasaje, refiriéndose a la decisión tomada por Jesús de abandonar su hogar, hace referencia directo a pensadores contemporáneos como Freud, Jung y Lacan:

Porventura parecem tais suposições inadequadas, não só à pessoa, mas também ao tempo e ao lugar, ousando imaginar sentimentos modernos e complexos na cabeça de um aldeão palestino nascido tantos anos antes de Freud, Jüing, Groddeck e Lacan terem vindo ao mundo, mas o nosso erro, permita-se-nos a presunção, não é nem crasso nem escandaloso, se tivermos em conta o facto de abundarem, nos escritos de que estes judeus fazem alimento espiritual, exemplos tais e tantos que nos autorizam a pensar que um homem, seja qual for a época em que viva ou tenha vivido, é mentalmente contemporâneo doutro homem duma outra época qualquer. (p.134) [Es posible que estas suposiciones parezcan inadecuadas, no sólo a la persona sino también al tiempo y al lugar, osando imaginar sentimientos modernos y complejos en la cabeza de un aldeano palestino nacido tantos años antes de que Freud, Jung, Groddeck y Lacan vinieran al mundo, pero nuestro error, permítasenos la presunción, no es ni craso ni escandaloso, si tenemos en cuenta el hecho de que abundan, en los escritos que a estos judíos sirven de alimento espiritual, ejemplos tales y tantos que nos autorizan a pensar que un hombre, sea cual sea la época en que viva o haya vivido, es mentalmente contemporáneo de otro hombre de otra época cualquiera].

Los anteriores son tan solo algunos ejemplos puntuales, pero es una práctica que es consistente a lo largo de la novela. La inserción de referencias que existen por fuera del tiempo de la historia, así como el tono general que adopta la narración funcionan como guiños que le indican al lector la naturaleza herética y subversiva de la reescritura de Saramago. Se infiere que no existe un interés por replicar el discurso religioso de los evangelios ni por mantenerse respetar su valor histórico. En ocasiones simula las características propias del discurso histórico para darle peso a los hechos narrados, pero la verdadera intención detrás de esto es la de construir un juego narrativo que involucra el conocimiento previo de quien lee sobre el mito cristiano y su desarrollo —un “pacto lector”

(Ben-Porat, 2003)— para luego subvertir las expectativas creadas con base en ese conocimiento. No se pretende crear la ilusión de ser una versión legítima de los evangelios, o de que su intención es complementarlos de algún modo, por el contrario, la narración, a través de un discurso paródico, asume su naturaleza subversiva:

Daqui a quatro anos Jesus encontrará Deus. Ao fazer esta inesperada revelação, quizá prematura à luz das regras do bem narrar antes mencionadas, o que se pretende é tão-só bem dispor o leitor deste evangelho a deixar-se entreter com alguns vulgares episódios de vida pastoril, embora estes, adianta-se desde já para que tenha desculpa quem for tentado a passar à frente, nada de substancioso venham trazer ao principal da matéria. (p. 153) [Dentro de cuatro años Jesús encontrará a Dios. Al hacer esta inesperada revelación, quizá prematura a la luz de las reglas del buen narrar antes mencionadas, lo que se pretende es tan sólo disponer convenientemente al lector de este evangelio a dejarse entretener con algunos vulgares episodios de la vida pastoril, aunque estos, lo adelantamos ya para que tenga disculpa quien sienta la tentación de saltárselos, nada sustancial aportan a la materia principal].

La ironía es un recurso que envuelve por completo a la obra y a través del cual logra construir un discurso paródico que enmascara su dura crítica hacia el cristianismo. Según Castagnino (1965) la ironía: “consiste en insinuar burlonamente todo lo contrario a lo que textualmente dice la letra, dejando entrever al que lee o escucha la verdadera intención” (p.253). Por su parte, Hutcheon (1985) argumenta que la ironía es la principal estrategia discursiva empleada en la parodia, la cual define como “repetición con diferencia”, es decir, un discurso que aparenta simular los contenidos originales de un texto pero que mantiene una distancia crítica con ellos por medio de la ironía:

Parody, then, in its ironic "trans-contextualization" and inversion, is repetition with difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive. (Hutcheon, 1985, p. 32) [La parodia, por tanto, en su irónica «transcontextualización» e inversión, es repetición con diferencia. Hay una distancia crítica implícita entre el texto de fondo que se parodia y la nueva obra que se incorpora, una distancia que suele señalarse mediante la ironía. Pero esta ironía puede ser tanto lúdica como despectiva; puede ser críticamente constructiva o destructiva].

Cousland (2007) argumenta que esta distancia crítica se construye —aparte de la recreación lúdica de los evangelios canónicos— a través del uso de fuentes no-canónicas y de evangelios apócrifos de la tradición gnóstica (Cousland, 2007). Entre estas fuentes cita al *Libro de Santiago*, el cual ubica los eventos del nacimiento de Jesús en una cueva; al *Evangelio de la infancia de Tomás* y a las tradiciones hagiográficas que surgieron en torno a los doce apóstoles y a María Magdalena. Sobre esta última, identifica su caracterización como la confidente y la amante de Jesús con la representación que se hace en el *Evangelio de Felipe*. Igualmente, la imagen recurrente del cuenco de barro sugiere una familiaridad con otras fuentes gnósticas. (Cousland, 2007, p. 5)⁷

A modo de ejemplo, el componente irónico en *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* se puede rastrear en el discurso que se desarrolla a lo largo de la novela sobre el rol de la mujer.

⁷ Esta línea de interpretación, referida al uso de fuentes gnósticas para construir el efecto paródico en la obra de Saramago fue un aporte de mi profesor y asesor José Alexander Mesa, a quien agradezco sus contribuciones.

El narrador repite en diversas ocasiones un mensaje que se alinea con la idea tradicional de la mujer como un ser inferior que se encuentra sometido a la voluntad del hombre:

Ao cabo, postos primeiramente os burros à manjedoura, sentaram-se os viajantes a comer, principiando pelos homens, que as mulheres já sabemos que em tudo são secundárias, basta lembrar uma vez mais, e não será a última, que Eva foi criada depois de Adão e de uma sua costela, quando será que aprenderemos que há certas coisas que só começaremos a perceber quando nos dispusermos a remontar às fontes. (p.34) [Al cabo, dispuestos los asnos en el comedero, se sentaron los viajeros a cenar, empezando por los hombres, que las mujeres ya sabemos que en todo son secundarias, basta recordar una vez más, y no será la última, que Eva fue creada después que Adán y de una costilla suya, cuándo aprenderemos que hay ciertas cosas que sólo comenzaremos a entender cuando nos dispongamos a remontarnos a las fuentes].

Sin embargo, para el lector atento es claro que este no es una postura a la cual se suscribe la novela; por el contrario, pasajes como el anterior son reproducidos de forma exagerada con la intención de cuestionar la concepción que el pensamiento cristiano tradicional y hegemónico tiene de la mujer. Esto se confirma cuando Maria Magdalena — quien es representada como uno de los personajes más virtuosos y nobles de la novela— le asegura a Jesús: “Terias de ser mulher para saberes o que significa viver com o desprezo de Deus” (p.211) [Tendrías que ser mujer para saber lo que significa vivir con el desprecio de Dios]. Completando este punto, es posible calificar a la novela de Saramago como un discurso paródico, precisamente porque en su narrativa el lector es capaz de entrever un mensaje contrario al que se comunica literalmente. Respecto a esto, Flores (2001) argumenta que la naturaleza paródica de la novela se anuncia también desde su dimensión paratextual,

haciendo referencia a su título y a la descripción de la pintura de la muerte de Jesús que antecede a la narración:

O primeiro capítulo do Evangelho é a outra porta de abertura. Como vimos, a paródia já se vinha anunciando: o título, subtítulo, epígrafes apontavam para isso. Agora que penetramos na narrativa, fica claro que se trata de paródia, pois o romance começa com a inversão paródica dos fatos conhecidos por todos nós. Não é o nascimento (cf. Mt e Lc), ou tampouco a vida pública (cf. Mc) que abrem a narrativa, mas sim a releitura da paixão e morte de Jesus. (p.50) [Como vimos, la parodia ya se anunciaba: el título, el subtítulo, los epígrafes así lo indicaban. Ahora que hemos entrado en la narrativa, queda claro que se trata de una parodia, ya que la novela comienza con la inversión paródica de hechos que todos conocemos. No es su nacimiento (cf. Mt y Lc), ni su vida pública (cf. Mc) lo que abre la narración, sino la relectura de la pasión y muerte de Jesús. La narrativa es abierta, estratégica.]

Para Ferreto (2007) la parodia de esta obra surge de la introducción del antagonismo natural en la variedad de voces presentes en la obra y de la desacralización de las figuras bíblicas (p.13). Sa (2016) por su parte, identifica diferentes variantes del discurso paródico en la novela de Saramago, entre ellas la alteración cronológica de pasajes de los evangelios canónicos y la reescritura de pasajes de los evangelios canónicos. (p.105-106). Para concluir con este punto, Cerdeira (2022) llama la atención a cómo la parodia se encuentra también en la forma en la que Saramago imita el discurso bíblico y lo utiliza como un vehículo para comunicar un mensaje contrario al que está presente en los evangelios canónicos:

Se a inversão se faz, ela não é tão somente o resultado de uma heresia religiosa, de uma heresia em relação ao significado sagrado, mas uma heresia maior que se

apropriada dos sintagmas, do ritmo frasal, da seleção vocabular, do discurso mesmo do texto bíblico, para do seu interior fazer nascer verdadeiramente um outro evangelho, já agora no espaço da ficção, em pleno domínio do literário, e não apenas um texto qualquer que viesse blasfemar ou lançar dúvidas sobre as verdades canônicas.(p. 214)

[Si la inversión se produce, no es sólo el resultado de una herejía religiosa, de una herejía en relación con el significado sagrado, sino una herejía mayor que se apropia de los sintagmas, del ritmo frasal, de la selección del vocabulario, del discurso mismo del texto bíblico, para dar origen verdaderamente a otro evangelio, ahora en el espacio de la ficción, en pleno dominio de lo literario, y no cualquier texto que blasfeme o ponga en duda las verdades canónicas].

Hasta ahora hemos propuesto que *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* es una reescritura construida alrededor de una temporalidad que se mantiene en tensión entre el tiempo humano y el tiempo divino y, por otra parte, que subvierte los contenidos de los evangelios canónicos haciendo uso de la ironía y del discurso paródico. Teniendo claro lo anterior, solo queda explorar la intención detrás de estas estrategias narrativas y cómo se refleja esta intención en el argumento de la novela.

En su discurso de aceptación del premio Nobel de literatura recibido en 1998, Saramago menciona brevemente a *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, y se refiere a esta obra como un “evangelio herético” (Engdahl, 2002). Esta aseveración, además de ser bastante precisa, nos da ya unas cuantas pistas que pueden servir como claves de interpretación de la obra. Vale la pena señalar de nuevo que el calificativo de “evangelio” indica una relación intertextual con los cuatro evangelios contenidos en el Nuevo Testamento (Jubilado, 2008). Más específicamente, se trata de una relación hipertextual, en la que un conjunto de hipotextos son transformados, y el resultado de esta transformación es un hipertexto.

Ahora bien, la segunda parte es igualmente importante, pues nos señala qué tipo de reescritura constituye la obra. Al decir que es un evangelio herético podemos afirmar que no se limita a una reproducción de los originales, por el contrario, es una interpretación que no solo transforma sino que intenta ir en contra de la interpretación oficial. Esta subversión de los evangelios canónicos se construye a lo largo de la novela y es manifestada desde diversas aristas.

En primer lugar, los eventos narrados son esencialmente los mismos que los que se encuentran en los evangelios. Salvo algunas añadiduras como la exploración que se hace sobre la vida de José, la historia es la misma: Jesús nace en una cueva, luego crece y en sus viajes es reconocido por sus poderes milagrosos y proclamado por muchos como el legítimo hijo de Dios, finalmente es condenado por el cónsul romano y crucificado en el monte Gólgota. En resumen, aun cuando se llenan algunos vacíos con nuevo material, los eventos y las piezas narrativas son importados sin grandes cambios. Los hechos son los mismos, lo que cambia es la interpretación y el significado que adquieren respecto al sentido hegemónico de los evangelios canónicos. Sa (2016) señala como, en la escena final en la cual crucifican a Jesús, el cambio de una sola palabra transforma por completo el significado del texto. La frase en cuestión es: “Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez.” (p.306) [Hombres, perdonadle, porque él no sabe lo que hizo]. La frase canónica, por el contrario, dicta: “Padre, perdonadles, pues no saben lo que hacen” (Lucas 23,34) Puesto que en la versión de Saramago el peso de la culpa recae en Dios y no en los hombres, el cambio en el sentido es evidente (Sa, 2016)

Tampoco se intentan negar los poderes sobrenaturales de Jesús, ni su rol como hijo de un dios todopoderoso. Todo se cuenta sin una gota de escepticismo, y se habla de estas cuestiones como si vinieran de una autoridad con veracidad incuestionable. La razón de esto

—y se vuelve más claro a medida que avanza la novela— es que la subversión de esta reescritura no apela al *logos* como un recurso para sostener su crítica. La crítica de Saramago se hace desde el terreno del *mythos*. Sabemos que, contrario al *logos*, el *mythos* es una verdad que no necesita ser respaldada por argumentos ni puede ser refutada por la lógica. La intención de esta reescritura, entonces, no es poner en duda la verdad empírica de los evangelios —si los hechos realmente ocurrieron o no— sino el mensaje ideológico y teológico que estos transmiten.

Esta crítica se realiza a través del discurso paródico y de la ironía, lo que habíamos calificado como “repetición con diferencia” (Hutcheon, 1985). La diferencia, en este caso, se encuentra en la inversión de su mensaje, lo cual trae como consecuencia una interpretación adversa a la tradicional. A modo de ejemplo, los actos milagrosos, representados inequívocamente como expresiones de la gloria de Dios, aquí son cuestionados y en ocasiones hasta son señalados como responsables de mucho sufrimiento:

Já vinha muito perto, a hora, mas Jesus, antes de ela chegar, ainda teve ocasião, por duas vezes, de manifestar os seus poderes milagrosos, embora sobre a segunda fosse preferível deixar cair um véu de silêncio porque se tratou de um equívoco seu, de que veio a resultar morrer uma figueira que tão inocente estava de qualquer mal como os porcos que os demónios precipitaram no mar. (p.244) [La hora ya estaba muy cerca, pero Jesús, antes de que ella llegase, tuvo ocasión, dos veces, de manifestar sus poderes milagrosos, aunque sobre la segunda sería preferible dejar caer un velo de silencio, porque se trató de un equívoco suyo, del que resultó la muerte de una higuera que tan inocente era de cualquier mal como los puercos que los demonios precipitaron al mar].

Si los Evangelios canónicos tienen como propósito comunicar las buenas noticias de la llegada del Mesías, el evangelio hereje de Saramago las transforma en malas noticias, y la historia de cómo Dios sacrifica a su único hijo en un acto de amor para salvar a la humanidad se convierte en la historia trágica de un hombre que es condenado a muerte por los deseos egoístas de un Dios narcisista. Tal y como lo describe Cousland (2007), al invertir el carácter moral de Dios y del diablo surge un efecto irónico que envuelve toda la obra:

The effect of such a bouleversement is to make the title of his work ironic: instead of being good news—good spel—it becomes bad news: bad spel. Saramago accomplishes this transformation by reversing the moral characters of God and Satan and, thereby, the moral polarities of the universe. As will be shown below, the figure of Jesus is profoundly affected by this overturning of established categories—so much so, that the story of his life can only be described as bad news. (Cousland, 2007, p. 9) [El efecto de tal convulsión es que el título de su obra resulta irónico: en lugar de ser una buena noticia —*good spel*— se convierte en una mala noticia: *bad spel*.⁸

Saramago logra esta transformación invirtiendo los caracteres morales de Dios y Satanás y, con ello, las polaridades morales del universo. Como se verá más adelante, la figura de Jesús se ve profundamente afectada por este vuelco de las categorías establecidas, hasta el punto de que la historia de su vida sólo puede describirse como una mala noticia].

En este juego de inversiones, El Diablo representa una entidad estoica y tranquila, que incluso ayuda a Jesús luego de abandonar su hogar; Dios, por su parte, es siempre visto como un ser ególatra cuyo único objetivo es ser adorado por más personas y no tiene reparos

⁸ El autor explica que la palabra *gospel* (evangelio en inglés) viene del inglés antiguo: *god* = *good* (bueno) y *spel* = *news* (noticias)

morales respecto a los sacrificios que esto conlleva. Estamos frente a un Diablo compasivo, un Dios cruel y un Jesús humanizado. De esta manera se invierte el marco metafísico del cristianismo desde un entendimiento hegemónico. Este nuevo marco se alimenta tanto de la propia capacidad inventiva de Saramago como de las otras fuentes no-canónicas que utiliza para construir su evangelio herético (Cousland, 2007). A esto mismo se refiere se refiere Ferreto (2007) al hablar de la desacralización de las figuras bíblicas como una de las formas en las que se evidencia el discurso paródico en la novela:

La herejía impregna toda la novela, ofreciendo versiones que cuestionan o incluso contradicen ciertos dogmas de la Iglesia católica, como la virginidad de María, el papel del diablo, la naturaleza de Dios y su relación con Jesús. En este proceso, todo lo que es sagrado es objeto de crítica y, por tanto, desacralizado; volviéndose más humano. (p. 79)

Quizás la mayor herejía haya sido explorar la sexualidad del personaje, haciendo alusión en un momento a los deseos de masturbación que provoca en él la visión de una mujer desnuda, culminando luego en la descripción detallada de su primer encuentro sexual con María Magdalena.

Bloom (2005) llamó al Jesús de Saramago como “la verdadera gloria” de su evangelio (p.70). Sin duda es el personaje más desarrollado de toda la novela, tanto por su rol como protagonista como por la complejidad psicológica que se logra entrever en sus palabras y pensamientos. El Jesús de Saramago sigue siendo un ser honesto y sensible —quizá el más virtuoso entre todos los personajes— y es el legítimo hijo de Dios. Sin embargo, es mucho más que eso. En este sentido, Grünhagen (2023) resalta cómo el Jesús de Saramago es un personaje completamente humano; en contraste con la figura solemne presente en los evangelios canónicos, esta versión lo humaniza completamente: nos lo muestra como alguien indeciso, temeroso, a veces egoísta y, sobre todo, con muchas falencias. Ramey (2011)

respalda esta idea y añade que este proceso de humanización es una parte fundamental del mensaje humanista que Saramago pretende comunicar en su novela:

According to Saramago's humanist philosophy, this Jesus is a success because he functions as the symbolic everyman. All of his imperfections are to be embraced and celebrated because they are part of his humanity. This Jesus is the prototypical tragic hero, who although destined to fail still chooses to strive against the oppressive forces, which in this case are God and religion. Saramago offers his Jesus as a noble example for the rest of humanity to emulate. (p.128-129) [Según la filosofía humanista de Saramago, este Jesús es un éxito porque funciona como el símbolo del hombre común. Todas sus imperfecciones deben ser aceptadas y celebradas porque forman parte de su humanidad. Este Jesús es el héroe trágico prototípico, que aunque está destinado al fracaso, elige luchar contra las fuerzas opresoras, que en este caso son Dios y la religión. Saramago ofrece a su Jesús como un noble ejemplo a imitar por el resto de la humanidad].

O Evangelho Segundo Jesus Cristo es también la historia del crecimiento personal de Jesús, de su paso a la adultez y su eventual desengaño frente a la naturaleza de Dios y su lugar dentro del plan divino. Este proceso comienza desde su primer encuentro, cuando, en contra de su voluntad, debe sacrificar a un cordero para apaciguar el descontento de su padre:

Estás a chorar, perguntou Deus, Tenho os olhos sempre assim, disse Jesus. O cutelo subiu, tomou o ângulo do golpe, e caiu velozmente como o machado das execuções ou a guilhotina que ainda falta inventar. A ovelha não soltou um som, apenas se ouviu, Aaaah, era Deus suspirando de satisfação. (p.179) [Estás llorando, preguntó

Dios, Siempre tengo los ojos así, dijo Jesús. El cuchillo se alzó, buscó el ángulo del golpe, y cayó velozmente como el hacha de las ejecuciones o la guillotina que todavía no se ha inventado. La oveja no soltó ni un balido, sólo se oyó, Aaaah, era Dios, suspirando de satisfacción].

El ejemplo más significativo se halla en el encuentro que tiene Jesús con Dios y el Diablo en una barca en medio del mar, cuando Dios, por petición de su hijo, responde con una lista casi interminable de las muertes que ha cobrado el cristianismo, resultado de convertirse en una religión universal (incluyendo mártires, herejes, víctimas de la inquisición y de las cruzadas):

O único Deus sou eu, eu sou o Senhor, e tu és o meu Filho, Morrerão milhares, Centenas de milhares, Morrerão centenas de milhares de homens e mulheres, a terra encher-se-á de gritos de dor, de uivos e rancos de agonia, o fumo dos queimados cobrirá o sol, a gordura deles rechinará sobre as brasas, o cheiro agoniará, e tudo isto será por minha culpa, Não por tua culpa, por tua causa, Pai, afasta de mim este cálice, Que tu o bebas é a condição do meu poder e da tua glória, Não quero esta glória, Mas eu quero esse poder. (p. 267) [El único Dios soy yo, yo soy el Señor y tú eres mi Hijo, Morirán miles, Cientos de miles, Morirán cientos de miles de hombres y mujeres, la tierra se llenará de gritos de dolor, de aullidos y de estertores de agonía, el humo de los quemados cubrirá el sol, su grasa rechinará sobre las brasas, el hedor repugnará y todo esto será por mi culpa, No por tu culpa, por tu causa, Padre, aparta de mí ese cáliz, el que tú lo bebas es condición de mi poder y de tu gloria, No quiero esa gloria, Pero yo quiero ese poder].

La compasión y la sensibilidad de Jesús contrastan con la crueldad de su padre, y es gracias a este contraste que Saramago logra convertir a Jesús en un héroe trágico destinado a ser sacrificado por los designios de una divinidad sádica y violenta. A pesar de todo, el héroe trágico se enfrenta él solo a un destino inevitable e intenta ser crucificado siendo proclamado como el rey de los judíos y no como el hijo de Dios:

O filho de Deus deverá morrer na cruz para que assim se cumpra a vontade do Pai, mas, se no lugar dele puséssemos um simples homem, já não poderia Deus sacrificar o Filho, Queres pôr um homem no teu lugar, um de nós, perguntou Pedro, Não, eu é que irei ocupar o lugar do Filho, Em nome de Deus, explica-te, Um simples homem, sim, mas um homem que se tivesse proclamado a si mesmo rei dos Judeus(p.300) [El hijo de Dios tendrá que morir en la cruz para que así se cumpla la voluntad del Padre, pero, si en su lugar pusiéramos a un simple hombre, ya no podría Dios sacrificar al Hijo, Quieres poner un hombre en tu lugar, a uno de nosotros, preguntó Pedro, No, yo ocuparé el lugar del Hijo, En nombre de Dios, explícate, Un simple hombre, sí, pero un hombre que se hubiese proclamado a sí mismo rey de los Judíos].

El último tramo de la novela, luego del encuentro en la barca, es cuando Jesús finalmente comprende su papel en la historia como un cordero destinado a ser sacrificado por la gloria divina, y, aun así, guiado por su convicción ética, desarrolla un plan para enfrentarse a los designios de Dios. Este ejemplo ilustra la forma en la que opera esta reescritura. Los contenidos de los evangelios son prácticamente los mismos, pero la interpretación que se le puede dar a los hechos cambia por completo al estar inscritos en el contexto de un plan para traicionar a Dios. El encuentro con Juan Bautista ocurre igual, pero en este caso sirve para mostrar que Jesús no parece el adecuado para ocupar el rol de mesías:

Como é ele, Mais alto do que tu e muito mais forte, usa uma grande barba que parece feita de espinhos, anda entrajado com umas toscas peles de camelo que aperta com uma tira de couro à volta da cintura e lá no deserto dizem alimentava-se de gafanhotos e mel silvestre, Parece bem mais o Messias do que eu, disse Jesus, e levantou-se da roda. (p.288) [Cómo es él, Más alto que tú y mucho más fuerte, lleva una gran barba que parece hecha de espinos, viste toscas pieles de camello sujetas con una tira de cuero alrededor de la cintura, y dicen que en el desierto se alimentaba de saltamontes y de miel silvestre, Más parece el Mesías él que yo, dijo Jesús, y se levantó del carro].

Igualmente se muestra la traición de Judas, pero ahora es vista como una acción necesaria, que el mismo Jesús ordena por el bien de su plan:

Comi do pão que repartiste, como poderia agora denunciar-te, gemia outro, Não queira ser rei dos Judeus aquele que vai ser rei do mundo, dizia este, Morra logo quem daqui se mover para acusar-te, ameaçava aquele. Foi então que se ouviu, clara, distinta, por cima do alvoroço, a voz de Judas de Iscariote, Eu vou, se assim o queres. Lançaram-lhe os outros as mãos, e já havia facas saindo das dobras das túnicas, quando Jesus ordenou, Larguem-no, que ninguém lhe faça mal. Depois levantou-se, abraçou-o e beijou-o nas duas faces, Vai, a minha hora é a tua hora. (p.300) [Comí del pan que repartiste, cómo podría ahora denunciarte, gemía otro, No quiera ser rey de los Judíos quien va a ser rey del mundo, decía éste, Muera quien de aquí se mueva para acusarte, amenazaba aquél. Fue entonces cuando se oyó, clara, distinta, sobre el alboroto, la voz de Judas de Iscariote, Yo voy, si así lo quieres. Le echaron los otros las manos encima, había ya cuchillos saliendo de los pliegues de las túnicas, cuando

Jesús ordenó, Dejadlo, que nadie le haga mal. Después se levantó, lo abrazó y lo besó en las dos mejillas, Vete, mi hora es tu hora].

Finalmente —y como era de esperarse, pues se trata de un destino inevitable— en sus últimos segundos de vida Dios interviene y reconoce a Jesús frente al mundo como su hijo amado, acabando con toda esperanza de frustrar sus planes, cumpliendo con un destino que ya estaba predeterminado desde el inicio de la novela. Aun cuando no lo hace por su propia voluntad, su muerte concluye de forma satisfactoria el plan de Dios, pues su crucifixión se convertirá en el símbolo representativo de la tradición cristiana, y gracias a su sacrificio el cristianismo será, finalmente, la religión dominante de Occidente. Así lo insinúa María Magdalena cuando le dice a Jesús: “no construirás um templo, outros o construirão sobre o teu sangue e as tuas entranhas” (p.276) [no construirás un templo, otros lo construirán sobre tu sangre y tus entrañas]

Llegados a este punto, debe quedar claro el carácter que adopta esta reescritura. La integridad espacio-temporal de los textos originales es respetada y reproducida, y en la misma novela se admite la existencia de un tiempo mítico, una temporalidad primordial eterna que habita y encarna el Dios cristiano. De igual manera, se acepta la existencia de hechos y actos que trascienden la lógica terrenal. Se trata de una reescritura subversiva porque estos contenidos son reproducidos desde una distancia crítica que, a través de la ironía, permite una interpretación opuesta a la lectura tradicional de los evangelios.

Saramago no tiene problema en admitir el mito y la magia bíblica en su narrativa porque la subversión, en este caso, no se construye en un nivel histórico o filosófico, sino en un nivel moral. En esta versión los milagros y Dios existen, pero los primeros son vistos como instrumentos de opresión y el segundo como la principal causa del sufrimiento humano. En este sentido, no se está cuestionando si el cristianismo está construido sobre una historia

verdadera, lo que se ofrece es una interpretación en la cual se pone en duda la moralidad de esta historia. El evangelio de Saramago es una crítica directa a la moral cristiana y a las innumerables víctimas que su práctica ha cobrado a lo largo de la historia, su principal objetivo es demostrar que el cristianismo es un régimen opresivo cuyas intenciones y cuyo Dios deben ser superados para poder liberar a la humanidad.

Conclusiones

Esta monografía ha partido de la hipótesis de que *El signo del pez* y *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* son obras que, más allá de sus diferencias, tienen el mismo propósito: reescribir el texto bíblico para subvertir sus contenidos y brindar una alternativa crítica a la interpretación tradicional de la Biblia. Por supuesto, cada obra logra su cometido a su manera, obedeciendo a un interés personal de su autor que luego es reflejado en el producto final. Entendemos, en suma, que a Germán Espinosa lo mueve un interés histórico-filosófico, mientras que José Saramago realiza su crítica desde una dimensión moral.

Empero, un análisis de ambas novelas se encontraría incompleto sin antes abordar la obra que les ha servido de influencia directa, y sin la cual el ejercicio interpretativo no tendría sentido. Teniendo esto en cuenta, hemos caracterizado a la Biblia como una obra literaria cuya influencia es palpable en gran parte del canon occidental. Esta influencia ha sido expresada a lo largo de la historia de diversas maneras: una alusión, una cita directa; a veces una reescritura o una reconstrucción completa de sus contenidos. Haciendo uso de los desarrollos conceptuales de Genette (1989), hemos identificado a la reescritura como una relación hipertextual, en la cual un texto (hipotexto) es transformado, dando como resultado un texto diferente (hipertexto).

De esta manera, definimos la reescritura como la imbricación de la lectura y de la escritura de la cual resulta un texto nuevo (Fine, 2014). En este sentido, *El signo del pez* y *O*

Evangelho Segundo Jesus Cristo son obras que, si bien íntimamente ligadas a la Biblia, constituyen un acto creativo en sí mismo. Confirmamos aquí la sentencia de Bloom (2011), la cual dicta que la imaginación y la influencia son términos que en literatura suelen ser análogos (Bloom, 2011, p.12).

A partir del reconocimiento de ambas obras como reescrituras bíblicas, hemos logrado caracterizarlas de forma más precisa de acuerdo con sus contenidos. Como se ha repetido a lo largo del trabajo, *El signo del pez* y *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* no se limitan a reproducir el discurso de la Biblia, tampoco buscan expandir o complementar sus enunciados desde el respeto o la admiración por el texto original. Si algo ha quedado claro, luego de la lectura atenta y del análisis de estas novelas, es que se posicionan directamente en oposición a las interpretaciones tradicionales o hegemónicas de la Biblia. No le rinden pleitesía al texto original; lo cuestionan, lo critican y, cada una a su manera, disputan su legitimidad. *El signo del pez* y *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* son reescrituras bíblicas que no complementan, sino que contradicen a la Biblia y a lo que se expresa en ella.

Teniendo en cuenta lo anterior, ha sido posible identificar ambas novelas como reescrituras subversivas, de acuerdo con las categorías propuestas por Del Olmo (2013), puesto que asumen una postura crítica frente a la Biblia y los contenidos que deciden transformar. De igual manera, de acuerdo con la propuesta de Ramey (2011), podemos considerarlas novelas sobre la vida de Jesús que buscan reemplazar el contenido de los evangelios a través de un mensaje subversivo. Igualmente, siguiendo las ideas de White (2003) y Jitrik (1995), clasificamos a ambas novelas como ficciones históricas que se adhieren a los postulados de la novela histórica contemporánea, puesto que, si bien tienen a una figura histórica como centro de su narrativa (Jesús y Pablo), también ejercen su libertad al modificar sus rasgos y alterar sus acciones; es así como la necesidad de presentar una recreación verdadera del pasado —según la definición clásica de novela histórica de Lukács

(1995)— es reemplazada por un deseo de transformar los hechos históricos de acuerdo con los intereses estéticos e ideológicos de los autores.

La subversión que hace cada novela del texto bíblico es compleja, y se podría abordar su análisis de diversas maneras: a modo de ejemplo, Cruz (2009) en su estudio sobre *El signo del pez*, dirige su atención a una comparación de registros textuales entre algunos fragmentos de los evangelios y su transformación en la obra de Germán Espinosa; Cervera (2007), por su parte, centra su atención en la figura de José presente en *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* como una muestra paradigmática de la desviación presente en la novela de Saramago. Por supuesto, ambas perspectivas contribuyen a la comprensión e interpretación de las obras. Sin embargo, al delimitar nuestro análisis hemos identificado dos ejes temáticos fundamentales: el tiempo histórico y el tiempo mítico. Para poder abarcar estos conceptos ha sido necesario explorar las nociones de discurso histórico y discurso mítico, de *mythos* y *logos*. Gracias a esto, caracterizamos al tiempo histórico como una temporalidad lineal con sentido teleológico y de sucesivos acontecimientos encadenados entre sí. Por el contrario, el tiempo mítico forma una figura circular, la cual representa el eterno retorno a un tiempo primordial. En el ámbito dominado por el *mythos* las cosas no cambian ni se mueven, y todo sucede perpetuamente gracias a los designios de los dioses o de fuerzas trascendentales.

La Biblia, por su parte, es una obra que existe en una tensión constante entre la historia y el mito. Se presupone que todos los relatos presentes en ella ocurren gracias a la intervención divina y como un resultado de los designios de Dios. Sin embargo, la estructura de la Biblia no es circular, puesto que no vuelve sobre sí misma ni se repite en la eternidad; vista en su conjunto, existe un comienzo y un final definidos, que abarcan la creación y la destrucción del mundo terrenal. Existe un tiempo con sentido teleológico que permite la constitución de una cronología del mito cristiano, pero esta cronología sigue subordinada a la voluntad de Dios (White, 1942).

Esta particularidad de la Biblia ha permitido que dos reescrituras como *El signo del pez* y *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* puedan ser igualmente críticas y subversivas en relación con el texto original, tomando a su vez caminos diferentes. En nuestro análisis hemos resaltado cómo *El signo del pez* constituye un esfuerzo por parte de Germán Espinosa por formular una hipótesis alternativa sobre el origen del cristianismo y su esparcimiento en Occidente. Con la intención de eliminar completamente cualquier influencia sobrenatural o divina en el proceso, esta hipótesis transforma la Biblia en un relato histórico que destaca la figura de Pablo por encima de Jesús, cuya identidad se recontextualiza como un engaño del tarsiota. El *logos* es ahora el único factor que determina la legitimidad de este relato.

La subversión de Espinosa no implica una crítica directa a las bases de la religión cristiana, ya que no se hacen juicios éticos sobre las acciones de Pablo; en cambio, parece destacar a este personaje como un individuo con intenciones nobles y cualidades excepcionales. Por lo tanto, las jerarquías a las que está sujeta la religión son lo que realmente subvierte esta reescritura. Para Espinosa, la influencia de la filosofía griega es más importante que la voluntad del propio Yahvé, por lo que en esta versión del evangelio el *logos* subordina por completo el *mythos*.

El caso de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* es distinto, puesto que en la obra de Saramago es el mito el que porta el poder en la narrativa. Esto significa que el contenido neto del relato apenas cambia. La historia de Jesús, sus milagros, sus enseñanzas, incluso la influencia de un dios todopoderoso es aceptada sin mayor reparo. Si en *El signo del pez* las relaciones son causales y obedecen a una sucesión temporal de los acontecimientos, en el evangelio de Saramago todo está regido por una regla universal (Dios) capaz de explicar todos los eventos ocurridos sin excepción.

Siendo esto así, la subversión de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* no tiene como objetivo cuestionar los fundamentos históricos o filosóficos de la religión cristiana; en su

lugar, Saramago construye su narrativa desde una temporalidad mítica, lo que le permite invertir el mito cristiano para cuestionar sus fundamentos morales. En esta versión Jesús es un ser atormentado por las dudas y por su sexualidad, víctima de los abusos de su padre celestial; El Diablo es un pastor estoico y Dios es un ser narcisista y avaro. A través de los recursos de la ironía y la parodia, entonces, *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* subvierte el mito cristiano con la intención de cuestionar la moralidad de la Iglesia cristiana y su influencia a lo largo de la historia.

Llegados a este punto, y gracias al ejercicio de análisis realizado en este trabajo, hemos comprendido de qué manera dos reescrituras bíblicas, *El signo del pez* y *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, subvierten los contenidos de la Biblia para brindar una alternativa crítica a la interpretación hegemónica o tradicional de esta. La naturaleza de la crítica que realiza cada novela se ha identificado al precisar este análisis bajo el marco teórico del tiempo mítico y del tiempo histórico, de *mythos* y *logos*. Como se ha enfatizado a lo largo del trabajo, así como en este mismo apartado, aunque comparten un objetivo similar, cada autor persigue también intereses particulares que se expresan en su producción literaria.

Como se recalcó en la introducción de esta monografía, no tenemos conocimiento de otra investigación que haya establecido un diálogo similar entre *El signo del pez* y *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, por lo cual rescatamos la importancia de estos hallazgos. Si bien el interés por la obra de Espinosa ha ido en incremento en los últimos años, como lo evidencian las obras de Rodríguez (2008, 2022) y Cruz (2009) —que, a su vez, han sido un insumo importante para la consecución de este trabajo— la obra crítica sobre *El signo del pez* sigue siendo limitada en relación con la atención que reciben obras como *La tejedora de coronas* y *Los cortejos del diablo*. Consideramos que *El signo del pez* es una obra que todavía tiene mucho para ofrecer a los lectores contemporáneos, y su riqueza de ninguna manera se agota con nuestro análisis. En particular, sería de gran interés explorar más a fondo

los debates teológicos que se desarrollan a lo largo de la novela, y cómo estos abren un diálogo con la obra de diversos filósofos y autores cristianos.

El caso de *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* difiere un poco. No solo es Saramago un autor más reconocido y con mayor alcance en el mercado editorial, sino que la misma novela nunca pasó desapercibida, tanto por su calidad literaria como por la polémica que acompañó a su publicación. Publicados en idioma inglés hemos encontrado un gran influjo de trabajos e investigaciones que se dedican a desmenuzar la estructura de la obra y de la crítica que realiza al cristianismo como institución. Rescatamos, entre estos, la obra de Cousland (2007) y Ben-Porat (2003). En idioma español también existe crítica sobre la novela de Saramago, de la cual sobresale la tesis de Enrique Sa (2016), quien realiza un análisis pormenorizado de la reescritura en la obra de Saramago. Sobre el uso de la parodia en la novela, en portugués, valoramos los aportes de Ferreto (2007) Flores (2001) y Cerdeira (2001).

Finalmente, recordamos que este trabajo se ha dedicado a examinar tan sólo algunos aspectos que consideramos relevantes al momento de analizar y comparar a *El signo del pez* y *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* en su condición de reescrituras bíblicas. El ejercicio de comparar ambas novelas desde los conceptos de tiempo mítico e histórico es un enfoque que, hasta el momento y a la luz de nuestra investigación, resulta inédito. También es una perspectiva que se podría profundizar en investigaciones futuras, para las cuales esperamos que este trabajo sirva como una base y un aliciente.

Referencias

Alter, R (2011) *The Art of Biblical Narrative*. Basic Books

Bajtín, M. (1999). *El problema de los géneros discursivos*. En: *Estética de la creación verbal*. Siglo veintiuno Editores.

- Barthes, R. (1987). *El discurso de la historia*. En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, (pp.37-50). Ediciones Paidós
- Baumgartner et al (1974) *Myth and mythology*. *Philippine Quarterly of Culture and Society*, 2 (4) 195-200
- Ben-Porat, Z (2003) *Saramago's Gospel and the poetics of prototypical rewriting*. *Journal of Romance Studies*, 3 (3) 93-105
- Bloom, H (2005) *Bloom's Modern Critical Views*. Chelsea House Publishers
- Bloom, H (2011) *The shadow of a great rock. A literary appreciation of the King James Bible*. Yale University Press
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2024, February 29). *Johann Gottfried Eichhorn*. Encyclopedia Britannica.
<https://www.britannica.com/biography/Johann-Gottfried-Eichhorn>
- Calsamiglia B, & Tusón, V. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Ariel
- Castagnino, R (1967) *El análisis literario*. Editorial Nova
- Cencillo, L (1970) *Mito: semántica y realidad*. Biblioteca de autores cristianos
- Cerdeira, T. C. (2022). "Evangelho segundo Jesus Cristo": um exercício de fricção textual. *Revista Desassossego*, 14(27), 210-226.
- Cervera V. (2007). *El apócrifo culpable: Saramago y el carpintero*. *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 2, 28–32.
- Chaves, C (1999) *A Tribute to José Saramago, 1998 Nobel Literature Laureate*. *Hispania* , 82 (1) 1-28

- Chayo, J. A. (2002). *El mito, el rito y la literatura*. Casa del tiempo, 54-71.
- Cousland, J (2007) *JOSÉ SARAMAGO'S KAKAGGELION: "The 'Badspel' according to Jesus Christ"*. *Jesus in Twentieth Century Literature, Art, and Movies*. *UBC Studies in Religion*, 1. 55-74
- Cruz, M (2009) *De la palabra ajena a la palabra propia en El signo del pez, de Germán Espinosa*. Programa Editorial Universidad del Valle
- Del Olmo, G (2013) *La Biblia y su intertextualidad*. *Estudios Bíblicos*, 71, 407-432
- Del Olmo, G (2015) *La Biblia hebrea en la literatura. Guía temática y bibliográfica*. Ediciones de la Universitat de Barcelona
- Domínguez, A. (1997) Introducción. En *Tratado teológico-político* (pp. 7-39). Ediciones Altaya
- Eliade, M. (1968). *Mito y realidad*. Guadarrama.
- Eliade, M. (1973) *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama
- Eliade, M. (2001). *El mito del eterno retorno*. Emecé Editores
- Engdahl, H (2002) *Nobel Lectures In Literature (1996-2000)* World Scientific Publishing Co.
- Escalera, M (2010) *José Saramago, un clásico ibérico*. *Boletín del Ilustre Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias de la Región de Murcia* 11-13
- Espinosa, G (1987) *El signo del pez*. Planeta.

- Espinosa, G (2003) *La verdad sea dicha. Mis memorias*. Taurus
- Ferreto, Alcina (2007) *O Discurso Paródico No Cristo De José Saramago*
[Tesis de maestría] Pontificia Universidad Católica de São Paulo
- Figueroa, C, Giraldo, L, & Acosta, C. (2008). *Germán Espinosa. Señas del amanuense*. Pontificia Universidad Javeriana
- Fine, R (2014) *Reescrituras bíblicas cervantinas*. Editorial Iberoamericana
- Flores, C. (2001). *As Portas de Abertura de O Evangelho segundo Jesus Cristo*. *Signótica* , 47-61.
- Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Colección Biblioteca
Universidad de Lima
- Freeman, M. (1998). *Mythical time, historical time, and the narrative fabric of the self*. *Narrative Inquiry*, 8(1), 27-50.
- Frye, N (1961) *Myth, Fiction, and Displacement*. *Daedalus*, 90 (3) 587-605
- Frye, N (1988) *El gran código*. Gedisa editorial
- Genette, G (1989) *Palimpsestos*. Taurus
- Gómez, L. (1989). *El lector y la obra: teoría de la recepción literaria*.
Editorial Gredos.
- Grünhagen, S. (2023). *Jesus*. Dicionário de Personagens Da Ficção Portuguesa; Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. <http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/1208-jesus>

Hammer, P. (1961) *Myth, Faith, and History in the New Testament*. *Journal of Bible and Religion*, 29 (2) 113-118

Hornero, A. & Hornero, D. (2006). *Categorías de tiempo histórico*. *Éndoxa*, (21), 137.

Hutcheon, L (1985) *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*. Methuen.

Jakobson, R (1975) *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral

Jitrik, N (1995). *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un Género*. Biblos

Jubilado, O. (2008). *Da Descrição à estratégia de inclusão narrativa da gravura de Albrecht Dürer em O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Extravío, Revista electrónica de Literatura Comparada (3), 130-143.

Koselleck, R (1993) *Futuro Pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Paidós

Koselleck, R (2001) *Los estratos del tiempo: estudios sobre historia*. Paidós

Kristeva, J (1974) *El texto de la novela*. Editorial Lumen

López, J. (2017). *Una dimensión real con vida propia: el espacio-tiempo mítico y su relación con la construcción histórica. El Futuro del Pasado*, 8, 199-210

López, J. (2020). *Hablar para decir, no para mentir: la lengua del mito. El Futuro del Pasado*, 11, 151-170.

López Saco, J (2016). *Mito e Historia: la rivalidad de dos hermanos. El Futuro del Pasado*, 7, 259-278.

Lotman, Y. (2011). *La estructura del texto artístico*. Ediciones Akal.

Lukacs, G (1966) *La novela histórica*. Ediciones ERA

Moye, R (1990) *In the Beginning: Myth and History in Genesis and Exodus. Journal of Biblical Literature* 109 (4) 577-598

Núñez, J. (2019). *El poema XI de Alberto Mostajo a la luz del Análisis del Discurso*. *Revista Innova Educación*, 1(2), 218-232.

Ojeda, P. (2021). *La explicación histórica. Punto de quiebre entre el Relato histórico y la Narración histórica. Páginas (Rosario): Revista Digital de la Escuela de Historia*, 13(31)

Pacheco, C., Linares, L., & Garramuño, M. (1993). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Monte Ávila Editores.

- Pascual, M., Colado, M. (2013) *El discurso literario, propuesta teórica y sistematización: entre planos y voces*. *Revista de literatura*, 55 (149) 15-42
- Ramey, M (2011) *The Quest for the Fictional Jesus: Gospel Rewrites, Gospel (Re)interpretation, and Christological Portraits within Jesus Novels* [Tesis de doctorado] University of St. Andrews.
- Ricoeur, P. (1995). *Historia y Narración*. En *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico* (pp.163-371). Siglo XXI.
- Rodríguez, M (2008) *Las novelas históricas de Germán Espinosa*. [Tesis de doctorado] Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rodríguez, M (2022) *Vueltas a la historia desde la ficción. Las novelas históricas de Germán Espinosa*. Programa Editorial Universidad del Valle
- Rossner, M (1997) *De la búsqueda de la propia identidad a la desconstrucción de la "historia europea". Algunos aspectos del desarrollo de la novela histórica en América Latina entre Amalia (1855) y Noticias del Imperio (1987)* En *La invención del pasado La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Iberoamericana.
- Sa, Enrique (2016) *La Reescritura en O Evangelho segundo Jesus Cristo (1991) de José Saramago*. Universidad Central de Venezuela

- Saldívar, N (2004) *Por una ética de la mirada. En torno a la obra de José Saramago*. [Tesis de doctorado] Universidad Nacional Autónoma de México
- Saramago, J (1997) *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*. CAMINHO
- Saramago, J (2004) *De la estatua a la piedra. El autor se explica*. Alfaguara
- Semana. (1988, enero 4). EL SIGNO DEL PEZ. Revista Semana.
<https://www.semana.com/el-signo-del-pez/9755-3/>
- Steiner, G (2000) *Un prefacio a la Biblia hebrea*. Siruela.
- Silva, V (1996) *Teoría de la literatura*. Editorial Gredos.
- The Nobel Prize in Literature 1998. (s.f.). Nobelprize.org.
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1998/saramago/lecture/>
- Thomas, S (2017) *Literary Figuration of Jesus in Jose Saramago's The Gospel according to Jesus Christ* [Tesis de maestría] Mary Matha College.
- Torres, F. (2015). *Secularización y Aceleración. Bases teológicas del concepto sociológico de aceleración social*. *Revista Internacional de Sociología*, vol. 73 (2).
- Torres, F. (2018). *Tiempo Histórico. Una promesa de aceleración*. *Isegoría*, (59), 553-571.
- Uspenski, B (1993) *Historia y semiótica (La percepción del tiempo como problema semiótico) "Primer artículo"*. *Escritos, Revista del centro de ciencias del lenguaje*, 9, (pp. 61-84)

Uspenskij, B. (2017). *Semiotics and Culture: The Perception of Time as a Semiotic Problem*. *Sign Systems Studies*, 45(3/4), 230-248.

White, H (2003). *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Paidós.

White, L (1942) *Christian Myth and Christian History*. *Journal of the History of Ideas* 3 (2) 145-158.