

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Hebreo y Arameo



**APÓCRIFOS BÍBLICOS CONTEMPORÁNEOS:
DEFINICIÓN, ESTRUCTURA Y ANÁLISIS**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Francisco Peña Fernández

Bajo la dirección de los Doctores:

F. Javier Fernández Valina
José Paulino Ayuso

Madrid, 2002

ISBN: 84-669-2424-8

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
(Departamento de Hebreo y Arameo)**

**APÓCRIFOS BÍBLICOS CONTEMPORÁNEOS:
DEFINICIÓN, ESTRUCTURA Y ANÁLISIS.**

**Tesis para la obtención del grado de doctor
Directores: F. Javier Fernández Vallina y
José Paulino Ayuso
Autor: Francisco Peña Fernández**

MADRID 2001

A Cristina por su apoyo
y constante presencia

AGRADECIMIENTOS

La presente tesis doctoral no habría sido posible sin la ayuda desinteresada de un importante número de personas y organismos a los que desde aquí quiero expresar mi más profundo agradecimiento.

En primer lugar a los dos profesores que me han dirigido el trabajo, Javier Fernández Vallina y José Paulino Ayuso, por todo el tiempo dedicado, la confianza transmitida y su meticulosa revisión.

A todo el departamento de Hebreo y Arameo, al Instituto de Ciencia de las Religiones y su directora, la profesora Montserrat Abumalham y a Juana Amorós Carmona por su paciencia.

También quiero agradecer el apoyo y el importante número de ideas y conocimientos transmitidos por los profesores de la Universidad Complutense: Julio Trebolle, Antonio Piñero, Juan Antonio Álvarez-Pedrosa, Antonio Garrido Domínguez, Luis Girón y Luis Vegas Montaner.

Quisiera destacar la importancia que ha supuesto contar en todo momento con la presencia de mi familia y mis amigos, de los cuales me enorgullezco, y quiero agradecer especialmente la ayuda directa de Fernán González-Alemán, Juan Manuel Martín Moreno y Bonnie Griffin.

Asimismo, esta tesis debe muchísimo a la colaboración que me han prestado distintos servicios bibliotecarios: la biblioteca de Filosofía de la Universidad Complutense, y especialmente, su director Manuel Oliva y la persona que se ha dedicado a tramitar los préstamos interbibliotecarios, Victoria Díaz. Tengo una gran deuda igualmente con el servicio bibliográfico de la Biblioteca Nacional y con Luis Villar, director de la biblioteca del departamento de Iberoamérica en la Universidad de Wisconsin en Madison. Quiero

expresar mi agradecimiento a los miembros de la *Spanish Division* de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, que en mis dos estancias en Washington han sido la única familia con la que contaba, junto a un considerable número de *apócrifos contemporáneos*.

INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA Y CRÍTICA

OBJETO DE ESTE ESTUDIO

En la presente tesis deseamos *definir, organizar* a través de su *estructura y analizar comparativamente* un conjunto de textos al que podría catalogarse con el nombre de *apócrifos bíblicos contemporáneos*.

«Los apócrifos son escritos judíos y cristianos que, por su título y contenido, entroncan con los libros bíblicos, pero no han sido reconocidos por la ortodoxia (judía/cristiana) como inspirados y canónicos»ⁱ.

En el ámbito del cristianismo protestante se entiende por *textos apócrifos* aquéllos que, formando parte de la Biblia de los LXX, no están incluidos en el canon hebreo. Estos textos, a pesar de ser aconsejable su lectura no son parte de la Palabra de Dios. En el ámbito católico, sin embargo, estos mismos escritos se conocen como *deuterocanónicos*ⁱⁱ.

Etimológicamente *apócrifo* significa “libro oculto”, en la Antigüedad se atribuía este calificativo a aquellos textos que servían para *iniciar* al lector en una determinada corriente de pensamientoⁱⁱⁱ. Dentro del gnosticismo lo *apócrifo* define a todos aquellos escritos *ocultos* que encierran una enseñanza *secreta* y para cuya comprensión es necesaria una previa *introducción*.

En el concilio de Laodicea a mediados del siglo IV se confirma el término de *canon* para aquellos textos tanto del Nuevo como del Antiguo Testamento que se consideran como *revelación divina*. Todos aquellos textos que no estuvieran en él incluido, *libros no canónicos*, no podrían ser leídos dentro de la Iglesia. La connotación peyorativa para la palabra *apócrifo* es incluso anterior a la determinación de canon^{iv} y está asociada a la condena de las doctrinas gnósticas, docetistas y maniqueas como *falsas*.

Para el judaísmo antiguo la profecía había cesado en el siglo V a. C., por lo que ningún escrito posterior podía tener desde entonces la categoría de *revelado*. En el canon judío fijado en el siglo I a. C. en Yabneh fueron rechazados todos aquellos textos de

revelación que se creyeron posteriores a dicha fecha, considerándolos como *hîs_ nîm* o “externos”^v. Muchos escritos como *El Libro de los Jubileos* o *El Libro de Henoch* que habían tenido en determinados ambientes de la cultura judía una enorme importancia entraron a formar parte igualmente de esta connotación^{vi}.

Se pueden resumir las características de los textos apócrifos a partir de dos criterios: textos que no forman parte del canon bíblico, pero que por su título o autoría insinúan una autoridad canónica, y por otro lado, aquellos géneros narrativos que por su forma y contenido imitan, transforman y desarrollan los textos y géneros canónicos, haciendo uso de sus personajes, temas y argumentos. A pesar del indudable carácter popular y legendario de muchos de los relatos apócrifos, la propia formación del canon —tanto judío como cristiano— influyó en que todos estos escritos comenzaran a ser tomados como *ficciones literarias* o *leyendas*.

Tanto los *apócrifos del Antiguo* como del *Nuevo Testamento* son textos religiosos, escritos en ambos casos en momentos de una fuerte vitalidad religiosa, tanto por parte de las comunidades judías —en el periodo *intertestamentario*— como por las comunidades cristianas —en los primeros siglos del cristianismo—. La importancia del conocimiento de los textos apócrifos del Antiguo Testamento reside en la imprescindible información que nos aportan para apreciar mejor el judaísmo de época intestamentaria y para poder profundizar en el propio conocimiento del Nuevo Testamento^{vii}. En lo que respecta a los apócrifos del Nuevo Testamento, su conocimiento contribuye a una mejor comprensión de la sensibilidad religiosa de las primeras comunidades cristianas.

Estos motivos junto a otros muchos^{viii} han propiciado que, frente al desinterés por estos textos que existía en el pasado, en los últimos cincuenta años se haya prestado una importante atención al estudio de esta literatura y con ello haya aparecido un importante número de estudios.

Una de las características de nuestra cultura es la vigencia de estos escritos y la actualidad de una *actitud apócrifa* de determinados autores que está constatada en la

continuada aparición de numerosos textos que comparten las características de sus homónimos de la Antigüedad. A pesar de esto, no existen apenas estudios críticos sobre esta literatura, como tampoco puede hallarse una adecuada definición de los *apócrifos contemporáneos*.

La variedad de textos, estilos e incluso géneros en los que los modernos apócrifos aparecen es nuevamente muy considerable. En este estudio, de hecho, como señalaremos, no hemos podido incluirlos todos, sino que nos hemos limitado al estudio de una parte, entendemos que significativa, de los mismos.

La división más categórica entre unos tipos de apócrifos modernos y otros creemos que separa, por un lado, aquellos textos que se presentan como *auténticos*, es decir que pretenden tener una validez canónica y, aquellos otros que por el contrario, aparecen voluntariamente como obras de ficción y que como tales no poseen la intención de competir con las Escrituras Canónicas.

En el primer grupo, algunos de estos textos detentan el estatuto de *libros sagrados* de determinadas comunidades, tales como *El Libro de Urantia* o *El Libro de Mormón*. Otros, a pesar de tener una menor difusión se consideran igualmente *textos revelados* por la divinidad o por instancias celestiales. En tercer lugar, otros textos, defienden su autenticidad en su pretensión de antigüedad y en la autoría de un testigo directo y contemporáneo a los sucesos que se narran.

Dentro de las narraciones apócrifas de ficción existen distintas formas en las que contemporáneamente se realizan similares ejercicios y relaciones con los textos canónicos de los que se llevaban a cabo en los textos de la Antigüedad, y esto tiene como resultado la aparición nuevamente de numerosos géneros y subgéneros de ficción a los que podríamos calificar como apócrifos. Por ese motivo, y dentro de los apócrifos de ficción, nos hemos visto en la necesidad de seleccionar y dar prioridad por su importancia a dos géneros diferentes: el evangelio apócrifo y el apocalipsis apócrifo y, dentro de ellos, dos manifestaciones o versiones concretas en las obras de ficción contemporáneas: las biografías noveladas de Jesús y la literatura de ciencia ficción. La selección de estos dos

géneros frente al resto se debe a que son los más representativos dentro de la literatura apócrifa antigua y de nuevo dentro de la literatura *apócrifa* contemporánea.

La situación y relación de estos apócrifos elegidos con el resto de los apócrifos contemporáneos será objeto de descripción y estudio en el capítulo primero, en relación a las novelas sobre Jesús, y en el capítulo cuatro, en relación a los apocalipsis.

Los trabajos previos que se han propuesto realizar un estudio de este *corpus* de escritos modernos han aportado numerosas ideas, que a lo largo de esta tesis procuramos recoger y señalar, pero por otro lado poseen, en su mayor parte, considerables insuficiencias. Esto se debe a la propia escasez de trabajos, al hecho de no abordarse genéricamente de una forma más o menos global y, sobre todo, por no ser estudiados como *relatos apócrifos*. En muchas ocasiones no se establece una clara delimitación entre los textos propiamente *de ficción* y aquellos que proponen ser revelaciones o hallazgos arqueológicos; en estos casos, la forma de juzgar las obras suele sustentarse más en las ideas que defiende el narrador que en la intención que manifiesta el autor. Por otro lado, y como dejaremos apuntado posteriormente, se da una importancia exclusiva a elementos puntuales y se dejan atrás otros considerablemente significativos. En el caso de las biografías de Jesús normalmente se atiende solamente a la propia figura y lectura que se realiza de la misma, olvidándose el resto de los elementos; en el caso de los apocalipsis los estudios se centran en las conclusiones y no en los elementos genéricos. En los estudios en donde muchas veces se analizan determinadas novelas individualmente, se suele incurrir en una descontextualización, tanto de sus precedentes como de sus características como subgénero literario concreto. Otro de los aspectos que también se olvida es la propia relación y diálogo que estas novelas, como textos apócrifos, mantienen con los textos canónicos que modifican y que son su punto de referencia y su fuente de inspiración. En todos los puntos de vista anteriores no se presta la suficiente atención ni a los temas, ni a los motivos y características narrativas concretamente apócrifas. Unido a esta falta de sistematización a la hora de organizar estas obras considerándolas como *apócrifas*, esto es relacionándolas con el conjunto general de obras que componen este

corpus, no se puede apreciar ni la presencia o el nuevo significado que se atribuye a anteriores personajes y temas, ni tampoco la utilización de determinados procedimientos técnicos narrativos que anteriormente en los textos apócrifos de la Antigüedad ya se realizaron.

La pretensión de este estudio es la de aportar una más clara definición de lo que constituye la literatura apócrifa contemporánea a través de una visión global de los dos géneros o representaciones a las que nos ceñiremos y de un análisis más minucioso de cuatro ejemplos significativos.

También queremos proponer una metodología para el estudio de estas obras delimitada principalmente por la incorporación a él tanto de los textos apócrifos que las preceden y que influyen en su configuración, como de los textos canónicos a las que directamente se remiten. Nuestro análisis procurará esclarecer en qué medida, teniendo en cuenta ambos tipos de textos, podemos llegar a comprender de forma mucho más cercana las obras contemporáneas en su estructura y su utilización de determinados símbolos, figuras y relaciones intertextuales.

Atendiendo en primer lugar a lo general y seguidamente a lo particular, trataremos de establecer una más precisa relación entre ambos aspectos y con ello, clasificar y fijar todos aquellos conceptos y motivos que vayamos encontrando a largo de este análisis.

Esta metodología también procurará tener en cuenta aquella que ha venido siendo utilizada para el estudio de los apócrifos antiguos y de literaturas similares como la haggádica y midrásica; por otro lado, al tratarse de textos contemporáneos, incorporaremos a nuestro enfoque perspectivas procedentes del análisis del relato, la literatura comparada y la crítica contemporánea del texto en la medida que vayan siendo útiles para nuestro propósito.

Todo esto nos servirá para profundizar en la naturaleza y estructura de estos textos, pero también en la propia naturaleza de la ficción, tal y cómo en estos relatos o narraciones se manifiesta.

A lo largo de la investigación y, posteriormente, en la propia redacción de esta tesis,

el problema al que hemos tenido que enfrentarnos ha sido el motivado principalmente por el enorme número de obras a las que hemos tenido que atender. Este problema ha dilatado sin duda el proceso tanto de delimitación del trabajo, como de investigación e incorporación de sus resultados. Resulta del todo punto imposible poder atender como se debiera a la mayor parte de estas obras dado su número. Por ese motivo esta tesis también pretende dar un primer paso y crear un precedente para futuros estudios.

PAUTAS DEL ANÁLISIS

En el diseño y la delimitación del esquema de la tesis y limitándonos a los ámbitos ya expuestos, hemos procurado tratar de abarcar las características esenciales o fundamentales de las obras que analizaremos como *textos apócrifos*. El evangelio y el apocalipsis son ya de por sí géneros distintos y por ello objeto de apreciaciones diferentes, pero nuestro estudio se complica más porque dentro de sus correspondientes manifestaciones contemporáneas se ha realizado un análisis considerablemente distinto de unos y otros.

Además de la presente *Introducción* y de una *Conclusión*, con la que finalizaremos la tesis, el esquema de este estudio se divide en dos partes, compuestas, cada una de ellas, por una *tipología* de los correspondientes géneros o subgéneros escogidos y después por dos capítulos dedicados a analizar una serie de obras de cuatro autores diferentes: Jan Dobraczynski, José Saramago —en la primera parte—, C. S. Lewis y Orson Scott Card —en la segunda parte—. Para finalizar cada una de las partes incluiremos una breve *Conclusión Comparativa*.

La primera parte de la tesis estará dirigida al estudio de narraciones de ficción que se presentan como *Evangelios Apócrifos Contemporáneos*.

En el primer capítulo expondremos una tipología o clasificación de las narraciones de ficción que se presentan como biografías de Jesús. Una vez establecido un previo estado de la cuestión sobre los diferentes estudios que han abordado obras pertenecientes a este subgénero de ficción, comenzaremos con la propuesta de una clasificación de las obras atendiendo a su *tipología* como *género de ficción* y posteriormente a los propios elementos narrativos de los que se vale para realizar las distintas lecturas y variaciones del texto canónico al que todas ellas se refieren. Esta tipología seguirá un criterio diacrónico, estableciendo los diferentes momentos en los que se realizan las inflexiones o cambios entre todas las características que proponemos, y un criterio sincrónico, señalando aquellos tipos que van estableciéndose por las distintas relaciones de intertextualidad.

En el segundo y tercer capítulo pasaremos al análisis de dos novelas de autores distintos pertenecientes a este género. Ambos análisis poseerán una estructura similar. En primer lugar, en la introducción a los correspondientes capítulos, expondremos un breve resumen de cada novela y puntualizaremos las características que acercan a cada uno de los autores al género apócrifo dentro de sus correspondientes estilos, perspectivas e intenciones. Posteriormente analizaremos las novelas como *evangelios apócrifos*, viendo la forma concreta en la que incorporan, utilizan e interpretan tanto el material bíblico o canónico en sus narraciones y cómo, a partir de ellos, construyen sus correspondientes tramas, personajes y símbolos.

En las *Conclusiones Comparativas* extenderemos el análisis de estas novelas a sus particularidades respecto a otras obras, deteniéndonos en sus aportaciones y aspectos más significativos y, por último, en sus paralelismos y similitudes.

En la segunda parte de la tesis, dedicada al estudio del género del apocalipsis apócrifo contemporáneo, nuestra pretensión será la de confirmar que el género de ciencia ficción podría ser considerado como literatura apocalíptica y por ello, como literatura apócrifa.

En este caso la forma de llevar a cabo este estudio diferirá en algunos aspectos del anterior. En la parte dedicada a la tipología o clasificación nos interesaremos por situar la literatura de ciencia ficción frente al resto de manifestaciones contemporáneas que llevan a cabo una *secularización* de este género literario de carácter religioso.

Posteriormente analizaremos dos sagas de ciencia ficción de diferentes autores en donde se manifiesta un propósito similar de devolver a este género su ubicación dentro de una literatura de contenido religioso. El análisis tratará de ampliar la anterior asunción en la relación entre estos dos géneros literarios y por ello, después de una introducción en donde aportaremos un resumen y comentario de las diferentes obras y un análisis de las características de cada uno de los autores como *escritores apócrifos*, dividiremos el estudio de las correspondientes sagas, atendiendo, en primer término, a sus características como obras apocalípticas, deteniéndonos en sus particularidades, giros y

préstamos de este género y, en segundo término, como novelas de ciencia ficción.

Al ser estos dos autores y sus correspondientes obras en gran medida divergentes de los del resto del género de la ciencia ficción, en la *Conclusión Comparativa* estableceremos una serie de pautas en donde el género de ciencia ficción puede conservar sus correspondientes características de apocalíptico, pero a la vez, realizar ya sea una lectura ligada a la religión, ya sea otra completamente desligada de ella.

El diseño de este esquema y la metodología utilizada en el análisis ha venido condicionada por las particularidades concretas de los géneros literarios que eran objeto de nuestro estudio y, por otro lado, por las características de cada de las obras que hemos analizado, tanto a nivel general, en la tipología, como a nivel particular, en los capítulos consignados para el análisis de los cuatro autores seleccionados. Pero también existe una cuestión de gran relevancia, el importantísimo número de obras, al que ya nos hemos referido, que nos ha obligado a tener que resumir los aspectos generales en cada una de las tipologías y por otro lado, a tratar de atender de manera más extensa una serie de obras, cuyas particularidades hemos entendido que eran las idóneas para poder entender mejor toda una serie de cuestiones imprescindibles en relación al resto de las obras sobre las que queremos concentrarnos.

En los apéndices que incluimos en el tomo segundo de la tesis pueden encontrarse, además de la referencia a las obras que han servido para llevar a cabo este estudio, a un numeroso elenco de *novelas apócrifas contemporáneas*.

-
1. Bogaert, Pierre-Maurice (ed.), *Diccionario Enciclopédico de la Biblia*, Barcelona, 1993, p. 109.
- ii. Como reacción a las dudas de los protestantes, la Iglesia Católica en el Concilio de Trento (1545-63), los declaró sagrados y canónicos.
- iii. Mario Erbetta, *Gli Apocriifi del Nuovo Testamento*, Roma, 1975, p. 9.
- iv. *Idem*, p. 14.
- v. Esta afirmación parte de la visión tradicional de la historia del canon judío. Sobre las objeciones a esta propuesta: v. e. g. Julio Trebolle, *La Biblia Judía y la Biblia Cristiana. Introducción a la Historia de la Biblia*, Madrid, 1998³, pp. 168s.
- vi. «Ningún libro apocalíptico adquirió la categoría de deuterocanónico, aunque el grupo de Qumrán atribuía seguramente al libro de *Enoc* un estatuto similar al de un libro canónico. Algunos grupos cristianos como la iglesia de Etiopía mostraban también una clara tendencia a reconocer a este libro su carácter canónico», *idem*, p. 189.
- vii. «fueron escritos en el mismo contexto histórico, religioso y literario en el que se escribieron los libros del Nuevo Testamento», Antonio Piñero, “La apocalíptica dentro de la literatura intertestamentaria”, V. Collado Bertomeu y V. Vilar Hueso (eds.), *II Simposio Bíblico Español*, Córdoba, 1987, p. 248.
- viii. V. e. g. *Idem*, p. 253; A. Diez Macho, *Apócrifos del Antiguo Testamento*, tomo I, pp. 95ss; A. Santos Otero, “Introducción General”, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, 1996⁹, p.9ss; Erbetta, p. 26ss.

PARTE 1. EVANGELIOS APÓCRIFOS CONTEMPORÁNEOS.

CAPÍTULO 1. EL *EVANGELIO APÓCRIFO CONTEMPORÁNEO* COMO BIOGRAFÍA NOVELADA DE JESÚS. DEFINICIÓN.

1.1. INTRODUCCIÓN

En el presente capítulo nuestra tarea será *definir* una manifestación concreta del evangelio *apócrifo contemporáneo*: las *biografías noveladas de Jesús* o *narraciones de ficción sobre la figura del Jesús histórico*. Esta definición la llevaremos a cabo analizando los caracteres genéricos y diferenciales de tales escritos.

La recreación o alusión a los textos evangélicos del Nuevo Testamento por parte de la literatura contemporánea se ha venido realizando de diferentes maneras y a través de relaciones intertextuales distintas. Por ello, su estudio puede abordarse también haciendo uso de distintos enfoques o clasificaciones.

Partiremos a continuación del esquema realizado por el crítico literario Theodor Ziolkowskiⁱ con el fin de establecer preliminarmente una serie de diferencias o pautas de separación entre las distintas obras que toman a Jesucristo como tema principal de sus relatos.

Ziolkowski establece cinco grupos generales para diferenciar estas obras:

1. *Transfiguraciones “ficciones” de Jesús*ⁱⁱ. Éstas serían novelas en donde la persona de Jesús aparece *representada* por un personaje de ficción contemporáneo y en donde «la vida de Jesús ha sido totalmente secularizada»ⁱⁱⁱ (*Nazarín* de Galdós, *Emanuel Quint* de Hauptmann o *La pasión griega* de Nikos Kazantzakis)
2. *Biografías “ficciones” de Jesús*. Las que aquí nos interesan.
3. Casos de *Jesús redivivus*. Serían «relatos situados en los tiempos modernos, en los cuales aparece milagrosamente el Jesús histórico»^{iv} (*Jesucristo en Flandes* de

H. Balzac, el libro V de *Los hermanos Karamazov* o *They Call me Carpenter* de U. Sinclair)

4. *Imitaciones de Cristo*. Este grupo lo conformarían aquellas obras que «tanto en sus formas literarias como subliterarias» la figura del Cristo de la fe proporciona el modelo de la acción^v (*In His Steps* de Charles M. Sheldon —la más popular de todas— o *What would you do?* de G. Clarck)

5. *Pseudónimos de Cristo*. En este último grupo se encuentran aquéllas novelas en las que existe una prefiguración de Jesús, pero éste no se muestra claramente transfigurado; su presencia se establecería por la aparición de determinados arquetipos con los que se identifican los personajes. En estas obras la trama neotestamentaria no marcaría una pauta tan importante como en las anteriores (*El idiota* de F. Dostoievsky, *Lord Jim* de J. Conrad o *El extranjero* de A. Camús)

Dentro de las *biografías de ficción* Ziolkowski incluye las siguientes categorías: las *vidas para legos*, obras en las que la recreación de la biografía posee una voluntad actualizante^{vi}; los *apócrifos modernos*, aquéllas otras que «entre la erudición, la ficción y la falsificación literaria»^{vii} pretenden ser documentos originales sobre la vida de Jesús; por último, un lugar intermedio —al que no atribuye un nombre concreto y sobre el que no aporta mayor explicación— estaría conformado por aquéllas novelas como la de Nikos Kazantzakis: *La última tentación de Cristo* o la de Robert Graves: *Rey Jesús*; que según él poseerían unas características que las situarían entre el primer y el segundo subgrupo.

Tanto en este estudio como en otros, no existe normalmente mucho consenso a la hora de atribuir el calificativo de *apócrifo* a las obras de ficción, pero normalmente se hace partiendo de dos supuestos: su condición de espúreo, o bien

la lejanía u oposición a las ideas y relatos que aparecen referidos en los textos canónicos.

Nuestra clasificación parte de una distinta *concepción* de lo *apócrifo* y, asimismo, de un distinto tratamiento de la posición de la *ficción* a la hora de separar unos grupos de

obras de otros.

En nuestro esquema la acepción de *apócrifo* acoge a un conjunto de obras mucho más amplio que la asignada anteriormente. Para nosotros aquéllos que aparecen encasillados en esta categoría por Ziolkowski serían una manifestación más dentro de un conjunto de obras mucho más amplio, que bien podrían calificarse como *apócrifos encontrados* o *apócrifos revelados*.

Partimos, en este sentido, de la defensa de que el calificativo de *apócrifo* — remitiéndonos a lo que representa su manifestación en la Antigüedad— podría hoy en día encontrar referentes en otros escritos contemporáneos que lejos de pretender ser una falsificación o una verdad revelada se presentan directamente como *ficciones*. Por otro lado, y nuevamente teniendo en cuenta las características de sus *homónimos antiguos*, tampoco entendemos que lo *apócrifo* tenga necesariamente que definirse por su oposición o incompatibilidad con lo canónico^{viii}.

Es lógico que dentro de la clasificación de Ziolkowski no exista un análisis más pormenorizado y exhaustivo de las biografías de ficción sobre Jesús, ya que su estudio está centrado particularmente en el grupo de las *transfiguraciones literarias*. El hecho de haber llamado la atención sobre la clasificación realizada en este trabajo se debe a su valor aclaratorio así como a la utilización extendida de ésta en otros trabajos sobre la presencia de Jesucristo en la literatura contemporánea.

En la mayor parte de los trabajos dedicados al reflejo de la Biblia en la literatura contemporánea^{ix} el estudio de aquellas obras que recrean directamente el texto bíblico recibe comparativamente muy poca atención. Esto se debe a una serie de motivos entre los que se encuentra sin duda su aparición tardía o plenamente contemporánea en el ámbito literario —sobre todo si lo comparamos con los *pseudónimos* de personajes bíblicos— y, de manera muy evidente, al hecho de que estas obras, en general, no posean la relevancia literaria de aquéllas que aparecen señaladas en otros de los grupos y que son habitualmente objeto de estudio mucho más recurrente.

A pesar de que el interés por verificar la presencia de Jesucristo en la literatura

contemporánea es un tema que en los últimos años ha llamado el interés de diversos especialistas, no existe tampoco en este terreno muchos o sistemáticos estudios sobre las obras que recrean su vida haciendo uso de la narrativa de ficción. Esto es así también a pesar de que las novelas que conforman este grupo de *vidas de Jesús de ficción*, si lo comparamos con las referidas a otros personajes o capítulos bíblicos, son numéricamente mucho más importantes.

Las investigaciones llevadas a cabo sobre la presencia de la figura de Jesucristo en la literatura contemporánea se distinguen principalmente por esta poca atención a *biografías noveladas* de Jesús frente a *pseudónimos* y *transfiguraciones*, y, por otro lado, por prestar un interés muy específico en el tratamiento de la *figura de Jesús* —que predomina también a la hora de clasificar los conjuntos de las obras— frente a otro tipo de aspectos o características *genéricas* de dichas novelas.

Determinados trabajos se ocupan de analizar el interés por la figura de Jesús y su relevancia histórica a través de un prisma bastante amplio, abarcando no sólo su reflejo en la literatura, sino también en la filosofía, arte, etc. Dentro de este propósito cabe mencionar el trabajo de Jeroslav Pelikan^x, así como el de Thomas Altizer^{xi}.

En segundo lugar, los más numerosos, estarían aquellos estudios que analizan la presencia de la *figura de Jesús*^{xii} en el marco concreto de la literatura, sobre todo en sus menciones *indirectas* —*transfiguraciones* y *pseudónimos de Cristo*—. Dentro de esta perspectiva destaca el ya mencionado trabajo de Theodor Ziolkowski, así como el estudio de Edwin M. Mosley, *Pseudonyms of Christ in the Modern Novel* y dentro del ámbito de literatura alemana los estudios de Kurl Josef Kuschel^{xiii}. Otros trabajos interesantes son *The novelist and the Passion Story* de F. W. Dillinstone y *The American Adam* de R. W. B. Lewis, así como un importante número de artículos dedicados a este tema como el mencionado en la nota nueve, “Christ and the Christ Figure in American Fiction” de Robert Detweiler y otros muchos ensayos que enfocan sus análisis en determinadas novelas, autores o temas mucho más concretos^{xiv}.

Por otro lado existen varios estudios que, a pesar de abordar gran cantidad de

obras que son *biografías noveladas de Jesús*, no lo hacen de forma exclusiva, sino dentro de un panorama más amplio de tratamiento literario de la presencia de Jesús. En este grupo se inscriben trabajos tan extensos e interesantes como el de Ferdinando Castelli, *Volti di Gesù nella letteratura moderna*^{xv}, en donde se analizan un total de 26 novelas de forma bastante extensa, pero de manera muy individual, sin establecerse tampoco una relación genérica. Más concisamente, José Antonio Carro Celada —circunscribiéndose al ámbito de la literatura latinoamericana— realiza un estudio en el que nuevamente trata distintos ejemplos de la presencia de Jesucristo en este ámbito literario, abarcando distintas formas de tratamiento y ampliando los géneros literarios al teatro y la poesía^{xvi}. Es necesario hacer referencia de dos ensayos de Elisabeth Hurth: *Von der Evangelienparaphrase zum historischen Jesusroman*^{xvii} y *Der literarische Jesus: Studien zum Jesusroman*^{xviii}. En ellos se aborda sobre todo la cuestión de la biografía de Jesús —centrándose en ensayos especializados pero también tratando las novelas de ficción— a partir de un estudio mucho más próximo a la apreciación teológica y exegética de las obras, siguiendo de cerca la propia evolución del estudio del *Jesús histórico*.

La mayor parte de estos trabajos reseñados insisten principalmente en la propia figura y persona de Jesús y en la manera en la que distintos autores, a través de sus obras, se han aproximado a él, atendiendo concretamente a una selección de estas manifestaciones. Nuestra atención, en cambio, no estará dirigida al aspecto cristológico, o su evolución, en el conjunto de las obras, sino en un sentido más general, a toda una serie de elementos que también conforman estas novelas y a los que tradicionalmente se les ha prestado menos atención, sobre todo en su interconexión.

El principal propósito de este capítulo será abordar el estudio de las *biografías de ficción de Jesús* a través del acercamiento a las peculiaridades que en los últimos aproximadamente ciento setenta años han ido conformando tales biografías como subgénero de ficción. Será a través del desglosamiento de algunas de sus características, de su distinción frente a otras manifestaciones y del seguimiento diacrónico de su

evolución, como se planteará una posible clasificación. Dada la ingente cantidad de obras, así como la limitación de espacio del presente trabajo, nos resultará imposible llamar la atención sobre gran cantidad de elementos y detalles de este corpus de alrededor de ochocientas novelas, por ello nuestro análisis será, en cierta medida, somero, pero adecuado para el planteamiento desde la perspectiva tipológica o de género.

Las particularidades de esta forma de *evangelio apócrifo contemporáneo* nos servirán como principio delimitador y será la manera en la que encaucemos su organización en distintos *tipos* de obras; paralelamente nos preocuparemos por examinar su evolución en el tiempo y el desarrollo de sus elementos más importantes.

La definición de esta manifestación del *evangelio apócrifo contemporáneo* se realizará siguiendo los siguientes pasos y premisas:

En primer lugar, propondremos un eje cronológico desde el inicio de la producción de este tipo de novelas —aproximadamente 1830— hasta mediados del siglo XX¹⁹. Esta línea cronológica se utilizará en los dos siguientes apartados que abordan la delimitación de este *corpus* de novelas en su carácter genérico y a partir de sus particulares características de ficción. En el tercero de los apartados evaluaremos las ideas y aspectos apuntados en los dos anteriores en su evolución desde mediados del siglo XX hasta la actualidad.

Dentro de nuestra voluntad de *definir* el subgénero literario que nos ocupa, procuraremos contrastar sus características, potencialidades y evolución frente a las otras formas de recrear la vida de Jesús, anteriormente mencionadas, y frente a géneros literarios no narrativos. En este sentido trataremos de iluminar el distinto tratamiento que del texto evangélico —y en consecuencia de la figura del Jesús histórico— se refleja en estas novelas en contraste con las biografías en forma de ensayo, tanto científico —principalmente— como filosófico o pietístico.

En el apartado segundo nos ocuparemos de definir y diferenciar *tipológicamente* estas obras dentro de su condición de ficción. Este apartado se dividirá en dos secciones: en la primera nos detendremos en las características *externas* de estos apócrifos como

variaciones de un *hipertexto*, diferenciando cada uno de los *tipos* de obras que a partir de una diferente *variación* del referente o canon van estableciéndose. En la segunda sección nos dirigiremos al análisis de las características *internas* de estos textos, la posición del narrador y las distintas formas en las que se presenta la historia evangélica.

A partir de estas características, de su comportamiento frente a otras manifestaciones de recreación de los relatos evangélicos, procuraremos acercarnos a las características propias de este subgénero y de su evolución, dentro de una voluntad de *definición* tanto sincrónica como diacrónica.

La información que se recoge en este capítulo de la tesis será ampliada en los dos siguientes, en los que de forma más pormenorizada nos ocuparemos del análisis de dos novelas concretas. A través de sus características y de su propia situación en el marco general del resto de las obras, procuraremos aportar más luz a la definición de este subgénero literario de ficción que en este capítulo presentamos.

Como tendremos oportunidad de observar en los capítulos correspondientes, las lecturas de Jan Dobraczynski y la de José Saramago sobre la vida de Jesús son diametralmente distintas, pero existe un aspecto común que sin duda ambas comparten que es el de mantener una relación muy estrecha tanto con las fuentes canónicas como apócrifas a la hora de construir sus respectivas tramas, personajes, símbolos, etc. En cada uno de los casos la forma en la que éstas se utilizan son sustancialmente dispares.

La organización del esquema en estos capítulos será similar, tal y como ya comentamos en la *Introducción* a la tesis. En primer lugar, tras aportar un resumen de las correspondientes obras, analizaremos los elementos *apócrifos* de cada uno de los escritores. En segundo lugar, constataremos el correspondiente uso de las fuentes canónicas y apócrifas dentro de las novelas analizadas. En tercer y último lugar, comprobaremos como las respectivas perspectivas y usos de estas fuentes condicionan la lectura de los correspondientes personajes y símbolos utilizados.

En la *Conclusión Comparativa* haremos mención de aspectos que se situarían fuera de este esquema concreto, como son la comparación de estas obras con otras que

realizan lecturas similares de la vida de Jesús y sus elementos originales, que son mucho más notables en la obra del novelista portugués.

1. 2. TIPOLOGÍA DE GÉNERO

Al observar la lista de novelas sobre Jesús recopiladas en la bibliografía, lo primero que llama la atención es el número tan considerable de obras que la componen, así como también la escasa popularidad de casi todas ellas y de los autores de las mismas.

Las características de este subgénero de ficción, como tendremos oportunidad de ir apreciando en esta primera parte de la tesis, dan lugar a obras de muy distinto signo. A pesar de ello, existen una serie de aspectos o *limitaciones* comunes que los distintos autores asumen al emprender sus relatos. En primer lugar, el hecho de enfrentarse a una historia que a grandes rasgos ya está narrada²⁰. En segundo lugar, una mayor *posibilidad* —en comparación con los *pseudónimos* o *trasmuguraciones* de Jesús mencionados en el apartado anterior— tanto de acercamiento a la propia figura e historia de Jesús de Nazaret como también de ofender las creencias cristianas, al no optar por un enfoque *indirecto* a la hora de recrear el contenido de las Escrituras. Ambos motivos, las limitaciones *narrativas* y las *ideológicas*, pueden haber sido la causa de que este subgénero en concreto, que se enfrenta a la evocación *directa* de los episodios evangélicos, no haya sido especialmente atractivo para muchos *grandes* escritores —salvando importantes excepciones— que han elegido, sin embargo, otra *opción* narrativa para aproximarse a la figura e historia de Jesús.

Dentro de la historia de estas novelas existen aspectos paradójicos, como por ejemplo, la escasa difusión y apenas relevancia literaria de obras de autores tan importantes como Charles Dickens²¹; el rechazo, injustificado, que la publicación de novelas como las de Shalom Asch o Nikos Kazantzakis despertaron dentro de sus respectivas comunidades religiosas —judía y ortodoxa cristiana respectivamente—; o que aspectos que puedan parecer provocadores en autores como Norman Mailer —como es el hecho de elegir a Jesús como narrador—, haya sido elegido precisamente por lecturas más ortodoxas como estrategia narrativa en la que expresarse con mayor libertad.

La primera de las características que queremos subrayar de estas obras es que

todas ellas son *narraciones de ficción*. Su voluntad de *ficción* las separa de aquellos otros textos que se presentan como *revelados* o *encontrados*, así como también de aquellas *vidas* que por su forma y contenido se circunscriben mejor dentro del género del *ensayo*. Su carácter *pseudoepigráfico*, aspecto que no podemos dejar atrás cuando se trata de hablar de literatura *apócrifa*, tiene en estas obras una intención completamente voluntaria y declarada y hace que el autor del escrito firme, pero no necesariamente *confirme*, las observaciones de un personaje *imaginario*. El *yo* presente en el género del ensayo, contemporáneo al escrito, que desea demostrar un conjunto de teorías sobre las que tiene un extenso conocimiento y que estructura su discurso con el fin de mostrar la lógica de sus ideas, sentimientos, presentimientos o reflexiones, presenta claras diferencias frente al *narrador* de un relato de ficción literaria.

El hecho de elegir una u otra forma de expresión por parte de la ingente cantidad de autores que se han acercado a la *vida de Jesús* posee no sólo unos motivos y características distintas, sino también una evolución en el tiempo diferente. Sobre todos estos aspectos procuraremos ir deteniéndonos en el presente apartado.

Un elemento que sin duda propició e influyó en la aparición de la literatura contemporánea sobre Jesús, fue el inicio, también contemporáneo, del estudio *crítico* de los Evangelios y la búsqueda del *Jesús de la historia* —sobre este aspecto suelen insistir todos los autores—. Antes del siglo XVIII, las recreaciones de la vida de Jesús, ya fuera en forma de conciliaciones armónicas de los evangelios, ya fuera a través de obras poéticas²², devocionales²³ o apologéticas tenían en común tomar los textos evangélicos como documentos no sólo verídicos, sino también completamente *literales* a la hora de remitirse a la historia de Jesús de Nazaret. A pesar de las contradicciones que podrían notarse en las diferencias entre unos evangelios y otros y que se harán más evidentes en la propia edición de *sinopsis*, estos aspectos no eran planteados o discutidos a nivel exegético, así como tampoco se distinguía entre un Jesús de la historia y un Cristo de la fe.

La crítica a la presuposición de absoluta *fidelidad de los datos* de los evangelios,

iniciada de forma considerablemente temprana por Hermann Samuel Reimarus²⁴, comienza a poner en tela de juicio el valor de estos textos como narraciones literales de los capítulos de la vida de Jesús. A lo largo del siglo XIX existe un vasto debate sobre la figura del Jesús histórico y consecuentemente sobre la posición de los evangelios en relación a éste. La interpretación de los teólogos liberales alemanes comenzó a intentar abordar *racionalmente* las narraciones evangélicas, desarrollando un análisis crítico de las Escrituras, desechando aquello que no podía ser explicado naturalmente y comenzando a plantear la irreconciliación entre el Cristo dogmático y el Jesús histórico.

El género de las *vidas de Jesús no-noveladas*, desde Hernann Gunkel²⁵ a Rudolf Bultmann²⁶ y desde D. F. Strauss²⁷ hasta Ernest Renan²⁸, está inmerso en este debate. En este sentido estas obras difieren notablemente tanto en contenido como en planteamiento y finalidad de las novelas sobre la vida de Jesús, sobre todo en el periodo que va desde principios del XIX hasta mediados del XX, a pesar de que con el propio Renan estos ensayos comenzaran a adquirir un valor literario.

Las ficciones bíblicas sobre episodios del Nuevo Testamento aparecen a principios del siglo XIX sobre todo en Estados Unidos, también dentro del ámbito del cristianismo protestante, pero en un contexto muy distinto a las anteriores *vidas no-noveladas* contemporáneas. Aunque existen ejemplos que en cierta manera preceden la forma novelada de la biografía de Jesús²⁹, estas ficciones no comienzan a producirse continuamente hasta 1830 —John Hewson, Harriet Martineu, Freeman Clark James, etc.—. La aparición de estas primeras novelas sobre Jesús podemos enclavarla como una consecuencia más de la propia preocupación en determinadas comunidades evangélicas en la difusión y promoción de la lectura de la Biblia, y principalmente del Nuevo Testamento, relacionada también con la propia defensa de la salvación individual. Como precedentes más inmediatos cabe destacar la difusión de *Biblias para niños* —sobre las que tendremos oportunidad de detenernos un poco más en el próximo apartado— cuyo contexto y precipitantes son muy próximos a los de las novelas sobre Jesús. Existen también un conjunto de novelas históricas norteamericanas cuya trama gira alrededor de

las primeras comunidades de mártires cristianos, y a las que podríamos calificar por tanto *Hechos de los Apóstoles apócrifos*³⁰, éstas anticipan también la aparición de las novelas históricas sobre Jesús. Un tercer tipo de obras que también preceden en su estilo y contenido a estas novelas son la edición de *sermones u homilías sobre los evangelios*³¹.

Estos tres tipos de obras dan pie a la creación de un nuevo tipo de *novelas*, aquellas que comienzan a recrear episodios bíblicos representándolos a través de la ficción *tal como pudieron haber ocurrido*. Esto supone una importante innovación, sobre todo en lo que se refiere a la relación entre *literatura y Sagradas Escrituras*³², aunque, como tendremos oportunidad de ver en el próximo apartado, las variaciones en relación al texto bíblico no van mucho más allá, en la mayor parte de los casos, de las realizadas en las versiones de las Biblias infantiles y juveniles.

Planteamientos como los que Moses Sargent expone en la introducción de su libro *Traditions of Palestine* pueden ayudarnos a resumir el *leitmotiv* y la forma en la que se plantean todas estas primeras novelas sobre la vida Jesucristo:

Historical accuracy has not been observed; no critic is challenges here. Some presented exist only in fancy; others are but faintly seen in tradition; while others still are invested with all the solemn verities of the most impressive history the world ever saw. If they do but illustrate the beauty of the gospel... it may perchance be a voice which shall attract their ear, and turn their feet into the way of peace. (Preface, pp. v-vi)

La investigación es *conscientemente* ignorada. Elisabeth Hurth en su estudio, y haciendo referencia principalmente a novelas sobre Jesús editadas en Alemania³³, defiende que la introducción de perspectivas y estudios históricos sobre Jesús no tiene lugar en esas novelas hasta 1945 a partir de la narración de Max Bord, *Der Meister*³⁴. Dentro de estas primeras narraciones de ficción norteamericanas esta situación se muestra —salvo excepciones como a la que posteriormente nos referiremos— de manera muy clara. En estas novelas, y a pesar de que muchos de sus escritores conocen el debate sobre el Jesús histórico al ser gran parte de ellos clérigos protestantes —William

Ware, J. H. Ingraham, Henry van Dyke, Louis Alber Banks, Charles William Gordon, Ralph Connor y un largo etc.—, no solamente se elude el debate, sino que directamente parece rechazarse el entrar en la crítica de las fuentes o en la modificación de escenas en sus narraciones que la investigación *académica* pudiera inducir a llevar a cabo.

Estos relatos, a diferencia de las vidas *científicas*, van dirigidos a un público que desconoce incluso la existencia del debate académico. Su ámbito de difusión es mucho más abierto y la manera en la que se presenta la exposición de la vida de Jesús es considerablemente bastante más sencilla. En todos estos escritores se aprecia sobre todo un deseo de *acercamiento* al texto a través incluso de la propia simplificación del mismo.

La invitación a la lectura de los evangelios es la principal característica de la mayor parte de estas novelas; el elemento de *ficción* los presenta como más sugerentes, y dirigidos a un público más amplio que la literatura teológica e incluso pietística. Dentro de esta invitación al *viaje en la historia*, el género novelístico, a diferencia del ensayo, está en mejor disposición de poder realizarlo y en esto reside su gran atractivo. Las propias virtudes y pautas dramáticas del texto evangélico se expanden en los caracteres y humanidad de los personajes de *ficción* y en la trayectoria y transformación de sus vidas en paralelo a las de Jesús. Este elemento, que sin duda ayudó a que muchas de las primeras novelas alcanzarán rápidamente un notabilísimo éxito como *Julian (or Scenes of Judea)* de William Ware o *The Prince of the House of David* del reverendo Joseph H. Ingraham, se hace aún más patente en la publicación por parte de William Wallace de *Ben Hur* en donde los capítulos sacados de la ficción conforman la mayor parte de la novela.

La vocación claramente *ilustradora* de estas novelas se deja ver en títulos como: “*Times of the Saviour*”, “*Scenes of Judea*” o “*Traditions of Palestine*” —Martineau, Ward o Sargent respectivamente— y se expresa en el contenido de prácticamente todas las obras, que habitualmente, a partir de un capítulo *introdutorio*, acercan al lector al mundo de la Palestina del siglo I, y a lo largo de toda la narración se detienen en una extensa relación de las costumbres, ritos, comportamientos y esquemas de pensamiento contemporáneos a la vida de Jesús.

Muchas de estas ficciones se conforman en principio con una sencilla “ficcionalización” alrededor del texto evangélico. No son numéricamente muy abundantes aquellas que siguiendo el estilo de *Ben Hur* de Wallace, desarrollan en paralelo al *tiempo de Jesús*, relatos de aventuras extraordinarios. Al acercarnos al contenido de estas obras se deduce que la simple participación en la Historia Sagrada parece suficiente motivo como para que estos autores no se vean siquiera en la necesidad de llevar a cabo variaciones importantes del *hipertexto* evangélico³⁵. Si nos fijamos en las pautas sobre las que se construyen las narraciones, podemos apreciar como se repiten similares esquemas —en las estructuras del relato, ideas e incluso situaciones— a lo largo de décadas, sin la necesidad, en la mayor parte de los casos, de la aparición de cambios *significativos*.

Además de este deseo de recreación podemos deducir en cierta medida una voluntad de defensa de la veracidad histórica del texto evangélico que se expone ante el concreto público al que se dirige, aspecto que veremos más claramente una vez que también nos acerquemos a la propia figura del narrador como testigo de los hechos. Dentro de estas novelas existe por ello cierto paralelismo con las *armonías evangélicas* que en los primeros siglos del cristianismo trataban de hacer frente a las críticas de pensadores paganos como Porfirio o Celso. También entre estas obras de *ficción literaria* y las *vidas de Jesús no-noveladas* editadas a mediados del siglo XIX en Inglaterra de la mano de autores como William Hanna, John Robert Seeley, Frederick William Farrar, etc., conocidas como *vidas victorianas*³⁶, existe en este aspecto cierta similitud, aunque en estas segundas sea mucho más evidente y directo el propósito de defender la historicidad de los textos canónicos, ya que hacen mención más directa de la crítica académica. Su voluntad de rebatir la investigación de los teólogos liberales es mucho más firme y se encamina por cauces algo más meticulosos en cuanto a sus planteamientos exegéticos, aunque éste no sea muy pronunciado en comparación con las *vidas* de los teólogos liberales alemanes.

En el entorno católico la producción hasta mediados del siglo XX es mucho más tímida y tardía si lo comparamos con el ámbito protestante. Las primeras

representaciones: Anna von Krane en Alemania³⁷, Maurice Laurentin³⁸, Adolph Basile Routhier³⁹ y Marcel Vioux⁴⁰ en Francia, poseen características muy similares a sus precedentes protestantes. Las diferencias se muestran en primer lugar, al acercarse de una manera más indirecta a la figura de Jesús sirviéndose normalmente de otro personaje evangélico sobre el que realmente se desenvuelve la novela; hasta aproximadamente los años 30, con novelas como las de Eugenio Astol⁴¹ o Carlos María de Heredia⁴² no comienza a ser más reiterado escribir novelas, en el entorno católico, que encaran de forma más directa el hecho de convertir en ficción los principales episodios de la vida de Jesús. Por otro lado existen diferencias en el propio contenido de las novelas que se muestran no sólo en la exposición de elementos que lógicamente difieren de los postulados de los autores protestantes, como por ejemplo la figura de María como virgen y su relevancia como figura mediadora, sino también en una defensa aún más firme de los capítulos evangélicos como documentos históricos de primera mano a la que anteriormente hacíamos mención. Esto se muestra en la voluntad de pasar por todos aquellos episodios dónde se verifican estas *verdades* y que hacen de la novela católica sobre Jesús estar mucho más atenta a la propia crítica de las Escrituras que la protestante. En la distinta selección de determinados capítulos frente a otros es interesante comprobar cómo este hecho se muestra de similar manera en la propia edición de *Biblias para niños* en ediciones posteriores al XIX⁴³. Donde se hace más evidente este aspecto es en las escenas de milagros, en donde el testigo manifiesta un mayor deseo en recabar información sobre la totalidad de los *acontecimientos extraordinarios*; también podemos apreciarlo en todas aquellas alusiones de tono marcadamente mesiánico. Esta actitud se muestra con especial énfasis en novelas de los años 40 a 60 —momento en el que comienzan aparecer realmente un mayor número de novelas católicas sobre Jesús—⁴⁴. Todas estas características podremos verlas más extensamente, en su forma concreta de manifestarse, en el siguiente capítulo que abordará un análisis sobre la novela del autor polaco Jan Dobraczynski.

Este deseo de *no contrariar la tradición cristiana* al que Moses Sargent se refería y

que se muestra en estas obras, puede incluso hacerse extensible en narraciones como las de George Moore e incluso D. H. Lawrence, no porque realmente no la *contradigan*, sino sobre todo, porque no intentan *impugnarla*. El primer ejemplo *heterodoxo* digno de mención es la novela de George Moore, *The Brook Kerith* publicada por primera vez en 1916. En ella aparecen elementos que ciertamente la distinguen de sus predecesoras y alusiones que poseen cierto eco de los *ensayos* críticos de la teología liberal. Uno de ellos es la hilazón entre Jesús y el grupo de los *esenios*⁴⁵ y otro, el tratamiento de la figura de Pablo⁴⁶. A pesar de ello, ni estos aspectos, ni el elemento *heterodoxo* principal —el hecho de que Jesús no muera en la cruz—, no parecen perseguir un propósito ni de especulación histórica, ni siquiera de defensa de unas ideas ya plasmadas en ensayos científicos. Frente a la idea de Barht sobre los *trucos* utilizados para realizar los milagros de Jesús, la novela deja claramente patente el poder de Jesús para realizar milagros. En relación a la resurrección no se le intenta dar una explicación racional, simplemente no se produce. La conexión de este Jesús de Moore con la comunidad de los *esenios* es un detalle más que ayuda al autor a situar el sentimiento *búsqueda y aislamiento del mundo* que el personaje expresa en los últimos capítulos de la novela. En relación a la oposición entre las ideas de Jesús y Pablo, ésta es *a posteriori* y no se refiere al Jesús de los capítulos evangélicos, sino al que el autor recrea en los últimos capítulos de la novela. De hecho la actitud que encontramos divergente a la de Pablo es radicalmente distinta antes de su *condena a muerte* y se manifiesta en una *nueva y distinta* vida en la que el personaje de Jesús no desea luchar para los demás, sino para sí mismo. Estos elementos, procedentes de la ficción, están localizados en el último tercio del libro y no poseen ni desean tener ninguna *aproximación* al debate académico, ni siquiera al Jesús del que nos hablan los evangelios.

En lo que se refiere a la novela de Robert Graves, *King Jesus*, de la que normalmente se resalta su voluntad más *academicista* y que sin duda representa un punto de *inflexión* —tal y como deseamos establecerlo en este trabajo— en el antes y después de estas novelas, las teorías sobre el Jesús histórico no parecen tener un peso tan importante como aparenta si tenemos en cuenta los siguientes datos. En el ensayo que el

escritor inglés realizó posteriormente con el investigador Joshua Podro⁴⁷, no sólo existe una muy distinta forma de plantear la vida del Maestro de Galilea, sino que la mayor parte de los elementos que se resaltan en la novela sobre su figura e historia en este trabajo no se defienden como históricos. Solamente un aspecto puede tener paralelo, la falta de enfrentamiento entre Jesús y la comunidad de los fariseos —en especial en relación a determinados grupos de fariseos—; esta idea que es marginal en la novela es uno de los aspectos cruciales en su estudio con Podro. En *King Jesus* el eje vertebrador del argumento de la novela es el enfrentamiento entre Jesús y *la Diosa*, en nombre del Dios del patriarcado⁴⁸. Todo esto no tiene ninguna presencia en su ensayo histórico. En éste se trata a Jesús como a un judío apocalíptico y se acentúan elementos que en la novelas no aparecen, como el enfrentamiento entre Pedro y Pablo⁴⁹. En el estudio sobre el Jesús histórico uno de los elementos que más destacan son las concomitancias con las teorías de especialistas como Brandon en donde se ve la historia de Jesús como un mito construido por Pablo, auténtico fundador del cristianismo. La teoría *mitológica* que se expone en la novela tiene una lectura, forma y enfoque completamente diferentes.

En cuanto a esta falta de interés de las novelas sobre Jesús anteriores a los años cincuenta por entrar en los debates histórico-críticos debemos hacer mención de una importante e interesante excepción, la novela de Joseph Jacobs, *Jesus as Others Saw Him*, publicada en 1895. Esta novela del especialista en historia y folklore judío es ciertamente innovadora, no sólo por romper el modelo general de obras antes señalado y por tratarse de un autor *académico*, sino sobre todo porque introduce un aspecto que no comienza a aparecer en las ficciones sobre Jesús hasta mucho más tarde, el hecho de utilizar directamente el género de la novela como herramienta de investigación o para defender, en este caso, una teoría distinta a las planteadas en otros trabajos⁵⁰, a través de la reconstrucción de los hechos utilizando la ficción.

Como hace ver muy gráfica y detalladamente Ziolkowski en su estudio, existe una mucho más estrecha relación entre *las vidas liberales de Jesús* y las primeras *trasfiguraciones de ficción* tales como *Emmanuel Quint* de Hauptmann⁵¹, *Las uvas de la ira*

de Steinbeck⁵² o *Nazarín* de Perez Galdós⁵³, que en las *biografías noveladas de Jesús*. Muchas veces las reflexiones teológicas pueden tener un mayor calado en las primeras que en las segundas. En las novelas sobre Jesús en donde se le representa a través de la *parábola* de la vida de un personaje contemporáneo, que concuerda y recuerda muchas veces en nombre —Joshua, *Nazarin*, Emmanuel—, es mucho más reiterado el deseo del escritor de alejar a la figura de Jesús de la *ortodoxia*⁵⁴, de enfrentarlo⁵⁵ con ella, e incluso de convertirlo en un personaje directamente anticlerical⁵⁶. Estas características, en cambio, no son siquiera apreciables en ninguna de las novelas anteriores a los años 50⁵⁷ a las que nos hemos venido refiriendo.

1. 3. TIPOLOGÍA DE FICCIÓN

1.3.1. ASPECTO EXTERNO

Los adjetivos *apócrifo* y *espúreo* son normalmente asociados como sinónimos. Dentro de la clasificación llevada a cabo por Ziolkowski, y comentada en la introducción de este capítulo, este término se identifica no sólo con lo *falso* sino también con aquello que se *aleja* del espíritu y contenido del texto original o canónico. Esta asociación es similar a la que el crítico francés Gerard Genette recoge en su obra *Palimpsestos*⁵⁸, trabajo del que haremos uso a lo largo de esta sección. Los textos *apócrifos*, a partir de estas concepciones, se tienen como obras que se atribuyen a autores que realmente no fueron quienes las escribieron o que pretenden datarse en una época a la que sin duda no pertenecen⁵⁹. En virtud de esta idea, todo texto de estas características participaría de su calidad de *apócrifo* en tanto se alejara del modelo *canónico* o conforme se fuera haciendo más evidente su voluntad de *transformarlo* totalmente, procurando además ocupar su lugar o participar de su *canonicidad*. T. Ziolkowski por ello sitúa a novelas como *Rey Jesús* de Robert Graves o *La última tentación de Jesucristo* de Nikos Kazantzakis, como ya tuvimos oportunidad de comentar, en un lugar intermedio entre aquéllas que procuran ante todo no modificar el texto evangélico o corroborar la información que en él aparece —lo que él clasifica como *vidas para legos*— y las que pretenden presentarse como textos verdaderos sin serlo —los *apócrifos*—. Gerard Genette insistiendo en su calidad de *falsificadores*, asocia a lo *apócrifo* a aquellas otras obras que pretenden ser la continuación de otras, *usurpando* su identidad, como *La Chasse spirituelle* atribuido a Rimbaud o *Batracomiomaquia* atribuida a Homero⁶⁰.

Pero si queremos otorgar el calificativo de *apócrifo* a textos modernos a partir no sólo de la concepción tradicional, sino también de las características de

estos referentes de la *Antigüedad* en la literatura contemporánea, debemos considerar también *otros* aspectos además de los que normalmente se resaltan.

Dentro de la mayor parte de los *evangelios apócrifos* del Nuevo Testamento realmente no son mayoritarios los ejemplos en los que se haga evidente un deseo ni de *tergiversar* ni de *suplantar* los evangelios canónicos, sino al contrario, de *completarlos*. Muchos de ellos fueron creados dentro de comunidades cristianas en donde los cuatro evangelios canónicos habían tenido ya oportunidad de consolidarse como tales. En estos casos es difícil concebir una voluntad de *usurpación* o *modificación*, sino más bien de *aproximación* y *actualización* a partir de nuevas preocupaciones de la propia comunidad. Otros textos, sin embargo — probablemente muchos de aquellos que *desaparecieron* y principalmente todos los textos *gnósticos*⁶¹—, si pretendieron proclamarse en sus respectivas comunidades como *canónicos* y en lo que se refiere a su contenido también se alejaron conscientemente de gran parte de los aspectos esenciales de los textos que posteriormente entrarían a conformar el canon de la Biblia cristiana.

En los *apócrifos* sobre los que se centra nuestra atención existe sin duda una voluntad de *engaño*, pero de *engaño proclamado* por el autor y *consentido* por el lector. Por otro lado también existe una *variación*, pero no necesariamente una *tergiversación*. En la presente sección nuestra labor será la de ahondar en esta característica concreta, la *variación* del referente canónico, como voluntad *apócrifa*, ya sea para *completarlo*, *modificarlo* o *defenderlo*. En los siguientes párrafos de esta sección nos detendremos sobre las distintas formas en las que cada uno de los trabajos se relaciona con el *hipertexto* al que todos ellos necesariamente deben de aludir o referirse, formado por los cuatro evangelios canónicos.

Al pretender abordar el carácter *interno* de estos textos, deseamos subrayar este elemento como *aspecto común* y a la vez *distinto* en todas y cada una de estas

obras. Dentro de una relación más general de *transtextualidad* —«todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos»⁶²— nos limitaremos a textos que establecen una más concreta de *hipertextualidad* —«textos derivados de un texto anterior por transformación simple o indirecta»⁶³—.

Haremos mención de una serie de *variaciones* que son *necesarias* para toda aquella obra de ficción que pretende recrear la vida de Jesús y posteriormente de otras que dentro de éstas más generales pueden irse estableciendo a partir de su carácter de ficción. En primer lugar estarían aquellas variaciones que parten de un proceso de *selección y armonización* de cuatro *hipertextos* en uno solo. En segundo lugar, mencionaremos las variaciones relacionadas con una voluntad general de *adaptación* del género evangélico al género de ficción. Por último, ahondaremos en los distintos grados o grupos que podrían establecerse a partir de la creación de una ficción y a la vez por su distinta conexión con el *hipertexto* al que todas ellas se remiten.

Aunque existen narraciones de ficción que extraen material de uno solo de los evangelios canónicos y a partir de ahí construyen su relato⁶⁴, lo más generalizado es *adaptar, ampliar, transformar o referirse* a capítulos evangélicos de los cuatro textos canónicos. La idea de un *evangelio único* ya existió en la propia comunidad cristiana primitiva, ya fuera como compendio de la tradición oral anterior a la propia composición de los evangelios o dentro de la idea defendida por padres de la Iglesia como San Ireneo de un *Evangelio Cuadriforme*, esto es, fiel a un espíritu único y a una *revelación* común. La voluntad de realizar *Armonías y Concordias* de los cuatro textos evangélicos insistía en esta idea a la vez que facilitaba a los fieles una referencia única y hacía frente a las críticas de la *incompatibilidades* aparente entre los cuatro⁶⁵.

Además de la obra de Taciano (s. II), armonía extensamente difundida en la Antigüedad⁶⁶, otras obras posteriores —Ammonio, Juan Gerson, Andreas Osiander, etc.— proliferaron a lo largo de los siglos. En ningún momento pesó sobre ellas el calificativo de

apócrifas, al considerarse que dado que la información se sumaba y ordenaba, ni se modificaba ni se ampliaba.

A partir del siglo XVIII comienzan a producirse *sinopsis evangélicas* como herramienta de los investigadores. Las sinopsis recogen la información exclusivamente de los textos sinópticos —Marcos, Mateo y Lucas— y las colocan en columnas paralelas. A pesar de que en su propia elaboración se hacen evidentes las diferencias entre los distintos textos canónicos, sobre todo entre los sinópticos y Juan, las *Armonías* contemporáneas en determinados casos han seguido poseyendo una voluntad de defensa de la historicidad de todos los textos canónicos⁶⁷; pero también han procurado ser útiles para la predicación y la catequesis⁶⁸, y responden a una voluntad de acercamiento e invitación a la lectura de los textos canónicos en la forma de un relato unificado.

El modo en que se organiza el material suele ser el de elegir, como guía de la composición, bien Mateo o Lucas —recogen mucha mayor información que Marcos y lo incluyen al ser éste cronológicamente anterior—. Difieren de los *evangelios unificados* a la hora de evitar la fusión de frases y elegir para cada uno de los episodios a un evangelista concreto.

Aunque el resultado que se obtiene de cada armonía es lógicamente distinto, no existe en ninguna de ellas una intención de modificar el *hipertexto*. En lo que se refiere a su clasificación no las incluiremos dentro de *nuestros apócrifos*, no porque consideremos que no varían el *hipertexto*, sino porque no incorporan ningún aspecto de *ficción*.

En muchas ocasiones, y por razón de sus propios títulos, se confunden con novelas sobre Jesús en determinadas catalogaciones de bibliotecas⁶⁹. En lo que se refiere a su voluntad —invitación a la lectura de las Escrituras, defensa de la compatibilidad entre los distintos relatos canónicos, voluntad unificadora de los textos— estos textos se asemejan a muchas de las novelas que aparecen en la bibliografía. El ejemplo más cercano que hemos encontrado al género de la

armonía evangélica, y que incluimos en la bibliografía, es el libro de Rafael García Calvo, en donde la modificación realizada: cambiar la tercera persona por la primera, sí lo convierte en una narración de ficción, a pesar de ser esta variación tan ligera se modifica no sólo la autoría, sino también el propio género del texto, presentándose no como una *armonía* sino como una supuesta *Autobiografía de Jesucristo*⁷⁰.

Las siguientes variaciones que a continuación comentaremos serán aquellas que vienen derivadas de la necesidad de *adaptación* del texto bíblico al público al que va dirigido el relato. Este es uno de los elementos más evidentes de las novelas de Jesús, desde su misma aparición, y que encuentra su precedente más inmediato en las *Biblias para niños*.

Las *Biblias para niños* asumen la tarea de acercar y explicar el material bíblico a un público infantil. Tradicionalmente ésta había sido una función asumida en muchos casos por los propios padres de familia: leer conjuntamente, explicar y simplificar las lecturas de la Biblia⁷¹. La proliferación de las *Escuelas Dominicales* así como el propio estudio de la Biblia en la Escuela Pública propició la publicación de estos textos.

La primera modificación que se realiza sobre el texto original es lógicamente la *traducción* del mismo a un lenguaje más sencillo⁷² que pueda ser entendido por el público infantil y cuya lectura se efectúe de forma más simple y a la vez cercana al *lenguaje común*. La siguiente variación es la *selección* de determinados capítulos o libros⁷³ así como también de escenas, dentro de éstos, que atraigan la atención de los lectores y puedan cumplir con la labor *moralizante* pretendida por los editores. Dentro de la selección podemos incluir dos formas más de variación, la *amputación* de personajes, escenas o determinados diálogos⁷⁴ y la *concisión* a la hora de relatar cualquiera de los pasajes bíblicos. Por último la aparición de

ilustraciones ayudan a *resumir, explicar y traducir*, esta vez simbólica y gráficamente, los episodios elegidos.

Exceptuando la característica de las *ilustraciones*, que serán recurrentes en las novelas o narraciones de ficción infantiles, el resto de las características son elementos que encontramos en todas las novelas sobre Jesús.

El relato de Charles Dickens, al que nos referimos en la Introducción, pertenece en sus características mucho más al género de la *Biblia para niños* que al de la *novela sobre Jesús*. En este caso el autor, de hecho, nunca pretendió su publicación —ésta tiene lugar tras su muerte—. Se trata de una edición *privada* que no tenía la intención de exceder el propio marco familiar del escritor.

El contexto en el que las *Biblias para niños* se desarrollan con mayor proliferación es el mismo en dónde tiene lugar el germen de las primeras novelas de Jesús. Se trata de comunidades cristianas en donde se considera especialmente importante promulgar entre sus miembros tanto el conocimiento como la familiarización con la Biblia. En estos mismos grupos cristianos, y concretamente en EEUU se abre el espacio *liberal* suficiente en relación con la *sacralidad* de la Escritura, a partir del cual estos precedentes extienden el camino hacia la *novelización* de la Biblia. Tal vez un autor cuya obra puede ser bastante ilustrativa en la frontera entre las Biblias para niños, los libros de homilías evangélicas y el de novelas sobre Jesús puede ser por ejemplo la del reverendo Albert Banks. Muchas de sus obras, como *The Unexpected Christ* (1900), *The Christ Dream* (1895) o *The Motherhood of God* (1901), también se incluyen en bibliografías como la elaborada por Alice Birney⁷⁵, así como en la catalogación en algunas bibliotecas, como novelas sobre Jesús, sin serlo. Un considerable número de los primeros autores, todos ellos clérigos protestantes, se acercan al género de la novela sobre Jesús a la vez que siguen desarrollando una tarea de acercamiento del texto bíblico a través de otros géneros literarios considerablemente cercanos⁷⁶.

Un aspecto interesante, dentro de los primeros ejemplos de novelas de Jesús, es que no sólo no incluyen cambios en el *hipertexto* que no hubieran sido ya introducidos por estas Biblias infantiles, sino que además, en un gran número de los casos, son por su trama y carácter, ejemplos que se asemejan a la literatura infantil y juvenil, tanto por su aspecto *naïve* como por su tono cuasi-pedagógico y moralizante. Muchas de las primeras novelas dentro de este subgénero como: *The Prince of the House of David* (1859) del reverendo Ingraham, *Joel: A Boy of Galilee* (1901) de Annie Fellows Johnston, *Naomi, a Friend of Jesus* (1899) de Florence McGrew, o *Three Children of Galilee* (1897) de John Gordon, son algunos ejemplos bastante ilustrativos de relatos con un protagonista y narrador muy joven, que plantea aspectos y situaciones dirigidas a un público juvenil o infantil.

Las siguientes *variaciones* a las que nos referiremos hacen relación al hecho de la necesaria *transmodalización* del relato evangélico hasta convertirlo en novelas de ficción, realizados tras la *armonización* y *adaptación* representados ya en las *armonías evangélicas* y las *Biblias para niños*.

En estas novelas la *selección* o incluso la *amputación* o *conciación* en numerosas ocasiones persigue la posibilidad de ofrecer agilidad al relato e incluso veracidad *novelística*, seleccionando los pasajes más interesantes desde un punto de vista narrativo a la vez que compatibles con la posición del narrador. El *resumen* se realiza muchas veces por motivos de adaptación a la novela, en determinadas escenas a las que el *narrador-testigo*, o el protagonista en un relato de narrador omnisciente, no puede o no tiene porque acceder, bien por la incompatibilidad del personaje con la escena —Transfiguración, Última Cena, determinados testimonios de la Resurrección etc.—, bien por motivos que vienen inducidos por la propia trama. El narrador es informado indirectamente, y es en estas explicaciones, en donde ocasionalmente nos podemos encontrar muchas veces resumido —otras en cambio ampliado— determinados capítulos. Como ocurría en las narraciones de las Biblias infantiles, las *abreviaciones* se realizan sin suprimir ninguna parte significativa.

Aunque, como veremos más adelante, existen casos de *prolongación* o *continuación* del *hipertexto*, el aspecto más característico de estas novelas es el de la *continuación colateral* y el *aumento* o *expansión diegética* de la trama original. En primer lugar, esta *expansión*, como tuvimos ya oportunidad de resaltar en el apartado anterior, está caracterizada, en la inmensa mayor parte de las novelas sobre Jesús, por elementos principalmente *didácticos*, para introducir al lector en la geografía, historia y costumbres de la Palestina del siglo I. Las expansiones introducidas por el propio narrador suelen discurrir de una forma *descriptiva*.

En estas novelas la relación entre los capítulos evangélicos —seleccionados, abreviados, etc.— y la trama de ficción que se configura alrededor de ellos se hace siguiendo las pautas o estructuras marcadas por el propio género de la novela histórica⁷⁷, que también a partir de mediados del siglo XIX y desde la obra de Walter Scott, se comienza a desarrollar. En primer lugar podríamos hablar de una estructura de *conflicto-solución*: la vida de un personaje se ve afectada por su acercamiento a Jesús, sus problemas o interrogantes encontrarán respuesta conforme avance la trama y a través de los episodios evangélicos⁷⁸. Después observamos la *estructura de búsqueda*: en prácticamente todos estos relatos el encuentro con Jesús ha sido propiciado o encauzado a través de una voluntad de búsqueda o ha sido precedido por una *crisis* del personaje⁷⁹. En tercer lugar, la *estructura de viaje*: elemento que más potencialidad posee a la hora de desarrollar el aspecto *ilustrativo* al que aludimos anteriormente⁸⁰. Por último la *estructura de romance*⁸¹: que de forma similar a las novelas sobre mártires de los primeros siglos⁸², incorporan aspectos de *moral cristiana*⁸³ o, por otro lado, sustituyen la completa conversión del protagonista a la religión de Jesús⁸⁴ por el reencuentro amoroso con el que normalmente finalizan los *romances* ambientados en tiempos pretéritos.

De esta forma, todos estas *ampliaciones de ficción* sirven para agilizar y dar introducción a los capítulos evangélicos que se expanden también siguiendo estas pautas en la trama.

La novela *Ben Hur* de Lew Wallace reprodujo el modelo anterior dándole asimismo un formato completamente diferente de lo realizado hasta el momento, a través de la expansión de los capítulos de ficción creó un tipo de novela aún más cercana al *romance* de ambientación histórica. Las estructuras anteriores se vuelven a reproducir, pero esta vez introduciendo muchas más situaciones y personajes *externos* al propio contexto evangélico. A pesar de ello, los fragmentos evangélicos —que son tomados literalmente⁸⁵— tienen su entrada al mismo inicio de la narración⁸⁶ y se intercalan esporádicamente para, nuevamente y como en las novelas del modelo anterior, dar solución y salida a la trama. Por otro lado, esta ficción novelada vuelve a convertir al protagonista en testigo: del nacimiento extraordinario de Jesús y su destino mesiánico, de su poder para hacer milagros —a partir de la curación de las hermanas del protagonista⁸⁷—, de su muerte en la cruz y de su resurrección, desembocando también en la conversión del personaje principal. Por ello, nuevamente entre la trama de ficción y la evangélica se busca un equilibrio y paralelismo, aunque en este tipo de novelas que *Ben Hur* inaugura, el relato evangélico sea, en comparación con las otras novelas, apenas referido.

A pesar de que esta novela fuera especialmente acogida, como ya dejamos apuntado anteriormente, no se reprodujeron numerosos ejemplos que la siguieran. Novelas de similar estructura, que también se convirtieron en *best-sellers*, y que curiosamente se producen dentro del ámbito católico —con relativa posterioridad— fueron: *Cresto* de Marcel-Dupoy y *The Robe* de Lloyd Douglas. La diferencia principal, como ocurre en otras obras aún más posteriores como *Hear me, Pilate* de LeGette Blythe, es sin embargo, que la interrelación entre los sucesos evangélicos y la trama y los personajes de ficción es mucho mayor, a pesar de que

los ingredientes de aventuras, romance e intriga se agudicen con el propio espacio, mucho más dilatado, dejado a la ficción.

El esquema anterior se repite igualmente en novelas que recrean *biografías de ficción de otros personajes evangélicos*⁸⁸. En todas ellas —recordemos nuevamente que nos referimos a aquellas que se editan antes de los años 50/60—, este equilibrio entre las tramas de *ficción* y la referencia a los episodios evangélicos se reproduce de similar forma. En las novelas sobre Judas y María Magdalena —las más numerosas— este aspecto juega con dos argumentos que se derivan de la propia referencia, en ambos personajes, a la tradición canónica: la *traición* —en el caso de Judas— y el *arrepentimiento* —en el caso de la Magdalena—. A pesar de que la trama de ficción pretende la reproducción de vidas de personajes que proceden de la propia imaginación de autor, los protagonistas cumplen nuevamente la misión de testigos y *ejemplificadores* del mensaje evangélico. El *conflicto-solución* llega hasta el *momento de inflexión* que en el caso de estos personajes se cruza en los episodios inmediatamente anteriores a la Pasión de Jesús. Éstos dirigirán a Judas a la *traición* y a María a su *definitivo acercamiento* a Jesús y a su completo *arrepentimiento*⁸⁹. En muchos casos, como por ejemplo *Behold the Man* de Richard Nash, las trayectorias de ambos personajes se entrelazan dentro de una trama que también procura recrear el mismo componente de intriga y aventuras de novelas como *Ben Hur* o *The Robe*.

El caso de autores como el escritor ruso Nicolás Andreiev es paradójico, pero no contradice el esquema anterior, aunque sus relatos se distancien en contenido e ideario de las novelas antes mencionadas. En su novela sobre Judas y en su relato corto sobre Lázaro existe una considerable mayor independencia en la descripción e historia de los personajes respecto al Jesús de las Escrituras; sus correspondientes destinos y personalidades también se alejan del *mensaje* evangélico. A pesar de esto, las tramas se desarrollan dentro de una línea que no trata de contradecir los relatos canónicos, sino que los *expande* siguiendo ideas diversas a través de estos caracteres.

A las *variaciones* que, como mencionamos al principio del apartado, son calificadas normalmente como *apócrifas* por *distanciarse* del mensaje evangélico o por introducir determinados episodios que no tienen referencia en los textos evangélicos, en muchas ocasiones se les atribuye el nombre de *Quintos Evangelios*⁹⁰, en tanto que sus relatos se consideran completamente alternativos y distintos que los consignados en los libros canónicos.

En el apartado anterior hicimos mención de la distinta preocupación y con ello también tratamiento del aspecto *teórico* entre las *vidas no noveladas* de Jesús y la forma en la que se incorporaban los elementos de ficción. En lo que se refiere a la propia relación con el *hipertexto* podemos encontrar también importantes diferencias entre los ensayos sobre Jesús y estos *Quintos Evangelios* tanto en la forma de *acercamiento* como de *variación* del *hipertexto*, así como también en la manera en la que se lleva a cabo. Estas diferencias también se hacen evidentes si comparamos estas novelas con las *vidas reveladas o encontradas* de Jesús Nazaret⁹¹ que comienzan a editarse también desde mediados del siglo XIX. En estas últimas la variación que se realiza sobre el relato evangélico actúa de manera mucho más directa sobre los propios capítulos canónicos, modificando los relatos, discursos, etc. y no sólo *expandiendo* o *introduciendo* determinados personajes ficticios. El evangelio de Allan Kardek o el de Edward Cayce son tal vez unos de los más claros ejemplos de estas diferencias.

Uno de las primeras y más significativas muestras de distanciamiento, en este sentido, del referente evangélico y del resto de las novelas que hasta entonces se habían escrito sobre Jesús es, como ya indicamos anteriormente, *The Brook Kerith* del escritor inglés George Moore. En su forma de organizarse presenta ya un primer indicio de clara originalidad. Dentro de su estructura tripartita, Jesús realmente no se sitúa como figura principal, sino como uno de los tres personajes que conforman el tríptico de la novela, junto a José de Arimatea⁹² y Pablo. El

hecho de que ni el personaje, ni siquiera la mención de la figura de Jesús aparezca hasta ya muy avanzada la novela⁹³, rompe con la lógica de los anteriores *tipos*. Por otro lado existe una *ampliación* de la historia, a partir de un detalle ciertamente *heterodoxo* que es el extender la vida de Jesús hasta la edad de 53 años y el relato de la vida de éste junto a una comunidad esenia. La *trama* sería aparentemente la misma que en el tipo más recurrente de las novelas de Jesús: un personaje contemporáneo de Jesús que se interesa por sus predicaciones y se une a su misión, no solamente atraído por su persona o mensaje, sino también por la necesidad de llenar un vacío personal. Este último aspecto es el que resulta realmente trastocado, ya que este *personaje-testigo* muere repentinamente asesinado sin razones aparentes y lejos de solucionar el *conflicto* con el que partía. Jesús no da tampoco salida a estas cuestiones, ya que su propia ansia de búsqueda no queda satisfecha tras su *muerte*, el personaje tendrá que renunciar u *olvidar* su *vida* y *destino* anteriores para procurar responderlas. Lo que es interesante comprobar en novelas como esta, es que la *variación* del hipertexto evangélico no es significativa, en el sentido en el que los capítulos evangélicos — que se sitúan en la parte central de la novela— cuando se refieren no son *desvirtuados* o *modificados*, ya que la *variación* se realiza esencialmente a través de la *expansión*.

Un caso similar, mucho más directo en su intención, lo encontramos en la obra de D. H. Lawrence⁹⁴, en donde nuevamente es la *ampliación* del relato el espacio escogido para presentar una *vida alternativa* de Jesús. Esta novela, como la anterior, *elude* una frontal modificación del *hipertexto* y con ello, aunque por omisión, lo reafirma, aunque su contenido se aleje ostensiblemente de la esencia y mensaje del modelo evangélico. En este caso, como en el anterior, se hace alusión a una vida *terrenal* de Jesús tras su Pasión en la cruz; se propone una *doble* alternativa en su vida que se sitúa *completamente* fuera de la trama evangélica. En

el relato de George Moore vemos que este distanciamiento en relación a la *vida anterior*, la narrada por los evangelios y no modificada por este autor, se realiza recurriendo a una amnesia y una búsqueda, junto a la comunidad esenia, para conseguir la *ausencia del deseo*. En el relato de Lawrence, el nuevo *despertar* de Jesús lo encamina a una *distinta* y más directa relación con lo *sensitivo* y un interés en su propia persona y vida que lo separa nuevamente de los *demás*.

Similares giros volvemos a encontrarlos en la obra de Nikos Kazantzakis, aunque los resultados sean muy distintos. El *hipertexto* que se desarrolla en la parte central de la novela es considerablemente respetado, mientras que la *variación* propuesta se sitúa al principio del relato —anterior al inicio de la narración evangélica, siguiendo a Mateo y Lucas— y en el episodio de la tentación —espacio imaginario que no ocupa un marco temporal *real*—. Estas *variaciones* son en ambos casos *ampliaciones*, sobre las que se asienta la lectura y reflexión del escritor griego. En esta novela, la extensión hacia *otro modelo de vida* para Jesús⁹⁵, que lo aleja de su misión *divina*, es aún más *liviano* ya que se trata de una *tentación*, a la que el protagonista renuncia.

La propuesta de la novela de Graves, *King Jesus*, es sin duda una de las más interesantes y a la vez divergentes, al dibujar no sólo una lectura *alternativa* a la biografía de Jesús y a su identidad mesiánica, sino a la lectura general de la Biblia y tradición judía. La *variación* comienza a partir de una *personal* lectura sobre la traición de Antípater y sobre la propia situación de la familia de los Herodianos, esta *variación* sirve para introducir una historia radicalmente *distinta* que abre una lectura y reflexión mitológica completamente *nueva*. Uno de los aspectos más curiosos a la hora de construir la trama de la novela y aportarle un giro completamente distinto a su lectura de la vida de Jesús es: por un lado tomar determinados episodios apócrifos de la infancia de Jesús en un sentido *literal*⁹⁶ —este aspecto por ejemplo no lo hemos constatado en ninguna otra novela contemporánea sobre Jesús—; en segundo lugar, la posición de Judas como el más fiel de sus discípulos⁹⁷ —que también aparece en la novela de Nikos

Kazantzakis y sobre todo en muchas otras posteriores a los años 60—; posteriormente también, la utilización del personaje de María Magdalena como enemiga de Jesús —aspecto que es también exclusivo de esta ficción novelada—; y, finalmente, la incorporación e interacción de tradiciones mitológicas de otras culturas del oriente próximo y del mediterráneo dentro de la propiamente judía y estrechamente ligada a la figura de Jesús.

Nuevamente en la novela de Graves los capítulos propiamente evangélicos no sufren una *variación* importante en su mención, pero en cambio, el relato de este escritor inglés, a diferencia de los anteriores —ya que no se trata de una simple *expansión*— provoca que ésta se lean constantemente de manera distinta a través de las *ampliaciones* de los textos canónicos y de la utilización de personajes y referencias que lo *transforman* indirectamente.

En los cuatro relatos anteriores existe un aspecto común bastante significativo, que es la no aparición del episodio de la *Resurrección* de Jesús, omisión que también se reitera en las novelas de Gabriel Miró, Sholem Asch y Khalil Gibran.

Teniendo en cuenta esta graduación respecto a la relación de *hipertextualidad* con los textos evangélicos los relatos que se encontrarían más alejados del *hipertexto* serían aquellos que se refieren a capítulos que no se mencionan dentro de los textos canónicos y que abarcan aquéllos *vacíos* que muchos textos de la literatura apócrifa antigua procuraron llenar. En relación a estas narraciones de ficción su carácter e intención es bastante similar al de sus *homónimos* de la Antigüedad, siendo normalmente su voluntad la de ser fieles o no contradecir el espíritu evangélico y la lectura *cristiana*⁹⁸. Por otro lado, un aspecto que los distancia considerablemente de los apócrifos antiguos es el hecho de estar dirigidos a un público cuya sensibilidad *contemporánea* no es compatible al dibujo de tramas y personajes que se mostraron en los textos de los primeros siglos. La imagen por ejemplo de Jesús es en cierta forma antagónica a la que vemos en

aquéllos textos. Estos relatos —en su mayor parte, relatos cortos— poseen en su mayor parte un carácter especialmente *catequético*. En la forma en la que se expresan reproducen fórmulas que podemos hallar en aquellas novelas de Jesús a las que Ziolkowski concedió el título de *imitaciones de Cristo*, procurando reconstruir aquello que Jesús *hubiera hecho si se hubiera encontrado ante determinado problema* a través de lecturas más contemporáneas de los evangelios.

En último lugar debemos hacer mención de aquellas novelas que directamente recopilan material apócrifo antiguo o legendario sobre la vida de Jesús y llevan a cabo, bien una armonización de éstos, bien una *adaptación* de los mismos. En este caso el *hipertexto* es realmente otro, a pesar de que sin duda exista, de manera mucho más indirecta, una relación de *transtextualidad* con los evangelios. No existen numerosos ejemplos de este *tipo* de novelas, las más significativas son *Leyendas de Jesús* (*Kristuslegender*, 1949) de la premio nobel sueca Selma Lagerlöf; *Curious Myths of the Middle Ages* de S. Baring-Gould (1889) y, de forma relativamente reciente, *El Otro Jesús* de Antonio Piñero⁹⁹ (1993) y *Jesus Tales* de Romulus Linney¹⁰⁰ (1980). La idea principal de estos textos es la de recoger y embellecer literariamente los relatos apócrifos de los evangelios.

1. 3. 2. ASPECTO INTERNO

Dentro del análisis del carácter interno de la novela, esto es, de la utilización de los diferentes elementos narratológicos, nos concentraremos en este apartado en la figura del narrador como aspecto fundamental en la definición de un texto narrativo como tal.

La presencia de un narrador dentro de un relato representa uno de los elementos constitutivos que definen la ficción literaria¹⁰¹. La inserción y delimitación de éste, dentro del subgénero de ficción que nos ocupa, posee una importante relevancia, tanto para separarlo genéricamente de otros géneros afines que lo preceden y con los que se relaciona —*biografías no noveladas, armonías y Biblias para niños*—, como para evaluar su evolución y *tipología* como tal subgénero. La relación entre este elemento narrativo y el valor semántico o intencionalidad de la obra, dentro de la división cronológica a la que nos estamos ciñendo, está muy ligada, como seguidamente tendremos oportunidad de valorar.

Hasta ahora hemos podido observar la existencia en estas novelas de una serie de características *tipológicas* que parten de los dos elementos esenciales señalados en la introducción: limitación a la hora de narrar una historia que a grandes rasgos ya está determinada y posibilidad de ofender las *creencias cristianas*. Ambas características están intrínsecamente unidas al carácter *sagrado* del personaje *focalizado* y evidentemente también al del *hipertexto* que se modifica. A diferencia de las *vidas no-noveladas* de Jesús, en estas versiones de ficción no se da una especial importancia al debate científico o académico sobre el Jesús histórico, pero pese a ello, en muchos de los casos existe una clara pretensión de defender ante el lector la *validez histórica* de los episodios evangélicos. Esta postura condiciona las fórmulas elegidas para *convertir en narrativa de ficción* el texto canónico: a través de *expansiones diegéticas* de la trama, de la construcción de *ficciones* paralelas al desarrollo del hipertexto o incluso de *continuaciones* y *expansiones* más alejadas al referente, como

apreciamos en las novelas de George Moore, David Herbert Lawrence, Robert Graves o Ivan Nazhivin. Paralelamente a este mismo esquema responde la delimitación de la figura del narrador.

En estas *ficciones narrativas* sobre la vida de Jesús, el narrador es el responsable de acercarnos a su *historia* y su *persona*, a través de las *observaciones* y *valoraciones* de cada uno de los episodios que la componen. Él es el centro que marcará las distintas distancias entre la información extraída esencialmente de los evangelios y la relación de elementos presentados en la novela. La selección de éstos y la perspectiva desde la que se aproxima a ellos componen la estructura en la que se inserta su discurso narrativo. La distinta posición del informador en dichas narraciones se interpondrá entre la valoración que corresponde al tratamiento de los textos evangélicos, y la imagen y el compromiso que con ella quiere establecerse. La elección de una forma de narración u otra puede ayudar a tomar una *prudente* distancia con respecto a los asertos que aparezcan en el texto, o también puede servir como *herramienta* por parte del autor para reafirmar sus convicciones *a través* de la ficción.

Tomaremos nuevamente el trabajo de Gerard Genette¹⁰² para ayudarnos a clasificar a los diferentes narradores en las novelas de Jesús.

Comenzaremos con uno de los modelos más recurrentes dentro de las novelas de Jesús, el del *narrador-presente*. Se trata de un narrador que participa en la historia y que por lo normal dirige su discurso con una única finalidad, la de abrirnos a su *experiencia como testigo de la vida de Jesús*. Su propia historia a lo largo del relato queda relegada a la misión de comunicar su *percepción de Jesús*. Aunque en estas novelas el narrador se inscribiría dentro del modelo *Intradiegético-Autodiegético*, ya que es normalmente a través de su propia historia como se llega a la de Jesús, sus atribuciones estarían más próximas a las de un narrador *Intradiegético-Homodiegético* que relata una historia en la que él es sólo testigo y observador,

pero no héroe. Estas formas de acercamiento se presentan en la *ficción* en forma de *epistolarios*¹⁰³, en la edición de unas *memorias encontradas*¹⁰⁴, etc.

En este tipo de *narraciones* la estructura de *conflicto-solución* se organiza a través de la *vida* y *experiencia* del propio narrador y se desarrolla dentro de un proceso de *transformación* personal que se va dilatando a través de la trama y que procura guardar paralelismos con el acento y los giros de los episodios de la vida de Jesús. La proximidad a la estructura evangélica parte normalmente desde el propio inicio de estos relatos, ya sea siguiendo el esquema de Juan y Marcos, en el comienzo de la etapa pública de Jesús, o el de Mateo y Lucas, comenzando con su nacimiento. En el caso de las novelas episódicas, este tipo de narrador suele estar más asociado a relatos de la Pasión, en donde se procura una mayor cercanía con el texto y en donde la propia experiencia del narrador está expuesta a un mayor impacto dramático. En el caso de aquéllas novelas en las cuales se reconstruyen los episodios de la natividad de Jesús o en donde se hace referencia a etapas de su vida no narradas por los evangelios, esta fórmula narrativa apenas se encuentra.

Dentro de estas novelas en que aparece un *narrador-testigo* existen una serie de elementos que poseen una particular importancia: en primer lugar la *calidad del narrador*, y en segundo lugar, la forma en la que se organizan las *temporalidades* del relato, en qué momento se sitúa el narrador con relación a los hechos.

Muchos de los primeros ejemplos de biografías noveladas de Jesús, como *Story of a Convert Skeptic* de James Freeman Clarke (1846), *Philochristus* de Edwin Abbot (1878), *Ezekiel of Bethlehem* (1886) de F. A. Shugert, *The Nazareth of Jesus; its past and present* (1882) de James Ormiston y un largo etcétera están caracterizadas por un tipo de narrador que posteriormente se repite con bastante frecuencia: se trata de la figura del *judío incrédulo o escéptico* que tras conocer a Jesús, presenciar sus milagros, su muerte y resurrección, lo proclama como Mesías. En menos ocasiones aparece también la figura del *romano descreído* —*Le centurion. Roman des temps messianiques* de Adolphe Basile Routhier, 1910— cuyo paso por Palestina y acercamiento a Jesús marca indefectiblemente

su vida y sus creencias. También a la hora de elegir un narrador —aunque con menos frecuencia— éste puede tratarse de la figura de un personaje *evangélico* cuya presencia se ciñe o expande el marco que concretamente ocupa en el texto bíblico, como es el caso de *The Return of the Wise Man* (1935) de Winifred Margareta Kirkland, *Jesse ben David, a shepherd of Bethlehem* (1907) de James Meeker Ludlow o *Ezekiel of Bethlehem* de Fanny Alricks Shugert (1896).

Dentro del *proceso psicológico* que se deriva de los diferentes modos de percepción, la *perspectiva* de estos personajes-narradores posee una serie de características que se repiten: se prefiere por lo normal un *testigo* que, no siendo parte del grupo de seguidores de Jesús, se une a ellos por una razón personal; junto a una progresiva e imperiosa necesidad y ocupación del narrador-protagonista por conocer a Jesús y por interesarse por todo aquello que Él va generando a su paso. El punto de vista del narrador, limitado en estos casos, se enriquece con la recurrencia a los *paralelismos*¹⁰⁵, *coincidencias*¹⁰⁶ e *información indirecta*¹⁰⁷ de otros personajes.

Las características del narrador-personaje son importantes para que el *punto de vista* pueda ser enriquecedor e imparcial: *Julian, Ezequiel, Zerah, Adina*¹⁰⁸, etc. representan al judío de la diáspora; este tipo de *narradores-testigo* tienen la posibilidad de entender la figura de Jesús no sólo como judío, sino también frente al *exterior* y a la cultura helenística. Esto no sólo es útil a la hora de *situar* al personaje de Jesús dentro de una amplitud de miras mucho más dilatada, sino que también son herramientas que sirven para hacer resaltar el carácter *insólito* del protagonista focalizado, su mensaje —que completa y sublima las Escrituras del judaísmo¹⁰⁹ y la filosofía antigua¹¹⁰— y su *universalidad*¹¹¹.

La *aptitud* y *actitud* del narrador posee diferentes grados. En algunas novelas el empeño recopilador se lleva hasta el extremo de crear narradores —*Caleb Maccabee: A Story of Christ as Recorded in the Jerusalem Chronicle, 4 B.C. to A-D. 29; Memorias de un Repórter de los Tiempos de Cristo* de Carlos Heredia o *I Beheld His Glory! By "Cornelius the Centurion". Newsman of Galilee* de John Evans—, en donde la *exhaustividad* del

seguimiento de los *hechos*, acercan este tipo de relatos más a una *ficción de lo real* — crónica periodística— que a una *ficción histórica*.

La relación de *temporalidades*, en nuestro caso, tiene una singular importancia. El hecho de comenzar el relato paralelamente a los acontecimientos, *el recurso a la correspondencia* o al *diario*, o por el contrario comenzar a redactar un *evangelio* una vez finalizados los acontecimientos, posee en el caso concreto de estas novelas consecuencias diferentes. A la objetividad, desde un punto de vista lógico —el hecho de la mayor o menor lejanía del objeto tiene necesariamente que influir sobre la nitidez del recuerdo— se une un aspecto muy importante que se recoge en los propios evangelios: la progresión dentro del conocimiento de la *verdad* sobre Cristo¹¹² y el cambio que existe en la concepción del mensaje y misión de Jesús que culmina en el suceso de Pentecostés¹¹³. Por ello, acercarse a la vida de Jesús, una vez que su historia ha llegado a su fin o hacerlo conforme los episodios de su ministerio van desarrollándose, tiene consecuencias muy distintas, sobre todo para aquellas novelas que intentan remarcar la validez histórica de los evangelios que, en la mayor parte de las ocasiones, eligen por ello este tipo de *narración* en paralelo. De esta forma se da una validez *inmediata* a aquellos episodios que los evangelistas recopilaron muy posteriormente a la muerte de Jesús.

Esta distancia en la aproximación al relato de los hechos evangélicos motivó, dentro de los estudios bíblicos, al establecimiento de una diferencia entre la idea del Cristo *kerigmático* y el Jesús de la historia (William Wrede). La crítica defendió el hecho de que los redactores de los textos canónicos prescindieron de una intención biográfica o *histórica* y, por el contrario, su ánimo sería dogmático e incluso interpretativo (Martín Kahler). De esta situación derivaría este deseo de distinguir al Cristo de la predicación apostólica y al que aparece en los textos evangélicos. A los evangelistas, comenzando por el propio Marcos, se les acusa de desear reconciliar lo histórico con la idea mesiánica que se desarrolló con posterioridad a la vida de Jesús (Johannes Weiss). La *crítica de las formas* procuró, tras la constatación de esta disyuntiva, remontarse a la *prehistoria* de los textos sinópticos buscando sus formas *preliterarias*, tomando a los evangelios como *testimonios*

de fe que precisarían despojarse de sus aspectos *interpretativos* para volver sobre los puramente históricos. Muchas de estas ideas (Dibelius, Bultmann, Zimmerman, etc.) son posteriores a algunas de nuestras novelas, pero el divorcio o la desconfianza entre los textos evangélicos y los sucesos históricos que narran tiene como punto de inicio al propio Reimarus.

La forma de narrador testigo y el hecho de componer los relatos conforme éstos suceden no solamente busca efectos *realistas* en la relación de los sucesos, sino que también pretende soslayar —dentro de una lógica narrativa y dentro de los propios parámetros lógicos de la ficción— las suposiciones antes enunciadas¹¹⁴. El narrador de este *tipo* de novelas por otro lado posee unas cualidades *evangélicas* que le hacen ser *eficaz* en su misión recopiladora, *enriquecedor* en su juicio, *imparcial* en su posición, así como defender la propia calidad del *evangelista* y del género *evangélico*. Se procura combinar los dos tipos de evangelistas que el canon refiere, el evangelista *testigo-presencial* de los sucesos —Juan, Marcos, Mateo— y el evangelista *investigador y recopilador* —Lucas—. Por un lado, la avidez y deseo de recoger su información en las novelas se representa bien propiciada por un deseo personal¹¹⁵, con la finalidad de cumplir con una misión¹¹⁶, o a través de la relación de coincidencias¹¹⁷. Su testimonio presencial con ello se une al de otros, ya que el testigo desea contrastar sus propias experiencias.

En aquellos relatos, que, como vimos en el anterior apartado, procuran introducir un mayor número de episodios de ficción novelada entre la relación de los episodios evangélicos, bien sean en los relatos de *aventuras* o *biografías* noveladas de personajes evangélicos, nos encontramos normalmente con un narrador *omnisciente* o *auctorial*. A pesar de que como comentamos todos estos relatos respetan, a veces de forma especialmente escrupulosa, los pasajes bíblicos, y con ello sus protagonistas sirven también como testigos de excepción de los relatos evangélicos, el hecho de elegir un narrador omnisciente en todos estos textos pone de manifiesto su *voluntad y resultado ficticio*. Tanto en *Ben Hur*, como en posteriores ejemplos con *The Robe*, *The Spear* o *Chresto*, el protagonista realiza nuevamente un progresivo acercamiento a Jesús —su

persona y doctrina¹¹⁸—. A diferencia del anterior tipo de novelas, en muchas ocasiones son los personajes secundarios los que sirven como enlace entre la trama de *ficción* y las escenas evangélicas, y ofrecen el comentario de las mismas. A pesar de que la estructura de la narración se vuelve a repetir en cierta medida, la elección del narrador cambia y con ello la diferencia entre la *ficción* y *aseveración*.

En las novelas biográficas sobre *personajes evangélicos* como aquéllas que eligen la vida de María Magdalena, Judas, etc. nuevamente —y dentro del margen cronológico que estamos siguiendo— es éste tipo de narrador omnisciente o auctorial el que es seleccionado. En estas novelas, como en las anteriores, y así lo señalamos, la trama no sigue tan cercanamente los episodios evangélicos como en las novelas de *narrador-personaje*, dejando a la imaginación del autor un campo mucho más amplio para expandirse¹¹⁹. Estas *licencias* se hacen igualmente patentes a la hora de elegir a un narrador omnisciente que acentúa la voluntad del autor de crear una *ficción*.

Otro tipo de obras que también recurren a este tipo de narrador, en este subgénero de ficción y dentro del marco temporal que hemos venido estableciendo, son aquellas que desean realizar una lectura de la vida de Jesús más alejada de la trama evangélica en lo concerniente a la *mentalidad*, bien de los evangelios, bien de la propia Iglesia u ortodoxia. Incluso en aquéllas que con títulos como *Evangelie ot Fomy* de Ivan F. Nazhivin (1935) pueden inducir a la recreación de un *evangelio apócrifo* hecho ficción¹²⁰, la elección de un narrador omnisciente se reitera.

Este aspecto no solamente refleja por parte del autor, y a diferencia del modelo anterior, una falta de voluntad *aseverativa* en las escenas que recrea, sino que también sirve a los autores para tomar cierta distancia del propio objeto por la posibilidad de no tener que llevar a cabo una estricta sucesión cronológica de los episodios y por el hecho de poder saltar libremente o *no tener que mencionar* otros¹²¹. Dentro del entorno de cultura católica el relato de Gabriel Miró es en este sentido bastante *ilustrador* de las *posibilidades* que dentro de este subgénero de ficción concreto pueden proporcionar este tipo de narración. El observador omnisciente no sólo ayuda al autor a desarrollar más libremente

la característica poética de la obra y su significativa capacidad detallista, sino que también le hace moverse mucho más libremente a la hora de seleccionar toda una serie de episodios concretos¹²².

Las novelas en las que se presenta más de un narrador y testigo, pueden ayudar a propiciar *situaciones similares*. A partir del relato de Louis Albert Banks, *The Fisherman and His friends* (1896) en el que el autor no sólo aúna distintos testimonios, sino también combina diferentes *tipos* de narración, existen otros ejemplos significativos, que sin duda no poseen la riqueza y el poder de atracción de la obra de Jalil Gibran, *Yasú' ibn al-insán* (1928) en donde se abren de forma más patente las posibilidades de esta perspectiva en un relato de una increíble riqueza, tanto por lo que aporta al contenido e información de las narraciones como por la forma en la que se expresa. A diferencia de las que le preceden, como *Men Who Met Jesus* (1924) de Frank Chenhalls Williams, y de algunas que le suceden, como *His Mother: A Story of Our Lord as told By Mary, His Mother, Joseph, Mary of Bethany* (1930) de George M. Anderson, novela con una difusión muy limitada, y *Jesus as the Women knew Him* de H. G. Tunnicliff (1934)¹²³, en el caso de la novela de Gibran es la primera vez en la que claramente se multiplican las posibilidades de poder entender a Jesús y su vida, ya que en ella se presentan los testimonios de seguidores y de detractores o de espectadores indiferentes, dentro de un enorme cromatismo de grados a través no solo de los ojos sino también de la psicología de cada uno de ellos. La figura del narrador queda de esta forma en una posición mucho más ambigua, menos *aseverativa* dentro de su *ficción*, haciendo uso de un recurso similar al *narrador filtro*, ya que en muchos casos el diálogo se abre a monólogos interiores. El recopilador no se identifica y provoca en el lector la sensación de ser él mismo el que interroga a los *testigos* de Jesús. Los testimonios, contrariamente a los modelos que antes señalamos, se comienzan a recoger después de la *muerte de Jesús*, en algunos casos *mucho después*.

Frente a aquellas otras novelas en donde los datos relativos a la biografía de Jesús son facilitados por un *testigo* paralelo a los hechos, en este otro tipo de narraciones se abre el camino a una mayor variedad de testimonios, no poseyendo la rotundidad de los

datos recabados por un solo *testigo*, o al menos presumiendo que en estas novelas la afirmación o defensa de la verosimilitud histórica de los hechos no tiene la importancia que en el modelo anterior. Por otro lado, al no existir un orden *ortodoxo*, o al menos no tener por qué existir, pudiéndose hacer referencia de los capítulos de forma aleatoria, la elección de los episodios evangélicos no tiene por qué estar basada en la defensa de la historicidad de los hechos, como ocurre en el caso de los milagros o de los episodios con una mayor significación mesiánica.

Shalom Asche en su novela *Der Man fun Natzaret* (1943)¹²⁴, se sirve de los personajes de dos eruditos *modernos* y un *dudoso manuscrito*¹²⁵ para invitar al lector a un viaje a la Palestina en la que vivió Jesús. La narración no solamente se hace desde tres perspectivas diferentes, sino también en un juego constante entre el presente de una Varsovia que vive un efervescente antisemitismo y la vida de Jesús. La forma en la que se hace revisión de la vida de Jesús es bastante ambigua, ya que se lleva a cabo a través de dos realidades o *mundos paralelos* que se superponen. El punto de vista elegido es el de Pam Viadomski, erudito investigador y confeso antisemita de retorcido carácter y su *otra vida* de un intolerante romano —Cornelio, gobernador y representante de Poncio Pilatos en Jerusalén—, y el joven protagonista, judío y especialista en el mundo antiguo y *su otra vida*, la de *Joseph*, un joven alumno de Nicodemo. Dentro de un juego de *ficción*, en el cual se rememora y *recuerda* la biografía de Jesús¹²⁶, el lector no termina de discernir si todos estos saltos en el tiempo son el fruto de la locura contagiosa de Pam Viadomski¹²⁷, del recuerdo de *vidas pasadas*¹²⁸, o del simple *deseo de evocación* en unos personajes¹²⁹ que buscan iluminar con ello no sólo los sucesos desde una perspectiva de reconstrucción histórica¹³⁰, sino también hacer frente a una situación vital, evadiéndose de su presente y procurando hallar una vía de resolver sus miserias¹³¹. Este aspecto pone en contacto la propia novela con el género de la *Imitatio* representada en novelas contemporáneas. Esta fórmula tan original y aplicada magistralmente por el escritor polaco, le sirve al autor para distanciar nuevamente el relato de la aseveración o confirmación de todos aquellos episodios evangélicos que se recuerdan, dejando la posibilidad de que sea la voluntad o

personalidad de cada uno de los narradores y de los propios lectores lo que condicione la perspectiva y valoración de los datos.

Por último estaría el *narrador Intradiegético-Heterodiegético* de novelas como la de Robert Graves. El narrador de *King Jesus* es distinto a los anteriores por una serie de características: es un narrador que se presenta como conocedor de primera mano de los sucesos que narra, pero que al mismo tiempo no parece dejar patente una exhaustividad a la hora de recoger la información y tampoco a la hora de justificar cómo la ha conseguido. Se relatan pasajes en los que resulta imposible imaginar cómo este tipo de *recopilador* ha llegado a presenciarlos o conocerlos. Este tipo de *focalización* volvemos a encontrarla en novelas tan emblemáticas como la de Anthony Burgess, *Jesus Christ and the Love Game* (1976).

Como hemos tenido oportunidad de ver a lo largo de esta sección del capítulo, existe una estrecha relación entre los tres aspectos que hasta ahora hemos tenido oportunidad de ver en la configuración de las novelas sobre Jesús anteriores a las años 50 y 60: la utilización de los estudios históricos que recogen los ensayos sobre el Jesús histórico —aspecto que ya había sido observado por Elisabeth Hurt en su trabajo—, la forma en la que se lleva a cabo la *variación* del hipertexto evangélico a la hora de elaborar alrededor de él una trama de ficción, y por último, la figura del narrador y las diferentes opciones a las que el autor recurre para elaborar su novela. En la combinación de estos tres aspectos hemos podido ir deteniéndonos sobre diferentes *tipos narrativos* dentro del subgénero literario de las ficciones sobre la vida de Jesús.

1. 4. EVOLUCIÓN

«I'm having troubles with the VCR. It looks easy to operate but something isn't working. Meanwhile, I feel a degree of urgency. I haven't finished this account and yet it is even now—in the future—being critized, and presumably read. No matter what may go wrong with this text, I still have the carefully hidden Gospel according to Saint Mark, which is quite enough to restore the Sacred Story should too many kibitzers infiltrate and distort my text.», Gore Vidal, *Live from Golgotha*, p. 167.

En las últimas cinco décadas se han editado tres veces más novelas sobre Jesús que en las diez anteriores. Es muy posible que en este interés *creciente* a partir de los años 50 haya influido notablemente la cercanía del milenio. Aunque la novela de divulgación cristiana ha incrementado también su presencia en esta segunda mitad de siglo, la *inclinación popular* hacia la novela biográfica de Jesús ha sufrido algunos cambios que sin duda también expresan modificaciones en la propia manera de vivir y concebir el cristianismo y el acercamiento a sus textos sagrados por el público en general. Un elemento importante ha sido la propia expansión de la producción de este tipo de literatura a un universo de lectores mucho más extenso, excediendo con mucho el marco de los creyentes. Las propias características del *best-seller* sobre Jesús, a tenor de estos cambios y como tendremos ocasión de ver, han cambiado profundamente.

Además del incremento en la producción de este tipo de novelas, debemos apuntar la entrada de nuevos *tipos* de obras y la creación de nuevos subgéneros de ficción relacionados con el Maestro de Galilea. La fusión de novelas sobre Jesús con otros géneros y *modos* literarios como la literatura de ciencia ficción¹³², el género policíaco o de misterio¹³³, la influencia de la *novela sensacionalista* —a partir de los años 70 los argumentos sobre *confabulaciones vaticanas*¹³⁴ es un tema de gran interés—, o la entrada decidida del elemento *esotérico* dentro de la concreta literatura de ficción, a partir de las propias características y encuentro entre *revelación* y *literatura de ficción* dentro del

movimiento de la Nueva Era¹³⁵, ha favorecido la aparición de *nuevas variaciones* dentro de la novela sobre Jesús que encontrarían estrecho el esquema diseñado por Ziolkovski.

La lógica y relación que señalamos en los apartados anteriores deja de tener similar correspondencia a partir de los años 50 y 60. Por ese motivo debemos volver a pasar sobre la *definición* de estos aspectos.

El elemento más característico que marca esta nueva etapa es la falta de defensa de la *literalidad histórica* de los evangelios en estas novelas. Las distintas relaciones con el *hipertexto* evangélico cambian en el sentido de que la *ficción* se sitúa de forma mucho más clara a largo de todos los episodios que conforman la vida de Jesús y no solamente en aquellos espacios *vacíos* que se llenaban, bien para corroborar los pasajes canónicos, bien para extenderlos a partir de nuevas ideas. El propio personaje de Jesús, del Jesús de los evangelios —no solamente el Jesús niño, el Jesús soñado o el Jesús que sobrevive a la cruz— se convierte en un personaje más de la ficción, liberándose de la *inmovilidad* que antes tenía y sobre la cual se expandía la ficción.

Esta pérdida de rigidez a la hora de tratar el texto evangélico no solamente se manifiesta en las novelas propiamente *heterodoxas*, sino también en las más ortodoxas o cercanas a las instancias religiosas, procedentes del ámbito clerical o de escritores seculares preocupados por la difusión de los postulados evangélicos. En relación a estas últimas la forma en la que se presenta el texto canónico difiere notablemente de las que vimos en la sección anterior al no tener por qué concebirse como espacios en los que llevar a cabo la defensa de la historicidad de los textos.

Debemos aclarar, antes de continuar, que no entendemos como *novela heterodoxa* necesariamente aquella en donde el autor procura negar o tergiversar el referente evangélico, sino aquella que, a partir de la voluntad de procurar una nueva lectura del texto y del personaje de Jesús, modifica determinados aspectos del *hipertexto* ligados estrechamente a los principios teológicos que en ellos se defienden. De todos modos, y a partir de finales de los años 60, este juicio es más difícil de establecer y enormemente

relativo. Por ello, seguiremos procurando circunscribirnos a la *forma* en la que se producen las *modificaciones*.

Frente a los ejemplos que vimos anteriormente —Lawrence, Moore, Nazhivin, Kazantzakis— y que se acercaban a esta definición de *heterodoxo*, un aspecto que comienza a ser bastante llamativo es la aparición de narraciones de ficción, que, lejos de poner un especial cuidado en no realizar importantes modificaciones en el texto canónico, lo subvierten de forma importante optando por una versión de los hechos diferente, que por otro lado afecta directamente al propio *hipertexto*, no exclusivamente a su lectura. Uno de los primeros ejemplos de este tipo de novelas lo vemos en *Jesus Christs* de A. J. Langguth, en donde la modificación de los episodios evangélicos viene a raíz de la defensa de una imagen de Jesús completamente diferente: se trata de la de un hombre lacerado, castigado —recreando en cierta forma el mito de Sísifo— a tener que repetir un constante retorno a una vida que termina frustrada, en la que siquiera es capaz de hacer milagros adecuadamente¹³⁶. El hecho de partir de esta serie de ideas favorece la mención de nuevos episodios¹³⁷ y la recreación distinta de muchos de los propiamente evangélicos¹³⁸.

Dentro de las variaciones en la *personalidad* de Jesús, en donde éste puede dejar incluso de ser un héroe —aspecto aunque marginal, radicalmente distinto con relación al pasado de este subgénero de ficción— su humanidad muchas veces se acentúa a través de determinados aspectos que necesariamente trastocan el referido *hipertexto*. La sexualidad de Jesús, que en Lawrence es desplazada a una *nueva vida* y en Kazantzakis a *una posible vida que se rechaza*, en algunos de estas novelas de Jesús es completamente explícita¹³⁹. De esta forma o de otras muchas se establece una diversa relación entre los personajes y no sólo una distinta resolución de la trama.

A partir de la considerable aparición de *Quintos Evangelios*, es decir, de *versiones apócrifas* que descubren un panorama sobre la vida de Jesús completamente distintos, llama la atención un cambio interesante en la morfología de las obras por la que anteriormente pasamos. En la anterior etapa aquellas obras de ficción que se presentaban como un texto *encontrado*, como ya vimos, procuraban la defensa de la *historicidad* de los

episodios evangélicos y con ello se ceñían más fielmente al modelo, tanto en la mención de estos episodios como en sus comentarios. La voluntad *testimonial*, las publicaciones de *memorias* o *testamentos apócrifos* en las que el narrador-personaje ratificaba con su presencia la historicidad de los relatos, va a ser ahora en cambio, mucho más representativa de *versiones más alternativas* de la vida de Jesús.

El *best-seller* sobre Jesús sigue desarrollándose en un contexto de *novela de aventuras*, pero a partir de los años 60 posee tintes eminentemente polémicos. Una forma muy interesante de poder apreciar estos cambios se puede lograr contrastando obras de importante impacto en ambos *momentos*, la del reverendo Lew Wallace —*Ben Hur*—, a la que ya hicimos mención, con las novelas: *The Word*¹⁴⁰ de Irving Wallace, obra que adquirió especial popularidad a partir de su publicación en 1972 o el propio *best-seller* español *El Caballo de Troya* de J. J. Benítez. En estas ficciones se encuentran una serie de pautas que se repetirán posteriormente en sucesivos ejemplos: intriga, afirmaciones polémicas y el hecho de poner en cuestión la veracidad de los textos evangélicos canónicos. Dentro del *impacto* que se intenta crear en el lector y que aparece como *señuelo*, es importante ver que el propio texto se presenta como un *hallazgo*—en el primer caso se trata de un escrito del hermano de Jesús, Santiago, en el segundo el de un astronauta que ha viajado en el tiempo a la época de Jesús—. En este *juego de ficción*, como ya hemos indicado, *cambia* la lógica del *narrador presente* que vimos con anterioridad. En estas novelas la introducción de este tipo de narrador ya no procura una defensa muy concreta, sino ante todo un *toque de efecto*. En lo que se refiere al caso del escritor español uno de los aspectos que sin duda debieron de influir en que su novela, *El Caballo de Troya*, tuviera la aceptación de la que gozó fue la propia *procedencia* de la información, en ella, la ciencia actúa como *vía de revelación* y deja en una ambigua posición su propósito de ficción¹⁴¹.

De la misma forma que existía en las obras del anterior grupo una curiosa hilazón entre las *novelas de aventuras* y *los evangelios de Judas y María Magdalena*, en esta segunda mitad de siglo, ambos *tipos* de novelas pasan de ser tradicionalmente *testimoniales* a seguir la fórmula de versiones más heterodoxas y alternativas al texto

canónico¹⁴². También podemos ir advirtiendo en ellas la modificación del *narrador omnisciente* por el *narrador testigo*.

La novela sobre María Magdalena posee en la mayor parte de los casos una serie de aspectos que la asocian con la *novela feminista*, reivindicadora de una versión de los hechos alternativa. Estas novelas u obras remarcan el hecho de que los *evangelios* fueron escritos por hombres¹⁴³ y para una sociedad de hombres. En ficciones como la de Clysta Kinstler, *Moon under her feet* (1989), la historia es completamente *nueva*, desde una *relectura mitológica*¹⁴⁴ —María, Jesús y Judas aparecen como reencarnaciones de Isis, Osiris y Seth— construye un argumento con una importante presencia de ingredientes de intriga, sensualidad y aventuras. En *According to Mary Magdalene* de Fredriksson, el elemento masculino se opone al representado tanto por María como por Jesús; se apunta al hecho de que será el lado patriarcal el que posteriormente se encargaría de ocultar la historia de amor que se relata, así como tergiversar el mensaje que después se encontrará en los evangelios.

Por lo general estas novelas sobre la Magdalena se dirigen, en esta llamémosla segunda etapa, a cuestiones más unidas a *estudios de género* y con ello a la revisión de las Escrituras desde una perspectiva que procura imaginar cómo las mujeres habrían vivido en el siglo I en la sociedad judía y como el mensaje de Jesús —divergente según la autora y la perspectiva que ésta quiera proponer— habría afectado a sus vidas. Obras como las de Mary Ellen Ashcroft —*The Magdalene Gospel*— unen de una manera más clara la variación en la narración de los relatos evangelios con estudios teológicos sobre la *comunidad femenina de Jesús*. En el relato de Napoli —*The Song of Mary*— la vida de María se relata *imaginando* su juventud, en los antecedentes de su encuentro con Jesús y su curación —diferenciándose de las anteriores—. Este es un ejemplo que procura no alterar los capítulos propiamente evangélicos, pero que en cambio si presta una especial importancia a estos *elementos de género* como la situación de indefensión de una mujer en una sociedad de fuerte talante patriarcal.

La teología feminista, a partir de lo que se denomina *hermeneútica de la sospecha*¹⁴⁵, entiende que el relato evangélico ha tenido necesariamente que desvirtuar muchos de los aspectos definitorios de Jesús, dado que ha sido escrito por hombres pertenecientes a una sociedad marcadamente patriarcal. Lo que también puede ocurrir, y esto lo observamos en novelas como las de Clysta Kinsler, Scheneider Aker o Marianne Fredriksson, es que dentro de algunas de estas obras la modificación puede llevar a que el personaje de María llegue a ser decididamente el protagonista, desplazando en gran medida el de Jesús. Aspecto que anteriormente no hubiéramos podido constatar en ninguna.

En muchos de estos casos, aunque aparezcan a través de un *testigo presencial*, no se afirma categóricamente que lo que se relata *ocurrió*, ya que la voluntad de ficción está completamente admitida al no poder basarse en ninguna otra fuente encontrada. Se trata de historias completamente supuestas que apuestan por algo más cercano a lo *real* que lo relatado en los evangelios canónicos y *que podrían haber tenido lugar de esa forma*. Este tipo de obras se construyen siguiendo grados muy diferentes que van desde la variación de personajes *apócrifos femeninos* que puedan recrear una historia alternativa que no afecte los episodios evangélicos¹⁴⁶, y en donde estos *testigos* proponen una lectura de aspectos que han podido escaparse a la observación masculina, a otros en donde se llega a la delimitación de los episodios evangélicos desde una perspectiva completamente diferente. En casos interesantes como es *God's Forgotten Daughter* de Katherina Scheneider Aker, se produce una variación de este tipo; a pesar de que pueda deducirse la defensa de la teoría de que Jesús había tenido una hermana gemela, que era igualmente hija de Dios, esta provocativa propuesta, en cambio, una vez dentro del texto, es fácil apreciar que consiste en un recurso de *ficción* que se adopta con el fin de facilitar una reflexión a partir de un *lado femenino de Jesús* —y de ahí el carácter experimental de su subtítulo: *A Modern Midrash: What If Jesus Had Been a Woman*—. Lo interesante es que frente a otras novelas mucho más divergentes con el relato evangélico, obras como esta,

en concreto, lo único que hace es explotar lecturas distintas de determinados pasajes a través de una perspectiva diferente.

Dentro de la relación y dialéctica entre *ficción* y *discurso histórico* un aspecto interesante, que ya señalamos en el primer apartado con el ejemplo muy adelantado a su tiempo de la novela de Joseph Jacobs, es la utilización de la novela de ficción histórica como herramienta de pesquisa científica. El hecho de «*traducir las investigaciones históricas sobre Jesús a un relato*» de ficción —subtítulo de la novela del teólogo alemán Gerd Theissen¹⁴⁷— es una tendencia relativamente contemporánea y posee una serie de características también concretas. Hasta el momento, el hecho de *fingir* situaciones cuya referencia era extraída de fuentes históricas con la finalidad no sólo de recrear las mismas, sino también de utilizar la narrativa como puente para acceder a un lector que no se acercaría por sí mismo ni al relato académico, ni probablemente a la lectura voluntaria del texto bíblico, había sido tarea y resultado de muchas de las novelas históricas que preceden a obras como las de Gerd Theissen. El aspecto diferencial sería el de poner a trabajar la narrativa en aras de aclarar la realidad histórica.

Las novelas de este tipo se acercan al género de la *micronarrativa* histórica al pretender hacer de la *microhistoria* el objeto principal de sus pesquisas y elegir para ello el género de la ficción como medio en el que poder profundizar sobre aspectos que ya la novela histórica había experimentado a lo largo de los años. Algunas de estas novelas sobre Jesús poseen numerosos y diferentes acercamientos a métodos empleados por otros trabajos que siguen similares herramientas en otros contextos —*El retorno de Martin Guerre* de Natalie Davis o *La muerte de la mujer Wang* de Jonathan Spence—. Todos estos trabajos, al utilizar la ficción, parten también de la propia *confesión de limitación* de la propia historia como herramienta de investigación del pasado y del interés no sólo en «hacer accesibles al lector, que no puede meterse en estudios históricos, los conocimientos de la ciencia»¹⁴⁸, sino también el de tomar a la narrativa como *probeta de ensayo* para poner en funcionamiento situaciones *posibles* ante los descubrimientos del estudio científico.

Un aspecto que es interesante observar en la novela de Jesús, es que frente a la crítica de las fuentes que predicaban la poca fiabilidad de los evangelios como referencias de primera mano para reproducir la vida del Jesús de la historia, y que tuvo menos eco en las novelas de Jesús como hemos ya apuntado, encuentra un interesante paralelismo con la predicación de la relativa fiabilidad o la imposibilidad de imparcialidad por parte tanto de la historia en conjunto como del historiador o de toda *fuentes oficial*. Sospecha abierta por la crítica historiográfica de la *Escuelas de los Anales*. La confesión de imposible omnisciencia o imparcialidad por parte del historiador le ha hecho volver su vista sobre la narración como «medio de iluminar las estructuras»¹⁴⁹.

Aunque son numerosísimos los teólogos que a lo largo del desarrollo de este género novelesco se han acercado a la narrativa como vehículo a través del cual recrear la vida de Jesús, la *academicidad* del intento no había venido siendo tan intencionalmente clara hasta hace prácticamente poco, la voluntad de *utilización* de la narrativa como herramienta de análisis de la *verdad histórica* se manifiesta, dentro de la novela sobre Jesús, más claramente en obras como las de Russ Weinstein (*The Christ Killers*, 1994)¹⁵⁰, Raymund Schwager (*Dem Netz des Jägers entronnen*, 1997)¹³¹, Raul Dorra (*La tierra del profeta*, 1997), la ya mencionada de Richard A. Muller (*The Sins of Jesus*, 1999), Rolf Gompertz (*My Jewish Brother Jesus*, 1977) y la obra de Gerd Theissen (*Der Schatten des Galiläers*, 1986)¹³². Muchas veces la forma de *señalar* esta intención *academicista* se hace, bien con la publicación simultánea o inmediatamente posterior o anterior de un *ensayo* sobre el tema¹³³ o bien con la entrada en el texto de notas a pie de página o secciones introductorias. Esta característica también se hace extensible a la *investigación feminista* (Fredriksson y Scheneder Aker)

Otro ejemplo curioso de este tipo de modificación en la perspectiva e intención de estas novelas y muy *a posteriori* de los presupuestos críticos de la teología liberal en su reflejo en las novelas de ficción, puede ser la novela de Richard A. Muller, en donde se opta por una explicación racionalista —más propia de los críticos bíblicos del XIX— de los milagros de Jesús. En este caso, los *trucos de magia* a los que Frederich Barth y Karl H.

Venturini se referían habrían sido aprendidos por Jesús de niño a través de fuentes zoroástricas y no por las enseñanzas de los esenios.

En novelas como *Requiem* de Graham Joyce es interesante advertir como tomando el modelo que vimos en secciones anteriores y tantas veces repetido, el del hombre que va a Jerusalén en un momento crítico de su vida en busca de una serie de respuestas, es transformado completamente. En esta novela, Tom Webster, un profesor de enseñanza secundaria, pierde a su mujer y parte a Jerusalén para reunirse con su ex-amante, Sharon. Esta especie de peregrinación se transforma en una historia de misterio, intriga y aspectos esotéricos, al encontrar el protagonista un antiguo texto de Qumran que nuevamente revoluciona la tradicional visión de Jesús de Nazaret difundida por los evangelios¹³⁴.

Podemos hablar de una especie de *fenómeno Qumran* o influencia decisiva de la popularización de la edición de los manuscritos del Mar Muerto que entra en conexión con el tipo de novela de *bestseller* o de polémica y misterio antes apuntada. En ficciones como *Qumran* de Eliette Abecassis el texto apócrifo resulta ser el *auténtico evangelio*, a partir del cual los autores de los textos canónicos habrían elaborado sus correspondientes interpretaciones. En esta novela nuevamente el relato apócrifo aparece como una parte de la novela y no como la trama de la misma, a pesar de que se hace desde estructuras similares a las otras obras.

El argumento de *The Judas Testament* de Daniel Eastermann se basa en otro supuesto papiro de Qumran que pone en jaque a la doctrina católica y en donde Jesús se describe como un zelota ortodoxo.

Por otro lado, la propia ficción puede ser creada a partir del hecho de la supuesta invención de unos textos —los evangelios— de los que se sabe conscientemente que adquirirán una enorme influencia en el futuro. La idea no es la defensa de lo que pasó o no pasó¹³⁵, sino lo que ha quedado impreso y lo que esos textos han tenido como consecuencia¹³⁶. En el *Vangelo di Giuda* de Roberto Pazzi, el emperador Tiberio es el autor de los evangelios —el único evangelio escrito por uno de los discípulos de Jesús fue el de Judas, en el que no aparece su muerte, sino su huida de Israel y la continuación de

su predicación—. El autor deja claro en su introducción que su intención no es defender esta tesis, sino tan solo plantearla o jugar con ella¹³⁷. En casos como este, el *hipertexto* no se modifica porque apenas es mencionado, lo que sí se hace —dentro de la *ficción*— es eliminarlo.

Consideraciones similares del *hipertexto* pueden llevar también a plantear una trama en donde éste ha podido ser completamente y conscientemente inventado. Tal es el caso de novelas como Marcus Harrison, *The Memoirs of Jesus Christ*, en donde la trama de la historia se ve considerablemente trastocada —Judas es amante de María, que a su vez es la esposa de Jesús; Jesús es hijo de Nicodemo, existen planes de confabulación mesiánica, etc.—. Estas situaciones llevan a una variación que antes no existía, la *satírica*¹³⁸; convertir el drama evangélico en una especie de comedia o de farsa, tal y como ocurre en *Live from Golgotha* de Gore Vidal¹³⁹, en la propia novela de Langguth antes mencionada o en *Behold the Man* de Michael Moorcock, una de las primeras incursiones de la ciencia ficción en la novela sobre la vida de Jesús¹⁴⁰.

Otra serie de modificaciones han venido empujadas por géneros y temas contemporáneos que han terminado calando y encontrando su sitio en las novelas sobre Jesús. La ciencia ficción antes mencionada —*The Crucifixion Conspirators* de Jeffrey Jacobs— y las teorías esotéricas, que anteriormente exclusivamente aparecían referidas en textos que se presentaban bien como *revelados* bien como *encontrados*, también entran a formar parte de tramas de novelas sobre Jesús, mezclándose asimismo con otros subgéneros: *Tardes con Lázaro*, de Domingo Torroba y Carmen Torres Arripa, *El caballo de Troya*, de J. J. Benítez o *Cristo de pie*, de Dalmiro Saez, toman teorías esotéricas o *pseudoepigráficas* —en el caso de la primera incluso *polémicas*¹⁴¹—, junto con un nuevo tipo de literatura de aventuras —monjes asesinos, mafia siciliana, sofisticados equipos de escucha y proyectos secretos de la NASA—.

«Somos governados por seu anjo e seus sonhos.
E caminhamos para o Bem e para que
se cumpra a vontade do Senhor»,

La transformación de los textos más cercanos a la ortodoxia o a la voluntad de testimonio cristiano también ha venido experimentando, a partir de la segunda mitad del siglo XX una interesante transformación que afecta no sólo al contenido de sus novelas, sino, a las propias características narrativas que vimos asociadas anteriormente a este grupo de novelas sobre Jesús. Uno de los elementos más llamativos es la incorporación de un mayor número de episodios de ficción dentro de las propias tramas evangélicas —no desplazados necesariamente a episodios *apócrifos* o *colaterales*— y la entrada también de formas narrativas nuevas y más atractivas. El hecho de no tener por qué defender la historicidad de los textos hace que hallemos una mayor presencia de elementos narrativos diferentes que antes apreciamos dentro del grupo *menos ortodoxo*: La perspectiva múltiple¹⁴², ejemplos de *narrador-filtro*¹⁴³ y la selección episódica sin tener que guardar un orden preciso¹⁴⁴ aportan a este tipo de relatos una notable flexibilidad a la hora de tratar esta materia y un considerablemente mayor número de posibilidades a la narración.

Además, la característica de poder hacer uso de la ficción para imaginar situaciones posibles a partir de determinados presupuestos, no solamente ha quedado relegada a episodios *apócrifos* tradicionales, sino que afecta a situaciones referidas en el evangelio. Determinados aspectos innovadores dentro de las propias corrientes teológicas han influido en la formulación de textos y argumentos mucho más originales con respecto al pasado, un ejemplo concreto y bastante interesante es el hecho de explorar aspectos como el *sentido del humor* de Jesús en algunas de estas novelas como por ejemplo *Jesus Tales* de Romulus Linney.

La mayor parte de estas obras procuran agilizar y hacer más interesantes los relatos de Jesús echando mano de aspectos o elementos que no tienen por qué *deformar* el referente. Ejemplos interesantes podemos encontrarlos en novelas de gran difusión actual, dentro de este grupo, como las escritas por Frank Gill Slaughter¹⁴⁵, en las que se opta por un ritmo mayor en las tramas, una familiaridad con los personajes mucho más libre y colorista. Por otro lado también podemos encontrar novelas como las de Sigmund

Brouwer¹⁴⁶ que procuran aportar a este tipo de relatos: acción, intriga y misterio, aprovechando así las posibilidades narrativas del propio texto evangélico, añadiendo aspectos que no alteran, como los anteriores, el *hipertexto* de una forma irreconciliable.

Otra opción es el hecho de asumir la crítica *kerigmática* y relatar los sucesos desde el propio *kerigma*. Un ejemplo muy interesante lo constituyen las novelas en las que el narrador es *Cristo*. Este testigo excepcional, conocedor directo de los hechos y a la vez completamente omnisciente, aporta a la vez su propio punto de vista, el *cristológico*. Esta perspectiva divina puede tomar diferentes formas, pero normalmente —salvo el caso más conocido que es a la vez la excepción más llamativa, Norman Mailer— aparece en obras, tanto católicas como protestantes, con una voluntad concretamente testimonial de la fe cristiana. Además de Dinah de Queiroz, debemos mencionar a Denis McBride (sacerdote católico redentorista), Mack Thomas (de la iglesia ortodoxa) o Francisco de Mier (sacerdote católico). Dentro de esta línea, el novelista Gene Edwards vuelve a reconstruir la historia de Jesús en la serie de novelas tituladas *The Chronicles of the Door*¹⁴⁷ a partir de la perspectiva de los ángeles que acompañan al Señor, éstos van registrando estos sucesos en los libros celestiales. *Recorder*¹⁴⁸, el ángel encargado de llevar a cabo esta misión invita a otros ángeles, transportándolos en el espacio y en el tiempo, a presenciar los sucesos recogidos en los evangelios.

Frente al *apócrifo* de la antigüedad que, en su voluntad de *rellenar* aquellos huecos que los evangelios habían desatendido, manifestaba un anhelo en descubrir al dios en el hombre Jesús, en estos apócrifos *literarios* contemporáneos, se dibuja desde el principio la voluntad de llenar esos mismos espacios preocupándose sobre todo en descubrir al *hombre* en el *dios*. La influencia de la teología liberal —en su búsqueda del Jesús histórico— disciplinas como la psicología y los elementos propios de la novela histórica en su deseo de recreación y convivencia con episodios pretéritos, propician y condicionan estas novelas, que guardando sus *personales* diferencias con otros géneros y vías dentro no sólo de la búsqueda del Jesús histórico, sino también de su reflejo literario, se desarrollan desde principios del siglo XIX.

1. T. Ziolkowski, *Fictional Transfiguration of Jesus*, Princeton, 1972.

ii. Este estudio de Theodor Ziolkowski se concentra principalmente en el análisis de las *trasfiguraciones de Jesús* en novelas de ficción. El adjetivo “ficcional”, a pesar de que no existe en castellano, es el que aparece en la edición en español como traducción del inglés “*fictional*”.

iii. *Idem*, p. 26.

iv. *Idem*, p. 37

v. *Idem*, p. 38.

vi. Dentro de este grupo incluye novelas que establecen una lectura ortodoxa de las Escrituras como *The Day Christ Died* de Jim Bishop junto a ensayos en forma de *vidas de Jesús* como el del escritor Giovanni Panini.

vii. El autor solamente hace mención de los escritos que pretenden ser *genuinamente antiguos* y que en realidad son falsificaciones modernas. No hace mención en su clasificación de aquéllas otras obras que se presentan como *revelaciones modernas*. Sobre las características generales y las diferencias entre los diferentes tipos de textos V. Francisco Peña Fernández, “Evangelios Apócrifos Contemporáneos: novelados, revelados y encontrados”, *Ilu* 5 (2000) pp. 187-190.

viii. En relación a este aspecto tendremos oportunidad de extendernos más en el siguiente capítulo dedicado a la novela del escritor polaco Jan Dobraczynski en donde apreciaremos el paralelismo de su obra, tanto en intención como incluso en técnica narrativa, con apócrifos como *El Protoevangelio de Santiago*.

ix. Dentro de éstos, destacar *A Dictionary of Biblical Tradition in English Literature*, como prueba del interés en el estudio de la influencia y presencia de la Biblia en la literatura. La extensa referencia bibliográfica y las características de los distintos enfoques y grupos que se establecen a partir de cada una de las entradas son muestra de un interés creciente en el estudio del reflejo de la Biblia en la literatura contemporánea.

x. *Jesús a través de los siglos: su lugar en la historia de la cultura*, Herder, Barcelona, 1989 (*Jesus through the centuries*, New York, 1953).

xi. *The contemporary Jesus*, New York, 1997.

xii. Autores como Robert Detweiler utilizan la categoría de: *figura de Cristo*, para analizar novelas que utilizan alusiones indirectas o *disfrazadas* del personaje de Jesús. Dentro de estas obras no se incluyen las que se refieren al Jesús de la historia. “Christ and the Christ Figure in American Fiction”, *Christian-Scholar* 47 (Sum 1964) pp. 111-124

xiii. Kurl Joseff Kuschel, *Jesus in der deutschsprachigen*, Zürich, 1978.

xiv. Fred Eastman, *Christ in the drama; a study of the influence of Christ on the drama of England and America*, 1886; H. Featherstun, *The Christ of our novelists*, 1904; O. González de Cardedal, *Cuatro poetas desde la otra ladera : Unamuno, Jean Paul, Machado, Oscar Wilde: prolegómenos para una cristología*, 1997, etc.

xv. Castelli, Ferdinando, *Gesú Cristo nella narrativa italiana del '900*, Assisi, 1992.

xvi. Abarcando los géneros literarios del teatro, la novela y la poesía, el autor organiza estas obras a partir del mismo criterio en el que se suelen organizar los textos apócrifos del Nuevo Testamento.

xvii. Elisabeth Hurt, *Von der Evangelienparaphrase zum historischen Jesusroman*, Frankfurt and Main, 1993.

xviii. Eadem, *Der literarische Jesus: Studien zum Jesusroman*, Hildesheim, 1993.

19. Excepcionalmente apuntaremos determinados ejemplos de novelas que están fuera de este eje, en los estos casos haremos mención de ello.

20. «La acción es prescrita de entrada; el desenlace trágico es inevitable; la imitación debe necesariamente quedar corta frente al original», A. Patton y L. Pope, "The novelist and Christ", *Saturday Review of Literature* (4 de diciembre de 1954) pp. 15s. Referencia tomada por T. Ziolkoski, *op. cit.*

21. Charles Dickens, *The Life of Our Lord; written for his children during the years 1846-1849*, New York, 1870.

22. *Evangeliorum Libri Quattuor* (330 a.C.) de Juvencus o *Carmen Pascuale* de Sedulius (s. XV).

23. *Meditationes vitae Christi* de San Buenaventura (s. XIII) o *De gestis Domini Salvatoris* de Fidati.

24. *Fragmente des wolfenbüttelschen Ungenannten* publicado por G. E. Lessing en 1774.

25. Perteneciente a la llamada Escuela de las Religiones (*Religionsgeschichtliche Schule*)

26. *Jesus*, Berlin, 1929.

27. *Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet*, Berlin, 1835.

28. *La Vie de Jésus*, Paris, 1836.

29. La primera de las novelas que hemos encontrado es la escrita por el reverendo escocés John Cameron en 1740 titulada *The Messiah*. Esta obra, sin embargo, todavía está muy ligada al género homilético y sus recreaciones de ficción literaria no guardan similitud con las características generales del resto de las futuras novelas.

30. Thomas Grey, *The Vestal* (1820); William Ware, *Probus* (1839); John W. Brown, *Julia of Baiae* (1843); Eliza B. Lee, *Patheia* (1858).

31. V. e. g. Albert Barnes, *Sermons on revivals*, New York, 1841; Chauncey Lee, *Sermons on the distinguishing doctrines and duties of experimental religion and especially designed revivals*, Middletwon,

1824.

32. Aunque el camino hacia la ficción bíblica había sido abierto por estas novelas, algunos grupos religiosos norteamericanos, especialmente los calvinistas, mantuvieron la tradicional idea de que la Biblia era inviolable y por ello, no debía de aludirse a ella en la ficción narrativa. Cf. Cesareo Bandera, *El juego de lo sagrado. Lo sagrado y el origen de la literatura moderna de ficción*, Madrid, 1997, p. 129.

33. En su bibliografía aporta un importante número de títulos en la página 221 sobre novelas de Jesús, prácticamente todas están editadas o traducidas al alemán. Entre éstas incluye títulos que nosotros no consideramos como *biografías noveladas de Jesús* como: *La Vie de Jésus* de Renan, *Jesus und Judas* de F. Hollaender, *Jesus in Osaka* de G. Herburger.

34. Max Brod, *Der Meister*, Gütersloh, 1952.

35. Sobre este aspecto en concreto nos detendremos posteriormente en el siguiente apartado.

36. Cf. Daniel L. Pals, *The Victorian Lives of Jesus*, London, 1982.

37. Anna von Krane, como señala Elisabeth Hurth (*Der literarische Jesus, op. cit.*, p. 12) es una escritora que se convirtió ya en su madurez al catolicismo, en este sentido podría entenderse mejor su opción de escribir una novela sobre Jesús en un momento en el que no hay ningún otro escritor católico que lo hiciera. Las primeras novelas católicas, exceptuando esta, comienzan a aparecer, como ya mencionamos, más tarde y con posterioridad a la publicación de un gran número de novelas de autores protestantes.

38. *Roman de Ponce Pilate*, Paris, 1926.

39. *Le centurion. Roman des temps messianiques*, Paris, 1910.

40. *Repentie*, Paris, 1922.

41. *En torno de Cristo*, Barcelona, 1931.

42. *Memorias de un Repórter*, Montevideo, 1940.

43. Ruth B. Bottigheimer, *Bible for Children*, Yale, 1996, p. 163.

44. C. Heredia, *op. cit.*; Nika Wagenhauser, *Little Stories of Christs Passion*, Paterson N. J., 1941; Edward F. Murphy, *The Scarlet Lily*, Milwaukee, 1944; *idem*, *Road from Olivet*, 1946; Francesco Perri, *The unknown disciple*, Garzanti, 1944; Fulton Ousler, *The Greatest Story Ever Told: A Tale of the Greatest Life Ever Lived*, New York, 1949; Jan Dobraczynski, *Lysti Nikodema*, Praha, 1954.

45. Karl Frederich Barth junto con Karl H. Venturini son los primeros en realizar una consistente interpretación de los evangelios a partir de una lectura no-sobrenatural. En *Natürliche Geschichte des grossen Propheten* proponen que Jesús debió ser instruido por la orden de los esenios que le ayudaron a realizar sus trucos en lo que se refiere a sus milagros, incluso en su supuesta *resurrección*.

46. Hermann Gunkel y William Wrede son de los primeros críticos en defender la dicotomía que existe entre Jesús y Pablo y entre la creencia de uno y el otro; ya el propio Reimarus había hecho una distinción entre la

creencia de Jesús y la que sus discípulos le habían atribuido.

47. *The Nazarene Gospel*, Garden City, New York, 1953.

48. *King Jesus*, New York, 1946, pp. 306ss.

49. Cronológicamente no sería posible, pero la diferencia entre la defensa de una idea de Jesús y otra no afecta en el relato de los episodios evangélicos.

50. La novela se centra exclusivamente en el testimonio de uno de los sacerdotes que condenan a Jesús en su juicio ante el Sanedrín. Por ello se desarrolla principalmente en los antecedentes de esta condena, dando comienzo con la escena de la expulsión de los comerciantes del Templo (toma por tanto los sinópticos en vez de Juan en este sentido). Esta novela hace un uso concreto del *recurso a la ficción* para defender su particular teoría. Existen otros trabajos que también se ocupan exclusivamente de los motivos, causas y posible *excepcionalidad* de la condena a muerte de Jesús (Thompson, George, *The Trial of Jesus; Juridical review of the Law and Facts of the World's Most Tragic Courtroom Trial*, 1927; Chandler, Walter, *The Trial of Jesus from a Lawyer's Standpoint*, 1908)

51. Ziolkowski, *op. cit.*, pp. 123ss.

52. *Idem*, p. 121ss.

53. *Idem*, p. 89ss.

54. Benito Pérez Galdón, *Nazarín*, 1895. Comentada por Ziolkowski en pp. 89ss.

55. Piero Maironi, *El patriota*, 1895. Comentada por Theodor Ziolkowski en pp. 108ss.

56. Gerhart J. R. Hauptmann, *The fool in Christ, Emanuel Quint: a novel*, 1911. Comentada por Ziolkowski en pp. 131ss.

57. Podemos encontrar una serie de plantamientos similares a los socialistas-cristianos en algunas biografías noveladas de Jesús como: *The Nazarene* (1854) de George Lippard y muy posteriormente en la novela de Otero Silva, *La piedra que era Cristo* (1985). En ambas, el protagonista se opone al estamento poderoso acusándolo de *enemigo* de su propio mensaje. Todas estas ideas, sobre la relación entre Jesucristo y los principios socialistas, se expresaron de forma más extensa tanto en novelas estudiadas por Ziolkowski, que no pertenecen al subgénero que es objeto de nuestro estudio.

58. Gerard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, 1989.

59. Sobre este tipo de obras puede encontrarse una extensa referencia en Edgar Johnson Goodspeed, *Modern Apocrypha*, Boston, 1956.

60. Genette, *op. cit.* pp. 197-201 y 157.

61. «El triunfo de la iglesia ortodoxa sobre tales sectas supuso una destrucción casi total de esta literatura», Philipp Vielhauer, *Historia de la Literatura Cristiana Primitiva*, Salamanca, 1991 (*Geschichte der urchristlichen Literatur*, 1981) p. 637.

62. Paul Genette, *op. cit.*, p. 10.

63. *Ibid.*

64. Reynolds Price, por ejemplo, utiliza exclusivamente el evangelio de Marcos añadiendo tan sólo una escena, la de la mujer adúltera del resto del material evangélico, y un par de referencias apócrifas. Obras como las realizadas por Rosemary Haughton aluden en su propio título a su voluntad de *transformar en ficción narrativa* cada uno de los textos por separado: *John's Good News of Jesus, Luke's Good News of Jesus*, etc. (1968).

65. Sobre este respecto: Cf. José Alonso Díaz y Antonio Vargas Machuca, "Introducción", *Sinopsis de los Evangelios*, Madrid, 1996.

66. Cf. Santos Otero, *Apócrifos del Nuevo Testamento*, p. 660 en referencia a la "Correspondencia de Jesús con Abgar".

67. «No hablan los apóstoles en el Evangelio, sino Jesús: los apóstoles solamente repiten y repiten con tal fidelidad y con tal religiosa veneración, que juzgan sacrílego cualquiera deformación del pensamiento del Maestro, escribiendo casi siempre las mismas palabras de Jesús», Eusebio Tintori, *El Divino Maestro o los Cuatro Evangelios Concordados*, Bilbao, 1930. «Desde entonces, inútilmente ha querido la superstición añadirle páginas y la credulidad ha querido quitárselas; los Evangelios han seguido siendo a través de los siglos lo que fueron desde un primer momento. El libro más leído, traducido, más comentado, más amado del mundo moderno es indiscutiblemente el libro de la vida de Jesús», Alejandro Westphal, *Jesús de Nazaret. Armonía de los cuatro evangelios*, Lausane, 1922. «...haciendo así un biografía completa, la auténtica y exacta vida de Cristo», Buenaventura de Santamaría, *Evangelios Concordados*, Madrid, 1965.

68. «Ofrece grandes ventajas principalmente para quienes han de utilizar con frecuencia los Evangelios apostólicos, como en la predicación, en las tandas de ejercicios, ejercitaciones y retiros...», Severiano del Páramo, *Los cuatro evangelios en uno*, Santander, 1965

69. *Jesús de Nazareth* (A. Westphal), *El evangelio de Jesús* (E. Galbiati), *La auténtica vida Cristo* (A. Codesal), etc.

70. Rafael García Calvo, *Autobiografía de Jesucristo*, Murcia, 1980.

71. «Lutheran education principles may be summarized briefly: Parents are primarily responsible for the education of their children...», *Lutheran Cyclopedia*, Erwin Luejer ed., St. Louis, 1975.

72. La edición del reverendo Francis Brown, publicada en Nueva York en 1907, realiza una armonización de todos los evangelios y una simplificación del lenguaje, al estar tomado el texto de la versión *King James*. El siguiente párrafo es un ejemplo de simplificación y armonización del episodio de la Pasión en el que Jesús es llevado ante Caifás: «Then led they Jesus from Caiaphas unto the hall of judgement: and it was early; and they themselves went not into the judgment hall, lest they should be defiled; but they might eat the passover.», cap. 63, p. 417.

73. Este aspecto se observa mucho más en libros del Antiguo Testamento que en los del Nuevo.

74. Ruth Bottighiemer observa que, por ejemplo, en las Biblias infantiles hasta mediados del siglo XX, se da

una preponderancia y protagonismo mayor a los personajes masculinos sobre los femeninos.

75. Alice Birney, *Literary Lives of Jesus: an international bibliography of poetry, drama, fiction, and criticism*, London, 1989

76. V. e. g. Albert Banks, *Sermon stories for boys and girls*, New York, 1897.

77. Jesús Gilabert Juan, "Modelos estructurales en la novela histórica", *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 113 (1999) p. 9.

78. «He dwells near Gaza gate, with his widowed mother, who is a noble lady... The young man had been giving Mary so interesting an account of him that she desired me also to be a listener! In my next I will write you all I heard; and I trust, dear father, you will patiently bear with me in all things...», Ingraham, *Prince of the House of David*, *op. cit.*, p. 30

79. V. e. g. Christopher R. Blackall, *The Son of Timeu*, Philadelphia, 1914, pp. 25-30. Tal una de las novelas en donde este aspecto se muestra más claramente es: *The Quest: the Story of the Shepherds of Bethlehem* (1945) de Ludwing Bauer.

80. V. § 1. 3. 2.

81. *Romance* lo entendemos en este caso *aventura amorosa*. Posteriormente nos referiremos a él como sinónimo de *novela* de aventuras (galicismo).

82. Además de los mencionados en § 1. 2. V. e. g. *Quo Vadis*, de Henry Sienkewich (1897) o *Flavia* de Emma Leslie (1890).

83. Este aspecto se puede comprobar por ejemplo en la novela *Cresto* (1933), de Dupuy Marcel, en donde el personaje de Dan, protagonista masculino, desea conquistar a Corinha, atraída por el mensaje de Jesús; la unión de los dos protagonistas coincide asimismo con la reconciliación y conversión del protagonista.

84. V. e. g. J. McNaughton Waterman, *Good Tidings According to Matthias*, Ohio, 1937.

85. «When the third hour was about half gone, some men of the rudest class —wretches from the tombs about the city— came and stopped in front of the center cross... "If thou be King of the Jews, or Son of the God, come down"... "Lord" he said, "remember me when thou comest into thy kingdom"... "Verily I say unto thee, To-day shalt thou be with me in Paradise"», Lew Wallace, *Ben Hur*, p. 550.

86. *Idem*, pp. 48-56, escena en la cueva de Belén; pp. 68-78, los Reyes Magos en el palacio de Herodes y posteriormente en la adoración del niño; conversación de Ben Hur con Baltasar en pp. 278-280 en el que se rememoran las escenas anteriores; Ben Hur decide seguir al maestro hasta Jerusalén en p. 479; capítulos previos a la pasión y muerte de Jesús, testimonio de los episodios finales de la vida del Nazareno hasta su posterior marcha a Roma como discípulo cristiano en pp. 525-541.

87. *Idem*, pp. 499-506.

88. Un ejemplo enormemente cercano a los anteriores es *Roman de Ponce Pilate* de Maurice Laurentin (1926).

89. Cf. e. g. *Judas* de Linklater (1939) en donde Judas se representa como saduceo. La tensión que se refleja en la mente del protagonista, antes de la traición, se centra en la alternativa que se presenta al protagonista entre elegir por su amor a Jesús y los efectos de su predicación pueden tener en su propio grupo religioso — el fariseo — o en el pueblo judío en general. En *The Scarlet Lily* de Edward Murphy, se plantea el resentimiento que siente María hacia Jesús, ya que su hermano murió entre los inocentes de Belén. Tanto en una novela como en otra —y este es un elemento muy recurrente en todas— el viernes de Pascua se produce un cambio dramático en la vida de este tipo de protagonistas.

90. V. e. g. Fernando Castelli, *op. cit.*

91. A partir de mediados y hasta finales del XIX se publican, en consonancia también con la literatura de corte teosófico y espiritista, varias vidas de Jesús *recibidas* a través de la mediación de los espíritus, como fue la popular obra de Alan Kardek —padre del espiritismo contemporáneo— *Evangile selon le spiritisme* (1864) o de la *Mente Universal*, como por ejemplo en las revelaciones de Edward Cayce en *Christ Consciousness* (1980). En todas ellas las *ampliaciones* y *variaciones* del hipertexto de los evangelios es mucho más considerable que la que se puede apreciar en las novelas de ficción contemporáneas. Muchos de los contenidos de estos libros, que tienen un resurgimiento en los años 70 y comienzan aparecer en novelas de ficción de corte *esotérico*. A pesar de su reflejo tardío en la literatura de ficción, este tipo de *variaciones* sobre la vida de Jesús, tiene mucha más presencia en el formato de ensayo —pseudocientífico— o *libro revelado*. Otro grupo de libros se presentan como *evangelios encontrados*, como textos auténticos de la época de Jesús, desechados por la crítica científica como falsos (Cf. Goodspeed, Edgar Johnson, *Modern apocrypha*, Boston, 1956), algunos de éstos adquirieron cierta popularidad, como el libro de Nikolâi Notovich, *La vie inconnue de Jésus Christ* (1894) o *Der Benanbrief* de Elder von der Plannitz; también mencionar Boldt, Hermann J., *The Crucifixion and the Resurrection of Jesus by an eye-witness*, Chicago, 1907; Guthrie, Kenneth Sylvan, *The Long-Lost Second Book of Acts*, Prophet Publ., Medford, Massachusetts, 1904. En relación a estas obras una extensa bibliografía y comentario puede encontrarse en Francisco Peña Fernández, *op. cit.*

92. José de Arimatea se presenta como un buscador de la verdad religiosa. Es un hombre que a pesar del éxito obtenido en sus negocios encuentra grandes problemas para conformarse con su cómoda vida. Deja todo para marchar junto a los esenios. Su decepción será muy grande al ver que Dios no salva finalmente a Jesús. Moore pinta un José demasiado humano como para creer en que la resurrección de Jesús se realizaría. José constituye el centro de atención en esta primera parte. Su muerte —y por tanto desaparición de la trama de la novela— llega tanto repentina como inexplicablemente.

93. En la primera parte centrada en José de Arimatea, Jesús no es siquiera mencionado hasta el capítulo 18 y hasta el capítulo 25 el autor no transfiere el protagonismo de José a Jesús. El asesinato de José ocurre 2 capítulos más tarde. Jesús es el exclusivo objeto de atención hasta que hasta que Pablo aparece en el capítulo 39 en el que el apóstol conoce al hombre vivo que él ha predicado en espíritu. Cada una de estas tres secciones aborda la cuestión del deseo y la renuncia.

94. El libro se divide en dos partes claramente separadas. La primera que combina una situación *inventada* — la historia del campesino y el gallo — con otra extraída de los evangelios, la resurrección de Jesús. La energía y ansias de vida del gallo contrastan con la del hombre que se siente ausente de deseos y sin voluntad de estar acompañado. Este personaje busca la soledad mientras el gallo ansía la libertad y volver a su lugar en el mundo, un corral de gallinas. En esta parte se transforman las tres primeras apariciones que narran los evangelios frente a un Cristo que se muestra completamente diferente al de entonces. Jesús ha dado por terminada su misión, la resurrección no significa aquí una culminación sino un nuevo comienzo. La segunda parte es completamente de ficción y juega metafóricamente con el mito de Isis y Osiris. Jesús se entrega a la sacerdotisa a la que deja embarazada, recobrando con ello el anhelo por la vida. Esta vez toma una actitud

completamente diferente, que se enfatiza en su huida de la muerte en la parte final.

95. «En nuestro país, en Etiopía —decía mirando a Marta con ojos traviesos—, si ardemos en deseos de hacer algo, no lo ocultamos ni dejamos que el deseo insatisfecho nos roa las entrañas como a vosotros, hebreos, sino que lo declaramos honrada y abiertamente y lo hacemos», *La Última Tentación de Cristo*, Madrid, 1988, p. 521.

96. Cf. *King Jesus*, *op. cit.*, pp. 168-170.

97. *Idem*, p. 366.

98. V. e. g. Henry VanDyke, *The Childhood of Jesus* (1906); Wilhem Scharrelmann, *Youth Jesus* (1936); *Family Portrait* de Lenore Coffe (1939), etc.

99. A pesar de ser bastante posterior al límite cronológico que habíamos planteado, hemos incluido aquí la mención de esta obra dada la escasez de ejemplos de este tipo de *referencia apócrifa*. En el caso de esta novela existe una evidente voluntad de introducir al lector en el propio mundo del escritor apócrifo antiguo.

100. Esta novela realmente combina diferentes tipos de relatos y formas de variación e interrelación entre los relatos populares, principalmente europeos, sobre Jesús y sus discípulos y los propios evangelios.

101. «Lo específico de la novela empieza con la figura de un narrador», M^a Carmen Bobes Navas, *La novela*, Madrid, 1993, p. 197.

102. Gerard Genette, *Figures III*, Paris, 1972.

103. V. e. g. *Prince of the House of David*, *op. cit.*; W. Crozier, *Letters of Pontius Pilates*, London, 1924; etc.

104. V. e. g. Joseph Jacobs, *As Others Saw Him*, Boston, 1895; *Memorias de un Repórter de los Tiempos de Cristo*, *op. cit.*; Francesco Perri, *Discepolo ignoto*, Milano, 1944; etc.

105. James Meeker Ludlow, *Jesse ben David, a shepherd of Bethlehem*, New York, 1907, pp. 27-30.

106. «It must have been a year after I had first seen Jesus that I saw him again the second time in Jerusalem... So I determined morning service in this sinagoge rather than with my colleagues in the Temple, and went in...», *As Others Saw Him*, *op. cit.*, p. 39.

107. «“I know not at present”, I replied, “what nor who he is, nor what he will prove”... “But Julian, can he whose baptism was marked by so great an event as the oponed heavens, whose birth was announced by angels...”», *Julian or Scenes in Judea*, *op. cit.*, p. 194.

108. Narradora de *The Prince of the House of David* del reverendo J. H. Ingraham.

109. «Tu ignores leurs doctrines, leurs prophéties et le salut messianique. Ces méprises possèdent l'idée de Dieu avec una pureté qu'aucun philosophe n'a atteinte», M. Laurentine, *Le roman de Ponce Pilate*, Paris, 1926, p. 29.

110. «...je restais absorbé dans la méditation des grands problèmes de la vie et de la mort, et je me disais que

les Socrate et les Platon ne les ont pas résolus», *idem*, p. 64.

111. «“Yea, all men, thou as well as me: thou art a Roman. He is one of us, Son of God, centurion, yet one of us”, continued Ezekiel, reverently...», *Ezekiel of Betlehem*, *op. cit.*, p. 260.

112. «Cuando venga el Espíritu de la verdad, os guiará hasta la verdad completa... recibirá de lo mío y os lo explicará todo», Jn 16, 13ss.

113. Hchos 2, 1-13.

114. Las mayor parte de las novelas que utilizan este tipo de narrador comparten esta característica. De todas formas excepciones importantes serían obras como la ya señalada anteriormente: *As Others Saw Him* (1895) de Joseph Jacobs. El narrador de esta novela es miembro del Sanedrín y vota a favor de la condena a muerte de Jesús. Este juicio es tomado como algo anecdótico y en el libro aparece la narración de los acontecimientos posteriormente a que éstos ocurrieran y en forma de relato epistolar. Esta obra, de todas formas sólo abarca los hechos de la vida de Jesús a partir del enfrentamiento con los mercaderes, siendo los sucesos muy escogidos y encaminados a la defensa de la teoría principal del libro. También mencionar la obra de GERALD Heard, *The Gospel according to Gamaliel* (1946) más cercano al texto evangélico. Esta novela se ocupa de los paralelismos entre la religión de Jesús y su directo referente judaico para de esta forma romper algunas de las diferencias y enfrentamientos.

115. Cf. Frances Beatrice Taylor, *The Song of Korthan*, New York, 1923, p. 34.

116. Cf. Charles Joseph Finger, *The Affair at the Inn as Seen by Philo the Innkeeper and the Taxgatherer of Rome*, Westport, 1931.

117. Cf. John Gordon, *Three Children of Galilee*, Boston, 1897.

118. Esquema que después se ve en novelas cristianas como *Quo Vadis*.

119. En novelas como por ejemplo *Mary Magdalene* de Edgar Saltus (1890) o *Judas de Lanza del Vasto* (1938) esta característica no se da, y por el contrario, se sigue el transcurso de la vida de Jesús a través de la psicología concreta de estos dos personajes, de forma igualmente cercana a las otras novelas con *narrador testigo*. En estos casos la distancia se toma a partir del deseo de hacer una crónica de un personaje evangélico del protagonismo de Judas o de María Magdalena.

120. Es muy probable que con este título —que remite al *Evangelio gnóstico de Tomás*— la voluntad del autor fuera dejar patente su deseo que llevar a cabo una lectura *alternativa* a la ortodoxa.

121. Existen excepciones que no entran ni este grupo, ni en los anteriores señalados, como *Messiah* (1811) de John Cameron. Obra que ya mencionamos y destacamos como la primera de las novelas sobre Jesús.

122. Sobre esta novela de Miró y la utilización del estilo *indirecto* a través del narrador omnisciente V. e. g. Ian R. McDonald, “The Gospel as Fiction. Gabriel Miró’s *Figuras* and Biblical Scholarship”, *Forum for Modern Language* 1, vol. xxxvi (1990) pp. 49-61, también: James Arioza, “Gabriel Miró, Adolf von Harnack, and the Meaning of Jesus”, *Romance Quarterly* 34:3 (1987 Aug.) pp. 361-370.

123. En esta novela, los testigos, todos ellos femeninos, recuerdan a Jesús poco después de su muerte.

Dentro de estas mujeres, a diferencia de como ocurría en la novela de Gibran, los personajes están sacados exclusivamente de los evangelios: María, la madre de Jesús; María, la hermana de Lázaro; María Magdalena, la mujer cogida en adulterio, Salome y la esposa de Poncio Pilato, Joanna (Lc 8, 3).

124. En esta investigación hemos utilizado su tradición en inglés: *The Nazarene*, London, 1936.

125. Cf. p. 11 en donde se hace mención de la poca acogida científica que eruditos habían expresado sobre la fiabilidad de aquéllos manuscritos encontrados por Viadomsky.

126. Se acude directamente a los sucesos de su etapa pública hasta su Pasión y muerte.

127. Pam Viadomsky acude todas las Pascuas al mercado judío de Varsovia en donde afirma encontrarse a todos los protagonistas de la Pasión de Jesús en los rostros de los judíos que atienden en los puestos.

128. «I must confess that I even asked myself whether this was not, perhaps, a case of metempsychosis, a reincarnation of someone out of that period, flung across the centuries into ours», *idem*, p. 14.

129. «How this thing came to pass I do not know. I do not understand the inner process which accompanied it. I had long observed, of course, that when Pan Viadomsky recounted the incidents of what he called his former life in Jerusalem, there was a vivid evocation of the ancient world...», *idem*, p. 399.

130. «Aware of this fantastic transformation even while it proceeded, I tried to resist... that I became feverish with the desire to correct him... The faithful guardian of my living self was no longer at my side... he had fallen into the world which Pam Viadomsky had evoked», *idem*, p. 400.

131. «My drink is vinegar. Whatever I take into myself is vinegar, and whatever I give out is vinegar. And I long for the clear water of the brook. Oh, if my drink could only be water again! I am so tired! Oh, God, have mercy on me!», *idem*, p. 696.

132. *The miracle strain* de Michael Cordy (1997)

133. Sigmund Brower, *The weeping chamber* (1998); Roberto Pazzi, *Vangelo di Giuda* (1991)

134. *A Skeleton in God's Closet* (1994) de Paul Mier, novela sobre el ADN de Jesucristo y descubrimientos arqueológicos extraordinarios que amenazan el orden mundial; la más popular, por haber sido llevada al cine, *The Body* (1983) de Richard Ben Sapir en donde se encuentra el propio cadáver de Jesús.

135. En *Summerland: A Story About Death and Hope* de Eyvind Skeie (1989) Jesús aparece en la otra vida acompañando el alma de un niño; *La prueba del laberinto* de Fernando Sánchez Dragó narra la preparación que su protagonista, de forma un tanto heterodoxa, tiene que llevar a cabo para comenzar la redacción de una novela sobre Jesús.

136. La propia forma en la que da comienzo la novela muestra ya estos aspectos señalados, Jesús es constantemente incapaz de dar respuesta a las preguntas que se le plantean: «“I have come to die for your sins”, Jesus told a stooped figure passing him on the road. “Then what am I to die for?” the old man asked. Jesus took a small notebook from his pocket and copied the question. “If I may have your name and address”, he said, “an answer will be sent to you”».», *Jesus Christ*, p. 1.

137. «“Who are you?” Jesus asked. “I am Barabbas”. “What can you want with me?”. “Things have gone very badly with me, Jesus. I have come to ask for your help.”...», *Idem*, p. 149.

138. «More than three hundred men and women had risen before dawn to attend the opening of the tomb. A large boulder covered the mouth of the cave, and John explained, shouting through his cupped hands, that the disciples sometimes had to unroll the rock themselves...», *Idem*, p. 113.

139. En relatos como los de Burgess se menciona que Jesús contrajo matrimonio y quedó viudo antes del inicio de su predicación; en este caso la voluntad del autor es la de *humanizar* el personaje de Jesús. En otros ejemplos como *The moon under her feet* de Clysta Kinstler se da una mucho mayor presencia de la sexualidad de Jesús en la trama.

140. Esta novela transcurren en su mayor parte en la época contemporánea, pero hace constante referencia al texto evangélico en su origen y función. Esta característica es común a otras obras que comentaremos más adelante.

141. Refiriéndose a la concreta novela de Benítez, Miret Magdalena comenta: «Hábilmente, el autor le llama novela a su obra, si bien esto no ha preocupado a los lectores... Este halo fantástico de que lo rodean algunos como Benítez, según el olfato popular, describe mejor la impresión de esta figura de hace veinte siglos», E. Miret Magdalena, “Del Jesús de la Historia al Jesús de la Ciencia Ficción”, Antonio Piñero (ed.), *Fuentes del cristianismo*, Córdoba, 1993, p. 508.

142. Existen excepciones como por ejemplo: *The Song of the Magdalene* de Donna Jo Napoli (1996), *Maria Maddalena peccatrice e convertita* de Anton Giulio Brignole (1994) o *A Time for Judas* de Mary Lloyd Callahan (1988)

143. «Mine is a story that must be told, and a story that must be heard, because those who presume to tell it do not know, and those who have taken possession of the story of Yeshua, the Christos distort his story and mine», *The moon under her feet*, *op. cit.* p. 3.

144. La autora pretende emular a escritoras como Marion Zimmer Bradley (*Las nieblas de Avalon* novela que gira alrededor de la corte del rey Arturo) en esta novela histórica construida desde un punto de vista de *mitología feminista*.

145. «La cuestión principal dentro del método hermeneútico feminista parte del principio heurístico de que todos los textos, a la hora de ser escritos, recopilados, interpretados o incluso traducidos, sufren la acción de unos esquemas mentales, precomprensiones o intereses determinados, tanto más cuanto que no se hacen conscientes o explícitos. Aplicado al tema de la mujer, la mentalidad androcéntrica de la sociedad patriarcal en la que se extendió la Iglesia y se desarrolló el proceso de composición de los Evangelios, sin duda tuvo influencia», Carmen Bernabé Ubieta, *María Magdalena. Tradiciones en el cristianismo primitivo*, Estella, 1994, p. 19

146. V. e. g. *Three wise women* de Mary Hoffman

147. Gerd Theissen, *La Sombra del Galileo. Las investigaciones históricas sobre Jesús traducidas a un relato*, Salamanca, 1997⁷.

148. *Idem*, p. 10. «I have never written a novel or something like this before I wrote the *Sadow of the Galilean*... The immediate purpose was a didactic purpose... introduce people into the world of Judaism and create sympathy with this world (or to diminish antisemitism)... I think it is necessary to write understandable

books on Jesus in non-fictional forms. I did not intend to rewrite the gospels, rather to give a framework for reading the gospels in a more informed way. There are many people who will never be able to understand historical critical research and all the valuable knowledge we have on the time of Jesus. I feel an obligation to make accessible some significant results of historical research also to common people. And I hope that it will reduce the criticism of historical critical research in some circles... I would compare my attitude rather to the attitude of the writers of the enlightenment, who tried to spread knowledge as far as possible, also to people who are not people with high education», opiniones del escritor recibidas en un correo electrónico el 11 de noviembre de 1999.

149. «Parece como si los historiadores hubieran de desarrollar sus propias *técnicas de ficción* para sus *obras veraces*», Peter Burke, «Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración», *La Novela Histórica. Teoría y Comentarios*, Kurt Spang (ed.), Pamplona, 1998² *op. cit.*, p. 306.

150. Russ Weistein, *The Christ-killers: a fictionalized historical analysis of how the Jews got blamed for the crucifixion*, Melbourne, Fla., 1994. Esta obra excede el marco cronológico de la vida de Jesús, desarrollándose en su mayor parte en la descripción de la primera comunidad cristiana y las modificaciones que en la interpretación de la vida del Maestro ésta lleva a cabo, condicionada por sus enfrentamientos con la comunidad farisea.

131. Raymund Schwager, *Dem Netz des Jägers entronnen*. En este trabajo hemos utilizado la edición inglesa: *Jesus of Nazaret: how he understood his life*, New York, 1998.

132. La narración está construida a través de la unión de tres textos diferentes: por un lado el propio relato de ficción, la historia de Andrés, un judío contemporáneo a Jesús que está recogiendo información sobre él y para ello rastrea e interroga alrededor de la *sombra* que éste proyecta, sin realmente llegar nunca a conocerlo. En segundo lugar, las notas a pie de página que el propio autor (no el narrador) añade al cuerpo del texto en las que hace precisa referencia de las fuentes de las que está haciendo uso y comentarios sobre las ideas que se defienden y que aclaran y dan peso a las *afirmaciones* que se dan vía ficción en el texto principal. En tercer lugar, el autor intercala entre capítulo y capítulo extractos de su correspondencia con un colega universitario al que explica y ante el cual justifica su decisión de escribir una novela sobre Jesús sirviéndose de la ficción para recrear la vida pública y la época de Jesús de Nazaret, un rasgo interesante del trabajo y de la propia impresión e interrogante que el autor quiere dejar en el lector, es el hecho de que este personaje es inventado.

133. El profesor Schwager posee ya numerosos trabajos sobre el Jesús histórico anteriores a esta novela como por ejemplo: *Brauchen wir einen Südenbock?*, de 1978, de la misma forma que Gerd Theissen.

134. Este tipo de novelas, como ocurre con *The Word* de Irving Wallace, la trama principal no se desarrolla en el tiempo de Jesús ni alrededor de su figura histórica. Ambos aspectos aparecen marginalmente, pero terminan por influir en el desenlace de los acontecimientos.

135. «Él (Galo) se negaba se negaba a escribir en alabanza de la paz romana de Augusto por el mismo motivo por el cual Jeshua no quería dejar evangelios para posibles pontífices.», *El Evangelio de Judas*, p. 121.

136. «Pero después de dos o tres siglos, del mismo modo como Judas había traicionado a Jeshua, también, también el espíritu de su evangelio, reencontrado en algún lugar, traicionaría a sus fieles repartidos ya por todas partes.», *idem*, p. 128.

137. *Idem*, p. 3.

138. Esta novela no es sólo una sátira de la vida de Jesús o de los evangelios, sino en gran medida también de la *particular forma* de vivir el cristianismo de la sociedad norteamericana. En la propia novela aparecen personajes de gran relevancia para la *religión norteamericana* —término acuñado por Harold Bloom y sobre el que pasaremos en el capítulo 4 de esta tesis— como: John Smith o la fundadora de la Ciencia Cristiana, Helen Harmon White.

139. Timoteo, el narrador de la historia, es un obispo libidinoso y bisexual; Sampa (San Pablo) es homosexual y experto en ventas y marketing; también es agente del Mossad —«Haría cualquier cosa por venderse, a sí mismo y a su Mensaje, a todo el mundo» (p. 142)— otras de sus cualidades son las de ser experto en malabarismos y baile de claqué. Santiago es un purista y heredero como hermano de Jesús, del Reino de los Cielos, también trabaja como *broker* en la bolsa del Templo. Jesús —un personaje completamente marginal en la novela— es un obeso, crucificado por cuestiones puramente económicas (p. 140).

140. A pesar de que tanto el acento como el tratamiento de la obra difiere mucho del *best-seller* español: *El Caballo de Troya*, este autor norteamericano incorpora el viaje en el tiempo a la época de Jesús. La distorsión y confusión entre el tiempo contemporáneo y el de Jesús aparece se utiliza para acentuar el tono satírico. Esto mismo se utiliza en novelas como la de Gore Vidal, Langguth e incluso, como tendremos oportunidad de ver más extensamente, José Saramago.

141. La acusación de ser María la amante de un centurión romano ya apareció en las *polémicas* contra judíos del siglo III.

142. Mieczyslaw Malinski, *Witness to Jesus: The Stories of Five who knew Him*, New York, 1982.

143. Jesús Capo, *El hijo del carpintero*, Santiago de Chile, 1996.

144. Joe Tarpley, *The Galilean dialogues*, New York, 1994.

145. *The road to Bithynia* (1951), *The Thorn of Arimathea* (1959), *The Galileans* (1963).

146. *Galilee Man* (1997), *All Star Pride* (1997), *Rebel Glory* (1997), *The weeping chamber* (1998).

147. Exceptuando *The Beginning* (1992) que reconstruye los capítulos de Génesis hilvados con la tradición apócrifa y patristica del Ángel Caído, el resto se centra en los relatos sobre la vida de Jesús: *The Birth* (1991), *The Escape* (1993), *The Triumph* (1995) y *The Return* (1996)

148. «Inscribe into the chronicles of creation what you have seen and what you have heard. Then seal these pages, that no eye may know what you have written. These words are to remain sealed...», *The Beginning*, *op. cit.*, p. x.

CAPÍTULO 2. JAN DOBRACZYNSKI, *CARTAS DE NICODEMO*

*«La ciencia de la vida siempre aparece más clara
en el mashal y en la hagadá.»
Cartas de Nicodemo, p. 308*

2. 1. INTRODUCCIÓN AL AUTOR Y A LA NOVELA

La presente novela recoge la edición o selecciónⁱ de 24 cartas que el rabino fariseo Nicodemo dirige a su maestro Justo. En ellas se vierten las impresiones de un testigo de excepción de los principales episodios de la vida de Jesucristo. Este Nicodemo de *ficción* encuentra a Jesús en un momento de especial crisis en su vida personal que está haciendo tambalear sus propios principios de fe. Como hombre piadoso y cumplidor de la Ley, al protagonista le resulta difícil hacer compatible la grave enfermedad de su mujer Rut con la idea de la compensación divina. El acercamiento a la persona y doctrina del Maestro de Galilea supondrá un cambio drástico en su vida a la vez que una luz que paulatinamente dará razón y sentido a su dolor y a sus preguntas.

La figura del fariseo Nicodemo es de extracción evangélica, apareciendo en tres ocasiones exclusivamente dentro del Evangelio de Juan. En la primera ocasión (Jn 3, 1-21), el rabino, interesado en la figura y doctrina de Jesús, se acerca —oculto en la noche— a conocerlo, mostrando un profundo respeto por su ideas. En la segunda (Jn 7, 45-52), sale en su ayuda frente a la pretensión de otros fariseos y sacerdotes de apresar a Jesús; su defensa toma como base el cumplimiento de la Ley, criticando el hecho de que se quiera arrestar a un hombre al que no se le ha dado la oportunidad de defenderse. En la tercera ocasión (Jn 39, 38-42), junto a José de Arimatea, solicita el cuerpo de Jesús a Pilatos para darle sepultura en un huerto junto al Calvario.

Estas serán las pautas de las que se valdrá el autor para expandir la presencia del personaje en relación a los textos evangélicos. En relación a Jn 3, 1-21, el Nicodemo de la ficción va demostrar un interés, que en el caso de la novela se hará progresivo, por la persona y doctrina de Jesúsⁱⁱ; en segundo lugar —y en referencia a Jn 7, 45-52—, este seguimiento provocará un enfrentamiento del rabino con su grupo religioso que excederá las cuestiones exclusivamente relativas al cumplimiento de la Ley; su propia situación personal, así como las repercusiones de un cada vez más cercano conocimiento de los postulados del Maestro de Galilea le colocan en la tesitura de tener que renunciar a sus propias creencias, separándose de su grupo; en tercer lugar —e interpretando Jn 39, 38-42—, lo que en un primer momento parece curiosidad o conveniencia se transforma en fe y desemboca en el completo seguimiento y adopción de las ideas de Jesús, que tras la Resurrección harán que culminen las expectativas del rabino fariseo y darán solución y paz a todas sus preguntasⁱⁱⁱ.

En cuanto a su composición, la novela está construida a partir del ensamblaje de distintos cuerpos narrativos a través de las impresiones que el rabino va dejando patentes en su correspondencia. El cuerpo principal y más extenso es básicamente una armonía o concordia evangélica —sobre la que tendremos ocasión de detenernos— que responde a la principal finalidad de la obra, recrear y acercar nuevamente al lector los principales episodios de la vida de Jesús de Nazaret; en segundo lugar, una serie de tramas de ficción que mediante la recreación de determinadas escenas alrededor de personajes evangélicos, buscan contextualizar sociopolíticamente el relato y facilitar más información sobre la personalidad de determinados aspectos no expresados directamente en los evangelios, dando pie y base para el asentamiento de determinadas ideas o *propuestas* exegéticas que el propio autor quiere apuntar o ensayar. Esta expansión de ficción tiene en determinados puntos y aspectos un paralelismo —

del que también posteriormente nos ocuparemos— muy similar al

de los textos apócrifos de la Antigüedad. En tercer lugar, existe una trama de ficción, que podríamos entender como *central*, que gira alrededor de la propia vida y el proceso de fe de Nicodemo, la cual, tomando como base los presupuestos exegéticos e ideológicos del cuarto evangelio, sirve como aglutinador del resto de los componentes. Esta última parte constituye el elemento interpretativo y la aportación literaria principal del autor.

La historia narrada viene trazada por dos líneas de desarrollo que estructuran la trama: La progresión en el conocimiento de la vida de Jesús a lo largo de la novela y, por otro lado, las reacciones de Nicodemo, suscitadas en su acercamiento y progresiva intimidad con la doctrina de Jesús. Ambos aspectos son expuestos al contraluz de la enfermedad y después muerte de la mujer del protagonista y en la búsqueda de sentido a este dolor.

El encuentro con la historia evangélica se produce prácticamente desde el principio. Un capítulo introductorio abre la narración y sirve para poner al lector sobre las bases de la situación personal del protagonista y narrador, así como para sumergirlo en la delineación básica de la Palestina del siglo I, diseñando para ello el narrador un valioso esquema de los distintos grupos ideológicos dentro del judaísmo, la posición de los romanos en relación a las creencias y mentalidad judía y la espera mesiánica de la sociedad principalmente jerusalimitana. A partir de este momento se inicia la armonía que —de la misma forma que los evangelios de Marcos y Juan— parte de la misión y predicación de Juan y se extiende a partir del ministerio en Galilea y con posterioridad en Judea, hasta la muerte y resurrección de Jesús; teniendo como término la misión de los primeros apóstoles inmediatamente antes y después de Pentecostés, es decir, en cierta medida, hasta las lindes del evangelio lucano (Hechos de los Apóstoles). Los episodios de la

infancia y vida oculta de Jesús —tomados principalmente de las referencias a Marcos y Lucas— se incorporan a mitad del relato, siguiendo una lógica diferente tanto en el momento de su aparición como en la forma en la que se recoge la información.

Después de encontrarse con Jesús, junto a la comunidad de Juan el Bautista y tras saber de su poder taumatúrgico, al escuchar la historia del milagro de las bodas de Caná, comienza realmente el interés personal de Nicodemo en conocer y entrevistarse con Jesús. Esta voluntad está impulsada por el estado de salud de su esposa Rut —entiende que existe una posibilidad de que Él pueda sanarla— pero también por un interés personal^{iv} —se insinúa una actitud previa de búsqueda en el personaje—. El aspecto que propicia en inicio del periplo de Nicodemo tras los pasos de Jesús es ante todo una vehemente atracción por las palabras del Maestro.

Nicodemo se traslada en primer lugar a Galilea, donde sigue de cerca las predicaciones y actividades del Maestro. Se confirma en su actitud una progresión tanto en el conocimiento como en el interés, de la misma forma que persiste la incomprensión y en cierta forma el rechazo ante todos aquellos aspectos que entran en directo conflicto con su forma de pensar y sus ideas religiosas.

Los discípulos se separan en su primera misión y Nicodemo vuelve a Jerusalén. Desde allí se traslada a Nazaret donde pretende recoger más información sobre el pasado de Jesús. Otra vez en Jerusalén, el rabino prosigue con la recolección de detalles en la vida de Jesús que él no ha podido presenciar. Será también testigo de excepción de escenas en las que otros personajes evangélicos —Poncio Pilatos, Herodes Antipas y Juan el Bautista— le facilitan una gran cantidad de claves sobre ellos mismos y en relación al presente y persona de Jesús. En su deseo de recoger todo aquello que puede sobre el Maestro de Galilea se traslada a Belén, reconstruyendo a través de testigos y escenarios los episodios

de la natividad de Jesús.

A partir de la muerte de Rut, esposa de Nicodemo, el resto de los sucesos que se narran en las cartas tienen lugar en Jerusalén y Betania. Es a partir de este momento cuando la realidad de Jesús rodea completamente a Nicodemo siendo visitado por Judas, Juan y María, la madre de Jesús, que se hospeda en su casa.

El enfrentamiento de Nicodemo con la clase sacerdotal, tanto fariseos como saduceos, iniciado páginas atrás, entra a partir del capítulo quince en un punto insostenible. Nicodemo, a pesar de no poder evitar cierto recelo contra Jesús, ante su pasividad tras la muerte de su mujer, vive los últimos acontecimientos de la vida del Maestro con similar talante: incomprensión y fascinación.

Los antecedentes y precipitantes de la Pasión son uno de los aspectos en los que más se extiende el relato, deteniéndose especialmente en los detalles que aportan algo más de luz a los motivos que empujaron la condena de Jesús, el abandono que sufre por parte del pueblo que poco antes lo había aclamado, el de sus propios discípulos, y el sentido de esta muerte.

En la última parte de la novela se producirá la conversión completa del rabino e inserción en el grupo de los apóstoles, situación que conlleva su definitiva separación del grupo de los fariseos. En la última de las cartas dirigidas a su maestro Justo, Nicodemo vive junto a la primera comunidad cristiana sus primeros pasos como discípulo y apóstol de la doctrina de Jesús.

Nicodemo se considera ante todo un creador de *haggadot*, en la novela se resalta ésta como la principal entre las cualidades por las que es admirado el maestro en su comunidad^v. Su condición de *literato* se hilvana a la de *testigo* y *seguidor* de Jesús; el hecho de aunar su fe religiosa con su oficio, es uno de los aspectos que más acercan al protagonista de la narración con su autor, Jan Dobraczynski. No es en absoluto arriesgado, revisando los títulos que componen

su obra, definir a este novelista polaco, no sólo como un escritor cristiano, sino también como un apologeta del catolicismo a través de su literatura.

Tanto en el caso del autor como en el de su personaje Nicodemo, la literatura se inscribe dentro de una voluntad de testimonio y profundización en una vocación religiosa. La literatura como vía de expresión de su fe, su oficio —el de creador literario— al servicio de su creencia y no sólo como reflejo de la misma. En su calidad de constante difusor religioso y en relación a los temas que normalmente aborda en su obra podemos comparar a Dobraczynski con escritores como el sacerdote católico Edward Joseph Doherty, el pastor baptista Elmer Towns o el clérigo presbiteriano Frank Gill Slaughter, como laico y escritor católico dedicado prácticamente de lleno a temas relativos a sus creencias. En su interés por la Biblia en su ficción novelada tendría aún mayor cercanía a otros autores como Rosemary Hauhgtton.

Entre Jan Dobraczynski y el personaje de la novela que estamos analizando existe otro punto en común, la situación dramática a la que ambos se enfrentaron y el propio nombre de Rut, como denominador de ésta^{vi}. El autor en este caso otorga a la esposa del protagonista y narrador de la obra, el nombre de su propia hija, muerta también tras una dolorosa y larga enfermedad. A través de la delineación de la preguntas del Nicodemo de la ficción y de las respuestas que el personaje recibe a través de la recreación evangélica el autor lleva a cabo un ejercicio que podríamos identificar con aquellas obras que en el capítulo primero vimos como *Imitaciones de Cristo* en donde Jesús aparece en el tiempo presente para dar respuesta a una serie de cuestiones y problemas *actuales*.

El motivo de este escritor apócrifo, o las pautas que le acercan a la recreación de la vida de Jesús en una novela, parecen ser, en primer lugar este oficio —que como veremos se muestra en su producción literaria— y una experiencia personal que se expresa literaria y *exegéticamente* a través de la

recreación novelística de la biografía de Jesús.

La centralidad de la religión en la obra de Jan Dobraczynski se muestra en muy diversas formas y géneros literarios^{vii}. Uno de los más recurrentes son las novelas de trasfondo bíblico, o más concretamente las biografías bíblicas de ficción. Un total de siete de sus novelas giran o toman a un personaje bíblico como base de sus argumentos. Además de títulos como *Sansón y Dalila*^{viii} y *Los elegidos de las estrellas: la misión profética de Jeremías*^{ix} sobre episodios y personajes del Antiguo Testamento.

La vida de Jesús de Nazaret vuelve aparecer como motivo novelístico en tres títulos además de la novela que estamos analizando: *El rayo cayó tres veces*^x, *La sombra del padre*^{xi} y *Magdalena*^{xii}. En las tres novelas, posteriores todas ellas a *Cartas de Nicodemo*, se reconstruye vía ficción la vida de tres personajes de extracción evangélica: Juan el bautista, José, padre putativo de Jesús, y María Magdalena. La principal diferencia entre estas tres novelas y la primera de las obras sobre Jesús, es que en ésta el elemento de extracción evangélica es mucho más sobresaliente que en el resto, en donde el espacio dejado a la recreación de situaciones genuinamente de ficción es mucho mayor, por otro lado se sustituye el narrador-testigo por un narrador omnisciente. Vemos constatado en la obra de este autor un aspecto que ya señalamos en el primer capítulo, la diferencia entre el tratamiento de la vida de Jesús *directamente* y la referencia a ésta a través de biografías *noveladas* de otros personajes evangélicos. Pero en lo que a este autor se refiere, las últimas tres novelas son cronológicamente bastante posteriores a la primera, así como a la fecha que indicamos como eje de la diferencia entre un momento y otro dentro de la ficción sobre Jesús.

Estas biografías —o hagiografías— de ficción se desarrollan a partir de estereotipos o modelos tomados de la tradición y expandidos a partir de unas características personales notablemente marcadas. En las tres novelas los

personajes principales se dirigen, desde sus respectivas posiciones iniciales, a la persona y mensaje de Jesús como punto de llegada o término, experimentando, de la misma forma que Nicodemo, una transformación personal que se desarrolla paralelamente a este acercamiento. Todos ellos, como las propias tramas en las que se desenvuelven, están considerablemente marcados con una fuerte carga de providencialismo, desplazándose en sus trayectorias de forma completamente recta, marcados por un destino y una misión; en todos ellos se presenta un enemigo común con el que deben enfrentarse: el mundo y la carne, para poder alcanzar su misión. Otras características comunes son la puntualización de los aspectos mesiánicos que desarrollan los ya presentes en los evangelios^{xiii} a través de los propios personajes y de menciones explícitas al cumplimiento de las Escrituras en la persona de Jesús. En todas estas obras tiene asimismo espacio la presencia de personajes que marcan el punto opuesto al ideal del protagonista — Antipas, Herodías, Judas, Anás, Cleofás, Melitón^{xiv}—. Estos personajes anti-tipo están dominados casi siempre por la concupiscencia, el odio, los sentimientos frustrados y el rencor que se expresan a través de su rechazo de los presupuestos y persona de Jesús.

De esta tres biografías de ficción, es *Magdalena*, por sus características, la más divergente y en cierta medida original. Corresponde en su trama y estilo a las novelas de aventuras con trasfondo bíblico que dejamos señaladas anteriormente, aspecto que a penas se hace notar en las otras obras, exceptuando capítulos como la persecución de los soldados de Herodes en *La sombra del padre*^{xv}. El personaje de Magdalena, como el de José y Juan el Bautista, se diseña sobre una serie de características extraídas de la tradición evangélica^{xvi}, en cambio la historia sobre ella posee un mayor *libertad literaria* que las otras dos biografías de personajes evangélicos.

Aunque estos *apócrifos contemporáneos* sobre la vida de Jesús tomen el

material evangélico de manera menos directa, o literal, que en *Cartas a Nicodemo*, el tratamiento es en cierta medida similar. Las referencias a episodios evangélicos no poseen grandes modificaciones^{xviii}, tomándose igualmente referencias de libros apócrifos —sobre todo en el caso de la novela sobre José— en la delineación de determinados capítulos y en la configuración de los personajes, en los que toma unos prototipos que vienen marcados por la propia referencia de las Escrituras.

Ninguna otra de estas novelas de ambientación bíblica escritas por Jan Dobraczynski ha alcanzado el éxito y la aceptación que *Cartas de Nicodemo*. Es ésta una de las novelas de Jesús que dentro del entorno católico han tenido sin duda un mayor número de ediciones y traducciones a distintos idiomas.

Existen varias características básicas que definen a esta novela y que han sido los motivos por los que nos haya interesado en este trabajo acercarnos a su estudio. En primer lugar, el hecho de plantearse el reto de realizar una recreación de los evangelios sin apenas modificarlos, haciendo frente a uno de los aspectos que señalábamos en las características generales de este tipo de novelas, enfrentarse a una historia que ya viene completamente definida de antemano, formando a la vez parte de una pequeña minoría de obras que han llevado a cabo este desafío con éxito. La segunda característica que nos llamó la atención fue la manera en la que el autor emprende la construcción de la estructura de *ficción* de la novela, siendo en todo momento reflejo y testimonio de la tradición católica y a la vez manteniéndose —como tendremos oportunidad de observar— a una distancia enormemente cercana a las propias pautas narrativas del cuarto evangelio.

Esta obra representa un ejemplo más dentro del modelo de obra que anteriormente observamos como más recurrente dentro del género de novelas de Jesús, por otro lado, entendemos que es también uno de los más sobresalientes

porque a partir de estas pautas y sobre todo *limitaciones*, consigue un resultado considerablemente apreciable. El autor demuestra un sobresaliente conocimiento no sólo de las Escrituras, sino de toda la tradición apócrifa neotestamentaria. La exhaustiva investigación realizada antes de la publicación de esta novela se reflejó asimismo un año antes en la publicación de un ensayo sobre la vida de Jesús titulado *Jesus Chrystis i Jego Apostolowie* (“Jesucristo y Sus Discípulos”). Como

podremos ver esta meditada idea de su visión sobre el significado del *apostolado* de Jesús se muestra en la presente obra que analizaremos en la propia persona del Nicodemo de la novela.

2. 2. ANÁLISIS DE LA NOVELA COMO EVANGELIO APÓCRIFO A TRAVÉS DE SUS CARACTERÍSTICAS FORMALES Y TEMÁTICAS

2. 2. 1. UTILIZACIÓN DEL MATERIAL CANÓNICO Y APÓCRIFO

La primera edición de *Cartas de Nicodemo* aparece, como ya señalamos, en 1954. En la historia de la exégesis y estudio de las Sagradas Escrituras, todavía faltaban prácticamente diez años para que la Iglesia Católica se abriera definitivamente al estudio crítico de los evangelios en la Constitución *Dei Verbum*.^{xviii}

Si analizamos, dentro del contenido de la novela, la recopilación y ordenamiento de los **episodios evangélicos** y la forma en la que son tratados y ordenados, podemos darnos cuenta de que no sólo se mantiene una cercanía y respeto en relación a los relatos evangélicos, sino también una defensa en lo referente a la coherencia entre los distintos textos que se realiza a través de la concordia de las citas.

A pesar de que en la presente novela no aparezcan todos los episodios de la vida de Jesús relatados en los cuatro evangelios canónicos, la idea principal —deducida por la forma en la que son tratados— viene a ser la misma, la defensa de la veracidad histórica de los relatos evangélicos y por tanto la total compatibilidad entre todos ellos. Novelísticamente las diferencias entre la concordia y la necesaria selección de los episodios de forma armónica viene justificada por una lógica interna dentro de la propia ficción: el personaje que es testigo y narrador de los hechos no tiene una capacidad omnisciente, y por lo tanto no puede presenciar y tener conocimiento de todos los episodios que posteriormente aparecerían en los textos de los evangelistas.

El problema del orden cronológico dentro de los relatos evangélicos, aspecto que sobre todo afecta al conjunto sinóptico —donde no parece que exista un orden

de los acontecimientos realmente prescrito— se soluciona en cierta manera caprichosamente. Esta novela, de la misma forma que otras muchas armonías opta por elegir el esquema cronológico de Juan como árbol sobre el que montar los relatos.

La diferencia en relación con la delimitación más utilizada en otras armonías viene a través de una serie de aspectos. Las armonías normalmente, a la hora de ordenar los capítulos de vida pública de Jesús optan por uno de los dos sinópticos más extensos, bien Mateo o bien Lucas^{xix}, escogiendo uno de ellos y entorno a él armonizando el resto de las narraciones. El evangelio de Juan se insertaba en esta secuencia —tenida como sucesión cronológica—, siendo de todas formas, el esquema del cuarto evangelio el que aparece primando, al tener mucho más definidas las pautas o secuencias de los acontecimientos. En este encuentro entre, por un lado los sinópticos y por otro Juan, son normalmente los primeros los que, sin perder el orden anterior, se insertan en el marco de Juan, marcando la cronología, en tres años de vida pública, enmarcados en la celebración de cuatro Pascuas. La opción de Dobraczynski no es ordenar los sinópticos y después introducir en él el esquema cronológico de Juan, sino tomar directamente el evangelio de Juan e introducir en éste una serie de capítulos tomados de los sinópticos, siguiendo en todo momento las pautas y lógica del cuarto evangelio. Teniendo en cuenta que la valoración del texto evangélico se basa sobre los puntos señalados, vamos a pasar sobre la forma en la que este autor polaco opta para ordenar sus relatos.

Este es el esquema juánico:

1. Jesús en el Jordán
2. Primer ministerio en Galilea.
3. Primer viaje a Jerusalén. **Primera Pascua**. Mercaderes. Entrevista con Nicodemo.
4. Ministerio junto al río Jordán. Ainón. Salín.

5. Viaje a Galilea pasando por Samaria. La samaritana y el pozo.
6. Segundo ministerio en Galilea. Curación en Caná.
7. Segundo viaje a Jerusalén. El paralítico de la piscina.
8. Tercer ministerio en Galilea, en la zona del lago. **Segunda Pascua.**
9. Tercer viaje a Jerusalén para la fiesta de las Tiendas. Discusiones. Curación ciego. Buen Pastor. Fiesta de la Dedicación.
10. Retirada a Transjordania
11. Jesús en Betania.
12. Cuarto viaje a Jerusalén. Entrada solemne. La **Tercera Pascua.**

El autor va a ser prácticamente fiel en toda la narración a este orden, estableciendo tan solo dos cambios importantes. El primero, la no mención de los puntos 4 y 5, y el segundo, la opción sinóptica en el capítulo de la expulsión de los mercaderes del Templo. Otra importante variación es la introducción de los episodios de la natividad de Jesús y la referencia a los Hechos de los Apóstoles ya mencionados en la introducción.

El esquema es marcado a través de episodios que delimitan esta ordenación: En primer lugar, comenzando con la persona de Juan el Bautista (Jn 1, 19-34 Cf. pp. 22ss), más tarde haciendo referencia al episodio de la bodas de Canaán (Jn 2 Cf. p. 41s) (inicio del punto 6 del esquema de Juan); Curación de un enfermo en la piscina de Bethesda (Jn 5, 1-18 Cf. pp. 70-73) (inicio del punto 7) y de ahí pasando a la actividad de Jesús en Jerusalén hasta su muerte.

Todos los relatos sinópticos sobre el ministerio en Galilea se colocan arbitrariamente sobre este bastidor juánico. La mayor parte de estos capítulos se concentran en el Tercer Ministerio en Galilea, que es extendido sustancialmente en el tiempo.

Desde que el Nicodemo de la ficción vuelve a Jerusalén, tras separarse del grupo de sus discípulos hasta que posteriormente se vuelve a encontrar con el

Maestro en Jerusalén, ya en los preámbulos de la cuarta y última Pascua, el narrador-protagonista señala que ha pasado un año. Cómo entonces el autor puede ensamblar todos los elementos: reduciendo el tiempo entre su segundo viaje a Jerusalén —que se inicia a partir del capítulo del parálítico en la piscina de Bethesda— y su marcha a Galilea para la celebración de la Segunda Pascua. Entre estos dos episodios la acción se desarrolla en las proximidades del Lago Tiberíades y es entonces donde Jan Dobraczynski incorpora la mayor parte de las citas sinópticas. El autor hace coincidir la celebración de la Segunda Pascua con el episodio —sinóptico— de la misión de los discípulos. Es por ello que la cronología de Juan hasta el tercer y último viaje a Jerusalén tiene en determinados momentos ciertas incongruencias.

Sobre el bastidor de Juan va intercalando todos los relatos sinópticos galileos que caprichosamente encaja dentro de alguno de los tres ministerios de Jesús en Galilea según el esquema antes indicado.

En el primer ministerio se limita a contar el pasaje juánico de las bodas de Caná. En el segundo ministerio incluye el pasaje juánico de la curación del hijo del régulo, y además relatos sinópticos tales como el leproso, exorcismo en la sinagoga de Cafarnaúm, el rechazo de Jesús en Nazaret.

En el tercer ministerio en Galilea concentra la inmensa mayoría de los relatos sinópticos contenidos en la parte sinóptica 2 (Ministerio en Galilea). A la mitad de esta sección incluye lo que el relato juánico contaba acerca de este tercer ministerio, o sea: la multiplicación de los panes, Jesús andando sobre las aguas y el discurso eucarístico en la sinagoga de Cafarnaúm. Y luego sigue añadiendo relatos sinópticos, hasta empalmar con la parte sinóptica 4 (viaje a Jerusalén).

Y en este momento enlaza con el tercer viaje juánico a Jerusalén (9), y ya sigue el orden de este evangelio desde ahí hasta el episodio de la muerte de Jesús, con excepción del capítulo en donde Jesús es llevado ante Herodes Antipas, que se

toma de Lucas.

Como se puede apreciar, el gran bloque del único ministerio galileo sinóptico ha sido distribuido en el segundo y tercer ministerio galileo juánico, pero en distinta proporción. En el segundo apenas tres relatos, y en el tercero todos los demás.

Por tanto diríamos que básicamente Dobraczynski sigue el esquema juánico, y dentro de él encaja los relatos sinópticos siguiendo en general el orden sinóptico, pero de una manera bastante libre sobre todo en los pasajes encajados en el tercer ministerio galileo juánico, en donde no se sigue siempre escrupulosamente la secuencia diseñada en el cuarto evangelio.

Tras la muerte de Jesús, el propio personaje de Juan en la novela certifica episodios sinópticos como el episodio del sepulcro vacío (Mt 28, 1-8; Mc 16, 1-8; Lc 24, 1-8). Para los últimos capítulos el escritor se sirve, lógicamente, sobre todo del evangelio de Lucas y del Libro de los Hechos de los apóstoles (Camino a Emaús: Lc 24, 12-17. Aparición a los apóstoles: Lc 24, 36-42; Jn 20, 19-23; Mc 16, 14-19 —opta por la opción de Lucas y Marcos—. Ascensión: Lc 24, 50-53; Mc 16, 19; Hch 1, 6-11. Pentecostés: Hch 2, 1-13. Discursos de Pedro: Hch 2, 14ss... 22ss. Generosidad de Bernabé atribuida a Nicodemo: Hch 4, 36-37).

La novela, como acabamos de comprobar, tiene como base fundamental la exposición y defensa de la información contenida en los textos canónicos, armonizada e introducida en la novela a partir del testimonio y recopilación del narrador y personaje principal, Nicodemo. Dentro del conjunto de la novela, la atención a los episodios evangélicos y su coordinación constituyen el aspecto central de la obra. El argumento de la novela camina, de esta forma, parejo al de la concordia.

A pesar de esta importancia del material canónico, la utilización no sólo de

textos, sino también de recursos narrativos, temas y motivaciones **apócrifas** es bastante llamativo. Dentro de esta actitud el autor hace extender la idea de *canónico* no sólo al propio texto evangélico, sino también a la interpretación católica. En el caso concreto del uso del material apócrifo se hace patente una voluntad de incorporación de todos aquellos textos que con mayor profusión han ido teniendo un lugar de importancia en la representación artística y folklórica en la propia configuración de la liturgia y en la defensa de determinados dogmas de la Iglesia. Dentro de estos textos cabe destacar especialmente la alusión al *Protoevangelio de Santiago* y todos aquellos textos pertenecientes a la tradición de la *Ascensión y Dormición de la Virgen*. Por otro lado existe un importante referencia, más trastocada, a los *apócrifos de la infancia y vida oculta de Jesús* y al *ciclo de Pilatos*, tanto en la delimitación de determinados personajes como de escenas.

En la novela se establece una doble actitud ante los textos apócrifos antiguos, la postura que acabamos de mencionar, de acercamiento a determinados textos que han tenido una trascendencia dentro de la propia tradición católica, y por otro lado, otra que manifiesta una toma de distancia respecto a determinadas *apreciaciones apócrifas* que puedan desvirtuar la *humanidad de Jesús*. Esta postura tiene un específico reflejo en la novela en la escena del capítulo XI, donde se contrastan los testimonios de la *partera de Belén* con el de su hijo. Parece que el autor entendería al texto apócrifo como dos tipos de testimonios o recuerdos distintos, el primero, identificado con el relato de la madre, representaría el recuerdo fiable; el otro, el testimonio de su hijo, la tendencia a la imaginación legendaria alejada de la realidad^{xx}.

La recurrencia al material apócrifo por parte de esta narración de ficción la veremos a continuación actuando de diferentes formas: en primer lugar, dentro de una *voluntad apócrifa*; en segundo lugar, en el hecho de hacer uso de *giros* o

herramientas narrativas típicamente apócrifas; en tercer lugar, en la concreta *referencia y variación* de determinados episodios. En cuarto y último lugar, en la significativa importancia que en la obra adquiere el personaje de María, madre de Jesús.

La *voluntad apócrifa* de la novela se hace explícita en la propia presentación de la obra, que podríamos entender como una *nueva versión* de un texto antiguo, el *Evangelio de Nicodemo*^{xxi}. Como éste, Nicodemo reafirma testimonialmente la veracidad de los relatos concernientes a la vida de Jesús ya presentes en los evangelios y como éste la información viene presentada en forma *epistolar*. Por otro lado, el hecho de que el rabino fariseo se convierta en discípulo de Jesús es un elemento que no aparece en los evangelios, sino que es de extracción completamente apócrifa^{xxii}.

Como ya pudimos ver en el capítulo anterior, existe un claro paralelismo entre los apócrifos de la Antigüedad y los apócrifos contemporáneos que estamos analizando en el hecho de poseer ambos una voluntad expresa de *rellenar* una serie de *huecos* dejados por los textos canónicos. Estos *huecos* responden a la necesidad de satisfacer *determinadas curiosidades*. En el caso de la novela de Dobraczynski esta curiosidad se dirige a elementos muy comunes —ya mencionados— de otras novelas de Jesús, como aspectos relativos a episodios de su infancia, la reacción de determinados personajes ante concretos episodios evangélicos y también elementos más propiamente *contemporáneos* como la geografía, cultura, historia, etc. Por otro lado, procurar responder a ciertas incógnitas referentes por ejemplo a los motivos que empujan a la condena a muerte de Jesús por parte de la clase sacerdotal y la posición de la autoridad romana en relación a ello, tema de incesante recurrencia en todo este subgénero novelístico y que también tiene una presencia, tal vez algo más polémica, dentro de los textos apócrifos antiguos. Otros detalles similares son por ejemplo la

otorgación de nombres propios procedentes de la tradición: Longino^{xxiii}, para el soldado que atravesó el costado de Cristo, Joaquín^{xxiv} para el padre de María, así como la creación de nombres nuevos como, por ejemplo, para uno de los pastores que adoran a Jesús recién nacido^{xxv}. Por otro lado el hecho de que en la delimitación de los personajes exista una voluntad de expandir tanto los detalles físicos como psicológicos de los caracteres, inspirándose en las referencias canónicas, es un aspecto que también encontramos similarmente en los textos apócrifos antiguos.

Dentro de esta novela un elemento que posee una considerable importancia es el hecho de la *veracidad*, vía ficción, de aquellos capítulos que se representan. Para ello no solamente es necesaria la *calidad* en las apreciaciones y *testimonios* del protagonista —elemento que ya vimos anteriormente a la hora de la configuración de novelas con un *narrador testigo* y sobre lo que posteriormente volveremos para el caso concreto del Nicodemo de Dobraczynski— sino también, la forma en la que la *información* es recopilada y se seleccionan los testigos presenciales, gracias a los cuales este Nicodemo de *ficción* accede indirectamente a los hechos. En la manera en la que estos testimonios se seleccionan y presentan podemos defender también un importante paralelismo con los *apócrifos antiguos*.

Comenzaremos con el testimonio de aquellos personajes tradicionalmente enfrentados con Jesús. Este aspecto puede verse especialmente en la carta IX de la novela en donde los rabinos en Galilea hablan a Nicodemo sobre el Maestro de Galilea^{xxvi}. Estos personajes poseen una iconografía y actitudes muy similar a la que podemos apreciar en textos antiguos como el *Evangelio de Nicodemo* (V, 2)^{xxvii}. Sus testimonios no solamente aportan nueva información sino que además iluminan aspectos de especial importancia y sirven para la defensa de postulados como la divinidad de Jesús, la virginidad de María, etc.^{xxviii} A pesar de que el deseo de este tipo de testigos en los textos apócrifos es injuriar a Jesús, a través de

contradicciones o bien afirmaciones directas^{xxix}, terminan por admitir o dejar patente ideas que el autor del texto pretende explicitar. El hecho de que sean sus propios enemigos los que dejen asentadas estas cuestiones otorga mucha más veracidad al testimonio. En este episodio de la novela ocurre una situación similar, los sacerdotes de Galilea, queriendo desentenderse y despreciarlo, aportan

una serie de datos cruciales en la narración, entre los que se encuentra el propio hecho de admitir su genealogía y certificar su nacimiento en Belén^{xxx}.

Un tipo de testimonio similar es el que facilita a lo largo de todo el relato el personaje de Judas, lo fidedigno de su información es la sinceridad —a pesar de ser destacado en los evangelios como *mentiroso*— que se expresa a través de su odio cuando refiere las actividades de Jesús y sus discípulos. Precisamente porque su forma de actuar es antagónicamente contraria a la de Jesús, el énfasis que pone en señalar estas diferencias son subrayadas por un lado y por otro lado le da mucha más garantía de autenticidad. Esta misma herramienta de validez del testimonio del *enemigo* y del *mentiroso* se ve muy claramente en la figura apócrifa de Satán^{xxxi} y otros personajes como Anás^{xxxii}, Caifás, etc.

Otro tipo de testimonio es el de aquéllos cuyas opiniones son positivas tanto sobre Jesús como sobre sus obras; en ellos la veracidad la aporta la propia sinceridad de su palabra o el hecho de ser personajes cuya personalidad funciona como garante.

En esta misma línea aparecen a menudo los propios discípulos siendo las personas que aportan información sobre Jesús, sobre todo Juan. Este hecho no se debe solamente a que en esta novela es especialmente relevante todo el material juánico, tanto en la relación de los episodios como en su interpretación exegética, sino a la propia impronta que el personaje de Juan simboliza en la tradición cristiana, reflejada asimismo en los textos apócrifos. El apóstol *preferido* es, por

sus propias características —sobre las que tendremos oportunidad de extendernos más tarde— sinónimo de *inocencia* y *sinceridad* y por ello es uno de los testigos más *fiables* dentro del grupo de sus seguidores. Este deseo de enfatizar este elemento de completa *veracidad* de los hechos a través de recursos narrativos podemos de nuevo verificarlo en la persona de Pedro. El Pedro que se acerca a informar a Nicodemo sobre gran parte de los episodios más relevantes de la Pasión, no es el Pedro seguro y prepotente que se dibuja en los capítulos del Ministerio de Jesús, sino el pecador arrepentido que abre su corazón al protagonista. La confesión por arrepentimiento está muy asociada en los textos apócrifos a personajes como Pilatos^{xxxiii}.

El testimonio de la partera que asiste a la Virgen en el pesebre es especialmente interesante y de profunda inspiración apócrifa, las variaciones sobre esta tradición por parte de Dobraczynski son bastante esclarecedoras en cuanto a la utilización de este tipo de giros. El personaje de la partera, que aparece en los textos apócrifos con el nombre de Zelomi ó Salomé^{xxxiv}, nunca realmente llega a ejercer su función de partera, sino que su misión consiste simplemente en ser testigo de los prodigios que tienen lugar en el momento del nacimiento^{xxxv}. Su tarea de comadrona nunca se lleva a cabo, porque uno de los prodigios que tiene que presenciar es el hecho de que María no necesite ayuda ninguna a la hora de dar a luz, estos aspectos nuevamente tienen un reflejo en el relato que se describe en la novela de Dobraczynski^{xxxvi}. Una de las principales diferencias entre este tipo de testimonio y el que se recoge por el mismo personaje en los apócrifos, es que la partera en este caso no es testigo de los acontecimientos extraordinarios o de los elementos que hacen resaltar el marco teofánico de la escena —éstos son apreciados por otro tipo de testigo^{xxxvii}— sino de elementos menos *extraordinarios* pero a la vez reveladores del Misterio. En primer lugar certificará la rápida recuperación de María (Cf. *Odas de Salomón* 19,

Ascensión de Isaías XI, 13, *Ev. del Ps. Mateo* XIII, 3) y sobre todo la profunda humanidad del nacido^{xxxviii} a la vez que su divinidad, que viene introducida por la afirmación de María: «Él te lo pagará»^{xxxix}. A pesar de ello, el autor no deja de mencionar determinados detalles *apócrifos* como son la presencia del buey y la mula, reforzando no sólo el elemento iconográfico sino también el carácter mesiánico que a través de ellos se sugiere^{xl}

Otro tipo de informador crucial para muchos de los capítulos de la vida de Jesús que el *narrador testigo* no puede presenciar, es sin duda alguna, María, sobre cuya figura *apócrifa* nos extenderemos a continuación.

La mayor parte de los episodios propiamente apócrifos, o con una mayor carga de referencias apócrifas en esta novela están relacionados con la figura de María. Uno de los aspectos que más asemejan *Las cartas de Nicodemo* a determinados apócrifos antiguos es la presencia y el tratamiento de su figura afín a la propia actitud de los textos apócrifos de la Antigüedad. Por otro lado, esta novela expande narrativamente episodios y aspectos relativos a la figura de María que en los textos canónicos no aparecen bien suficientemente extendidos o directamente consignados.

Los apócrifos de la antigüedad precedieron a la especulación teológica patristica en la exposición narrativa de una doctrina popular presente en las primeras comunidades sobre la persona de la madre de Jesús: defensa de su virginidad perpetua e inmaculada concepción, centralidad en la comunidad de los discípulos, aportación a la acción de Cristo y testigo privilegiado en la economía de la salvación. En estos textos existe tanto la defensa de una serie de presupuestos teológicos como un esfuerzo hermenéutico en relación a las Escrituras para consignar estas *verdades* sobre la Virgen María siendo sus motivos en gran

medida doctrinales. Detrás del propio interés de colmar los espacios vacíos dejados por los evangelios en relación a los capítulos desconocidos de la vida de María y de la propia voluntad hagiográfica de ensalzar su persona, existe un propósito teológico-apologético de localizar su *función* dentro del contexto del Evangelio.

Aunque la teología y el magisterio de la Iglesia condenara como *apócrifos* estos textos, confirmó sus afirmaciones expresándolos a través de su lenguaje teológico. La expresión iconográfica posterior se encargaría de ir recogiendo tanto

las menciones apócrifas como la incorporación de posteriores presupuestos procedentes de la teología, sobre todo en la liturgia y el arte. No sólo se conservaron de esta forma muchas de estas referencias *apócrifas*, a pesar de no formar parte de las narraciones *reveladas*, sino que la expresión artística siguió haciendo uso de muchos de sus motivos dentro de las menciones iconográficas y simbólicas.

Ante la ya mencionada escasa información que aportan los evangelios canónicos sobre la madre de Jesús, Dobraczynski, intensifica la presencia de María alrededor de los capítulos de la vida del Maestro. Más que incorporar nuevos episodios, el escritor aprovecha numerosas referencias apócrifas y también enriquece las referencias evangélicas partiendo de presupuestos mariológicos teológicamente más elaborados. La forma en la que el autor reemprende la tarea de inserción de esta información es reutilizando escenas y elementos procedentes de los apócrifos —llevando a cabo una selección o *depuración* de los mismos— e incorporando determinados elementos *ficticios* y simbólicos que fueron consignados en la iconografía religiosa y el arte tras desarrollos teológicos posteriores a la edad antigua. Organizaremos estas menciones a través de esta la lógica y por el orden de aparición en el relato.

Con excepción de la escena de la Adoración de los Reyes Magos (Mt 2, 1-23)^{xli} el resto de las referencias a María contenidas en los evangelios se vuelven a retomar y ampliar en la novela del escritor polaco. En lo que respecta a los episodios apócrifos seleccionados, la mayor parte de ellos provienen del *Protoevangelio de Santiago*, para los elementos referidos a la vida de María e infancia de Jesús y de los *apócrifos asuncionistas*, en lo que se refiere a los episodios posteriores a la muerte de Jesús, así como determinados detalles que señalaremos.

El autor desea dejar una serie de principios o ideas fehacientemente claras, diferenciándolos de las posibles o alegóricas, actitud también especialmente considerada por los apócrifos antiguos. En el caso de María, esto se muestra nuevamente en la manera de consignar la información en relación a ella.

Una de las críticas más frecuentes a las narraciones apócrifas de la natividad son los recursos narrativos utilizados para corroborar la virginidad de María^{xliii}, tan implícitos y gráficos a veces como es caso del *Evangelio del Pseudo Tomás*. Dobraczynski no elude la mención de la virginidad perpetua de María, pero lo resuelve a través de dos recursos que ya tienen cabida en los apócrifos de la Antigüedad, la mención de su dedicación al servicio del Templo^{xliiii} ante el atento cuidado de los sacerdotes antes de ser entregada a José —este detalle corrobora su virginidad antes de concebir a Jesús— y el que sea ella misma la persona que la afirme; otro recurso más iconográfico —así como *näive*—, que tiene una plasmación muy reiterada en las representaciones de la virgen, muy posterior a los primeros apócrifos, es la mención a la juventud permanente que se conserva en el semblante de María ^{xliv}.

El que sea Nicodemo el que reciba todos estos misterios de boca de la propia María posee una plausibilidad histórica, por el hecho de que el rabino se encontraba cercano al grupo de Jesús, pero sobre todo tiene una inspiración

apócrifa en la asociación de María con el lugar del cenáculo y en la recreación de escenas, como las recogidas en el *Evangelio de Bartolomé*, en las que María comparte con los discípulos los secretos relativos a la persona de su hijo. Por otro lado, el que sea precisamente Nicodemo el elegido como *discípulo* por María posee la referencia o el eco de haber sido también uno de los *elegidos* para acudir en el momento de su muerte y próxima ascensión a los cielos en el *Evangelio de José de Arimatea*.

Dentro de este capítulo nuevamente se reiteran diferentes elementos presentes ya en los apócrifos antiguos. Su nacimiento extraordinario^{xlv} —que aparece en el *Protoevangelio de Santiago* por primera vez y que será uno de los gérmenes del desarrollo del dogma de la Inmaculada Concepción—, su infancia como niña consagrada al servicio del Templo, que ya mencionamos, así como la complacencia que la niña demuestra en ser consagrada a Dios^{xlvi}. También aparece subrayada su excepcionalidad en el hecho de destacar sobre las demás a la hora de tejer el hilo^{xlvii}. En el relato de la Anunciación la mención del evangelio de Lucas es ampliada con detalles apócrifos como la escena en la que acababa de venir de recoger agua y el detalle de que se encontrara hilando^{xlviii}.

Existen otros detalles marcadamente apócrifos alrededor del personaje de María que no poseen una mención apócrifa tan directa. Uno de ellos es el que sea Juan el encargado de buscar alojamiento para ella^{xlix}. Elementos como el hecho de reconocer al arcángel en el momento de la Anunciación, que recuerda a las menciones de familiaridad de María niña en su trato con los ángeles, se expresan de similar forma en la Anunciación que recoge el *Protoevangelio* en la actitud de temor y a la vez de reconocimiento del enviado. Podemos hacer mención de otros detalles como el conocimiento de determinados secretos sobre Jesús, no revelados a sus discípulos¹, o determinados giros como utilizar citas evangélicas fuera de su contexto original para incorporarlas a una escena *apócrifa*, esto lo vemos en la

novela en dos ocasiones en relación a María en la mención del *espíritu de contradicción* de la profecía de Simeón^{li}, similar al que se recoge en el *Protoevangelio XVII, 2* y la mención del *Magnificat* fuera de su contexto lucano^{lii}, herramienta narrativa utilizada también en el *Protoevangelio* en VII, 2.

El deseo bastante explícito del autor de hacer resaltar la persona de María dentro de la misión de Jesús posee similar reflejo en los textos apócrifos antiguos.

Uno de los elementos más destacados es el carácter *mediador* y el *talante de auxilio* de la madre de Jesús. De la misma manera que dentro de la trayectoria de fe de Nicodemo —a la que nos referiremos en el siguiente apartado— la aparición de María en su casa posee una enorme importancia^{liii}, su peso dentro de la vida de Jesús tiene además toda una serie de visos soteriológicos que se manifiestan

de igual forma tanto en los apócrifos como nuevamente en la novela de Dobraczynski^{liv}.

En aquéllos capítulos posteriores a la Pasión y Muerte de Jesús, la función de María como centro de la comunidad de discípulos es mucho más patente en esta novela de lo que es en el relato de *Los Hechos de los Apóstoles*, reflejando también una actitud que había sido ya adoptada por *El Evangelio de Nicodemo* y la tradición asuncionista. En ambos casos se le otorga al personaje de María dos honores que el texto canónico no menciona: su inclusión en la de aquellos testigos de la Resurrección de Jesús^{lv} y el hecho de ocupar un puesto de preminencia dentro de la comunidad de los apóstoles. En los dos últimos capítulos esta posición se resalta, acercándose en gran medida a las menciones apócrifas, María es en esta novela la encargada de dirigir el rezo de los apóstoles^{lvi}. En textos como *El Evangelio de Bartolomé* (IV, 1-8) María pide a Pedro que ocupe su puesto, en otros como *El Libro de Juan arz. de Tesolónica* (III), los apóstoles se sienten desamparados y perdidos ante la inminente muerte de María. En la novela de

Dobraczynski, se refiere la primacía de Pedro una vez ya muerta la madre de Jesús, haciéndose clara la gran diferencia entre ambas figuras al hacer copartícipe a María de la divinidad de su hijo^{lvii}

Otros motivos *apócrifos* utilizados por el autor son posteriores a los de los textos antiguos, como el hacer explícita su juventud en relación a la de su hijo^{lviii} y el de asemejarla a la iconografía del lirio como símbolos de virginidad y pureza, así como el hecho de trasladar la presencia del Espíritu Santo en forma de paloma a otros capítulos fuera del concretamente lucano^{lix} o representarla como una *Piedad* renacentista que envuelve el cuerpo yacente de su hijo en el cuadro de la Pasión^{lx}.

2. 2. 2. ANÁLISIS DE LA TRAMA DE FICCIÓN. EL PROCESO DE FE DE NICODEMO

La tercera de las estructuras que componen la construcción de la novela la conforma la *ficción* que el autor diseña alrededor de la figura de Nicodemo y que representa su proceso de acercamiento, conocimiento y seguimiento de Jesús. Esta sección posee una especial importancia porque es el elemento del que se vale el autor como pauta interpretativa de los relatos evangélicos que recoge la narración.

El punto de vista, criterio y experiencia del rabino fariseo ordena, juzga y asume este material dentro de su calidad de *testigo* y *compilador* de los principales episodios de la vida de Jesús expuestos en esta *biografía novelada*.

Existe toda una tradición sobre el rabino Nicodemo sobre la que básicamente pasamos a la hora de mencionar los préstamos apócrifos de la novela, pero la delimitación del personaje que lleva a cabo esta narración de ficción es en muchos puntos, y como tendremos oportunidad de advertir, distinta a otras novelas que se han escrito sobre este personaje.

Nicodemo es un personaje que está unido a la tradición juánica y sobre sus tres apariciones en el cuarto evangelio, como mencionamos, se ensambla su presencia en la vida de Jesús. A pesar de ello existe una considerable *expansión* de esta presencia. La principal diferencia entre esta novela y otras que han elegido al rabino fariseo —o a personajes en gran medida similares como José de Arimatea^{lxi}—bien como protagonista, bien como narrador, es la cuidadosa tarea que Jan Dobraczynski lleva a cabo a la hora de diseñar la *expansión* antes citada. Alrededor de una sinopsis, que como tuvimos oportunidad de apreciar, está estructurada sobre el bastidor del evangelio de Juan, el autor propone una interpretación exegética de ésta, completamente ligada a los criterios extraídos del

cuarto evangelio. Para ello, se servirá de la figura de Nicodemo, creando alrededor de él una serie de circunstancias, procedentes de la imaginación del autor, que le sirven para tener como resultado una novela bastante bien cerrada y coherente.

Sin duda alguna, y como ya hemos mencionado, en la presente obra se hace explícita una voluntad de *certificar* a través de un *narrador-testigo* la *veracidad* de los datos que vienen referidos en los textos evangélicos ayudándose de un narrador que no sólo tiene acceso a ellos de primera mano, sino que también deja constancia de los mismos conforme estos se van realizando. Los motivos por los que este escritor elige concretamente al personaje de Nicodemo como narrador del relato pueden deberse a varias razones. En las características que se atribuyen a esta figura están presentes muchos aspectos de otros tantos *personajes de ficción* creados por otros autores anteriores en gran número de novelas de este subgénero similares a ésta que nos ocupa. Como *testigo de las señales* de Jesús este narrador posee indudablemente una gran potencialidad a la hora de asignársele la tarea de recopilador. Son varias las perspectivas desde las que el narrador se aproxima a la figura de Jesús.

Podemos hablar, en primer lugar, de una perspectiva *externa*, al no pertenecer al propio grupo del Maestro. Este elemento le permite un relativo grado de *imparcialidad en su juicio*.

En segundo lugar, existe una perspectiva *interna*, ya que como judío el narrador está en disposición de enmarcar estas *señales* dentro de la tradición judía; como rabino fariseo, además, es capaz de contrastarlas a través de su perfecto conocimiento de la Tradición y de la Ley.

En tercer lugar, existe una perspectiva desde *arriba*, tanto desde un punto de vista sociológico como geográfico. Como miembro de la élite religiosa de Jerusalén, a Nicodemo se le dará la posibilidad, a nivel de la *ficción*, de justificar su entrada en determinados círculos o escenarios que estarían cerrados a otro

tipo de testigo, como en el Palacio de Maqueronte —en donde presencia la muerte de Juan—, en el Palacio de Pilatos y en el Gran Consejo. Toda esta información la ofrece el narrador a través de la *veracidad* de su propio testimonio. La *desahogada* posición económica que el autor le otorga es de utilidad para poder sobornar a muchos de sus informadores —principalmente Judas, pero también lo hará con los soldados que guardan el sepulcro— y para justificar el abandono de sus tareas en pos del seguimiento de Jesús. Si evaluamos el elemento geográfico, es importante señalar su *perspectiva desde arriba* porque su localización parte siempre desde Jerusalén, mientras que la de Jesús se dirige hacia Jerusalén^{lxii}.

En cuarto lugar no podemos dejar atrás su calidad de *intermediario*, aspecto que en los textos apócrifos antiguos ya se expresa narrativamente en personajes como él o José de Arimatea^{lxiii}. De hecho es esta posición, como intermediario entre los sacerdotes y Jesús, la que *justifica* su acercamiento a la comunidad de Juan el Bautista y como *intermediario* aparece posteriormente entre el Bautista y Herodes, una vez que el primero se encuentra encarcelado^{lxiv}.

Hasta aquí y a grandes rasgos queda mencionada la potencialidad de este personaje como *testigo de las señales* y de los principales capítulos de los relatos evangélicos. Pero, la parte de *ficción* sobre la que queremos detenernos en este apartado está relacionada con otro tipo de *testimonio* estrechamente unido al esquema exegético del Evangelio de Juan^{lxv}. Dobraczynski en su novela concede a Nicodemo la calidad de *discípulo* de Jesús y con ello abre al personaje la posibilidad de acceder a una serie de *datos* que de otra forma, y siguiendo las premisas del cuarto evangelio, no serían posibles a otro tipo de narrador (Jn 3, 33; 17, 8).

La característica principal de *ficción* que se expresa en esta novela, tomada de los textos apócrifos, es el hecho de convertir a Nicodemo en *discípulo* de Jesús y exponer, a través de su propia experiencia, todo lo que esta palabra significa

tomando como referencia, ante todo, la teología expuesta en el evangelio de Juan. Para comprender mejor esta *variación* del texto evangélico es necesario remitirnos al primer encuentro en el que el texto evangélico consigna la aparición del rabino, Juan 3, 1-21, y observar la *interpretación* que el escritor polaco realiza. El Nicodemo de la ficción se acerca a Jesús desde la *oscuridad* (Jn 3, 1), esta oscuridad está relacionada en su caso por el hecho de vivir completamente ligado al cumplimiento de la Ley. En la novela, esta circunstancia se asocia a un elemento creado por el autor, la enfermedad de su mujer Rut. Este primer acercamiento a Jesús se *modifica* asimilando a Nicodemo referencias del propio evangelio juánico, Nicodemo se acerca a Jesús como *sabedor de los signos que realiza* (Jn 2, 23; Jn 4, 46-54). La imposibilidad de entendimiento entre Jesús y Nicodemo vienen dadas en ambos casos por su visión de la Ley, pero en la versión de ficción, la lectura es bastante distinta. La Ley ha proporcionado luz a Nicodemo hasta el momento en el que la enfermedad de su esposa la ha apagado, ya que a través de su tradición y creencias le resulta del todo imposible alumbrar o justificar este hecho. El Nicodemo de la novela es perfectamente consciente, a diferencia del evangélico, de que vive en la oscuridad^{lxvi}. Es la lucha con esta oscuridad en donde se enmarca su calidad de discípulo. En el evangelio de Juan a Nicodemo se le propone *volver a nacer*, condición que parece no estar preparado a cumplir. La muerte y vuelta a la vida del Nicodemo de Dobraczynski se expresará a través de la trayectoria de la enfermedad y dolor por la muerte de su mujer. Poder llegar a entender esta cuestión es lo que le hace al mismo tiempo tener la posibilidad de ser discípulo de Jesús.

A partir de este criterio podríamos fácilmente dividir el relato en dos partes claramente diferenciadas a través del personaje de Rut: los capítulos referidos a la etapa de vida pública de Jesús por un lado, y por otro, los relativos a la Pasión, Muerte y Resurrección, en cierta forma similar a como Bultmann y C. H. Dobb^{lxvii}

dividen el Evangelio de Juan, por un lado *El libro de las señales* (caps. 1, 19-12,50) y por otro lado *El libro de la gloria* (13-20). Tomando Dobraczynski al personaje de Rut, el protagonista de la novela partirá en busca de la *señal*, del milagro que necesita para curarla. Tras su muerte, su conciencia de discípulo se irá intensificando y preparándole para ser testigo de la *gloria* de Jesús.

Las premisas de las que parte el narrador de esta novela y que marcarán el desarrollo de este proceso serán las siguientes: *Recelo* ante la imposibilidad de encontrar una razón que justifique la enfermedad de su mujer^{lxxviii}. Por otro lado esta misma idea se asimila a la situación que también sufre su Pueblo^{lxxix}. Por último, la tensión que se abre frente a su propia comunidad religiosa^{lxxx}. Existe también una actitud de *expectación*, que se manifiesta en un afán de búsqueda constante de explicaciones a sus innumerables dudas^{lxxxi} y una atracción por el mensaje que comienza a adivinar en el Nazareno^{lxxii}.

Su calidad de *discípulo* realmente parte de un episodio anterior al de la visita a Jesús, si tomamos en consideración que la pauta interpretativa es en todo momento el cuarto evangelio —ya que en la narración no se menciona—. Esta situación se relata en la Carta II y tiene lugar cuando el rabino ve por primera vez a Jesús. Para ello el autor asocia la conversión de Pedro (Jn 1, 42) a la de Nicodemo. En la novela ambos personajes son bautizados por Juan^{lxxxiii}, en ambos el llamamiento y atracción hacia Él es anunciado por su mirada^{lxxxiv}. En la ficción, la respuesta que Jesús dirige a Pedro —«Continúa sirviendo mejor que puedas, pero aprende a saber renunciar... Y espera», esta vez tomado de Lc 3, 14— es recibida también por Nicodemo asociando a ambos personajes en ese preciso momento. El discipulado de este Nicodemo, a partir de esta lectura del personaje a través de la perspectiva juánica, se inicia a raíz de una llamada, de una *invitación a ver* (Jn 1, 39).

A esta invitación a ver se enfrenta la oscuridad de la incompreensión y el

rechazo que viene provocado por aquellas ideas que entran en conflicto con sus principios religiosos —de la misma forma que el Nicodemo evangélico—. El acercamiento se dibuja como una búsqueda (Jn 14, 9) o como un camino iniciático (Jn 14, 4) en el que el protagonista ha de enfrentarse con todos aquellos impedimentos que entorpecen su avance (Jn 11, 10). A la invitación de seguimiento de Jesús que inferimos a través de esta interpretación, Nicodemo a pesar de sentirse atraído por su mensaje (Jn 6, 44) en esta primera parte, lo que dice buscar al acudir a su encuentro es tan sólo la solución a sus problemas (Jn 8, 12). A partir de esta postura, la afinidad que siente ante las palabras de Jesús tropieza con la imposibilidad que encuentra a la hora de incorporarlas (Jn 14, 21). En la novela el narrador constantemente pospone la petición de ayuda confiando en que Él conoce su situación^{lxxv}, por lo que existe una confianza en el milagro (Jn 4, 48), pero a la vez una llamada a algo más que le impide expresar su deseo.

La Ley es un impedimento para aceptar a Jesús (Jn 7, 21) no solamente por la radicalidad del mensaje^{lxxvi} que el Maestro defiende, sino también porque ésta le cierra la posibilidad de poder formar parte del grupo de discípulos. Uno de las mayores trabas que el rabino encuentra a la hora de asimilar las palabras de Jesús (Jn 14, 21) están motivadas por el desprecio que siente hacia los que le siguen^{lxxvii}. Es por ello que a la *invitación* también se opone una resistencia a la inclusión dentro de un grupo del que se siente profundamente alejado. Por ello, en estas menciones el autor pretende oponer el Mandamiento del Amor (Jn 14, 15) a las creencias religiosas del protagonista, ya que éstas le obstaculizan aceptar a todos aquéllos que no cumplen con la Ley (Jn 7, 49).

La negativa a asimilar el testimonio de Jesús y al mismo tiempo la sospecha de que en él se encuentran todas aquellas respuesta que anhela (Jn 3, 33) se expresan en la novela en una resistencia repetida a aceptarlo como Mesías^{lxxviii}, y por otro lado, a través de una vehemente búsqueda de aquéllos *signos* que le

identifican como tal (Jn 10, 24). Sin entender el mensaje de Jesús como el de Dios hecho hombre no puede aceptar la nueva concepción de Vida (Jn 1, 4) que Él defiende.

Esta primera parte de la novela, tomando como eje el proceso antes señalado, termina con la defección por parte del protagonista al decidir definitivamente alejarse del grupo de Jesús^{lxxxix}. A pesar de ello la llamada del Maestro a conocer sus señales se prolonga en el episodio en el que el rabino se acerca a Belén para recoger más datos sobre el Maestro, en donde en cierta forma Nicodemo reconoce esta invitación^{lxxx}.

La parte final de esta sección viene marcada por la muerte de su mujer Rut^{lxxxi} que lleva al protagonista a una situación de oscuridad y desesperación, que se intensificará páginas más tarde cuando ante el resentimiento que el rabino siente por la resurrección de Lázaro. En este punto, el protagonista llega a desear su propia muerte^{lxxxii}. Es éste a la vez el momento en el que el autor da por finalizada esta sección, comenzando los capítulos *gloriosos* que se empiezan a relatar seguidamente. Dentro de la lógica que estamos defendiendo esta decisión adquiere su razón a partir de la lectura de Jn 12, 24. El narrador *morirá* simbólicamente, para acceder a una nueva *vida* (Jn 5, 24).

A partir del capítulo XXI tiene comienzo, paralelamente al inicio de la relación de los episodios *gloriosos* —y siguiendo el esquema juánico— esta segunda parte que posee como primera característica, dentro de la *ficción* creada alrededor del personaje de Nicodemo, la modificación del *testimonio* del protagonista^{lxxxiii} iluminada por una *nueva luz*, que acerca todavía más la percepción del narrador con la propia visión *kerigmática* del evangelista^{lxxxiv}. Paralelamente a esta situación se inicia un proceso de cambio en Nicodemo en el que irá despojándose de aquéllas trabas que anteriormente le impedían adoptar esta perspectiva (Jn 4, 35ss).

El primer paso es el *reconocimiento* definitivo de Jesús como Mesías^{lxxxv}. Seguidamente se produce el inicio de la definitiva separación de su grupo^{lxxxvi}, que a lo largo de los episodios de la Pasión se traducen en un enfrentamiento directo. Finalmente se manifiesta el reconocimiento de su *discipulado*, que se muestra en su expreso deseo de seguirlo y en la propia conciencia de haber nacido de nuevo^{lxxxvii}.

Su tácita confirmación como *discípulo* se vuelve a reafirmar en su aparición *apócrifa* en el camino de Emaús y en el posterior seguimiento de los apóstoles. A pesar de ello su completa adhesión, siguiendo los presupuestos juánicos, habría sido ya consumada a lo largo del desarrollo de la Pasión, en el momento en el que el protagonista asocia su sufrimiento al de Jesús.

2. 2. 3. DISEÑO DE LOS PERSONAJES Y ASPECTOS SIMBÓLICOS

De la misma forma que textos apócrifos como los referidos en el apartado 2. 2. 1 u otros como los *Hechos Apócrifos de los Apóstoles* hicieran, esta novela, como otras de similares características, expande la información de los principales personajes evangélicos nutriéndose principalmente de la referencia a las Escrituras.

Existe una marcada actitud de procurar satisfacer la curiosidad del lector —tal vez no tan pormenorizadamente como en novelas como la de Jim Bishop^{lxxxviii}— tanto sobre la fisonomía como la psicología de los principales protagonistas de los evangelios. A pesar de ello, y exceptuando personajes como Judas o José de Arimatea, no existe la tendencia a crear situaciones de *ficción* para mostrar estas características, sino que la mayor parte de las veces estas descripciones están realizadas por boca del propio narrador; es a través sobre todo de sus impresiones como nos llega la información sobre el resto de los personajes. Existen una serie de puntos interesantes a la hora de trazar todos estos caracteres, pero como característica más significativa queremos destacar el hecho de que Nicodemo aparece como *centro* en el que la mayor parte de ellos se reflejan. Eso es así no solamente por el hecho de ser el narrador y con ello el punto de vista elegido, sino que está motivado por el hecho de que el personaje protagonista se nutre en cierta forma de todos ellos, él representa un punto de encuentro o una especie de *crisol* a través del cual se unen y mezclan las características de los demás personajes. A través de esta característica el autor configura el proceso espiritual del personaje, que además de tomar como base los propios principios teológicos del evangelio de Juan —como ya pudimos observar—, también se sirve de la utilización de gran número de *figuras* evangélicas. Existe una interrelación entre el protagonista y el resto de los personajes, aunque muchas veces, y sobre todo exteriormente, se insista en la diferencia —que como comentábamos era una de las principales

causas del alejamiento del rabino—. El autor logra crear en la dinámica entre todos ellos una serie de circunstancias que llevan finalmente, bien a una *comuni3n*, bien a una oposici3n insalvable.

Esta interrelaci3n de todos los protagonistas de la novela con el personaje de Nicodemo nos lleva de nuevo a tener necesariamente que referirnos a 3l para ver la forma y utilidad que dentro de la trama poseen todos ellos.

El primer aspecto llamativo en relaci3n a este esquema es que durante todo el trascurso de la historia existen dos testigos *mudos* de los acontecimientos que no poseen ninguna intervenci3n *real* en el di3logo, pero en cambio tienen una presencia continuada. Estos dos testigos mudos son personajes procedentes de la ficci3n que crea el autor; por un lado se encontrar3a Rut, que es el agente que ha provocado esta ruptura en el personaje de Nicodemo y le ha impulsado a *conocer* a Jes3s. Por otro lado est3 el maestro del protagonista, Justo, al que va dirigida toda la correspondencia y con el que el narrador desarrolla su di3logo, y por lo tanto podr3a tenerse muy posiblemente como el *compilador* de ficci3n del producto final de la obra. Hacia los dos el protagonista experimenta una din3mica de alejamiento y a la vez de acercamiento —en un sentido m3s *espiritual*—. El alejamiento con respecto a Rut est3 provocado por su enfermedad que la hace ir estando cada vez m3s ausente del mundo real hasta que muere. El alejamiento en relaci3n al maestro viene como consecuencia del seguimiento de un nuevo Maestro que trae una realidad completamente diferente al mundo del narrador. La cercan3a viene motivada por la radical nueva concepci3n que en relaci3n al Amor, la Amistad y la Muerte, le proporciona su reci3n asumida condici3n de *disc3pulo* de Jes3s.

Los principios, esencialmente ju3nicos, de: Luz-Tinieblas, Amor-Conocimiento, Amor-Comunidad y Amor-Adhesi3n, son esenciales a la hora de distinguir unos personajes de otros. Como en otras novelas de este subg3nero se

establece una división muy clara entre un tipo de personajes y otros, pero en el ejemplo de *Cartas a Nicodemo* existe una mayor sofisticación a la hora de establecerse esta división.

A través de los principios antes citados, y en relación con aquéllos personajes que directamente entran en contacto con Jesús —en donde tanto Rut como Justo estarían excluidos— encontramos tres grupos de caracteres: aquéllos cuya actitud los aleja de la Luz de Cristo y ante los cuales ésta no puede hacer ninguna mella por una constante postura de alejamiento. Este grupo la conforma: Judas^{lxxxix}, Caifás^{xc}, Poncio Pilatos^{xcii} y Herodes Antipas^{xciii}, principalmente. Éstos serían los *ciegos voluntarios*, en los que su imposibilidad de cumplir con ninguna de las asociaciones que el Amor lleva aparejado, les hace imposible escapar a la oscuridad en la que viven. Todos ellos se perfilan como personas solitarias que carecen incluso del amor y el respeto de aquéllos que les rodean, sus personalidades retorcidas tiene además un reflejo directo en su aspecto físico^{xciii}. Por otro lado se encuentran los seguidores de Jesús, todos aquéllos, que como Nicodemo se abren al camino hacia la Luz. Por último se encontrarían los personajes portadores de esa Luz: Jesús y María.

El personaje protagonista describe a través de su aproximación de características y afinidad a todos esos grupos una trayectoria de acercamiento y alejamiento conforme se desarrolla la trama de la novela —en la relación con el último de los grupos ya tuvimos ocasión de recalcar sobre ello—, por otro lado el autor dota al personaje de una serie de particularidades que pertenecen a otros personajes evangélicos, este aspecto, en algunas ocasiones, se traduce en su intromisión en determinadas escenas en paralelo a ellos.

A continuación enumeraremos una serie de capítulos en los que el narrador ocupará la posición *vacante* de personajes no nombrados por los textos evangélicos.

La primera *intromisión* se produce en el capítulo en el que Nicodemo se dirige formando parte de la comisión de sacerdotes y levitas que desean interrogar a Jesús mencionada en Jn 1, 19. La segunda ocasión, siendo partícipe *involuntario* de la comunidad de Jesús, dentro del pequeño grupo que acompaña al Maestro cuando se desencadena la tempestad del lago. También es testigo de la resurrección de Lázaro y, posteriormente, en su *calidad de apóstol* participará del reconocimiento de Jesús resucitado en el camino de Emaús y ocupará, tras la resurrección de Jesús, el lugar de Judas en la comunidad de discípulos con los que compartirá su misión.

En los ejemplos anteriores a Nicodemo se le incluye en determinadas escenas que, aunque están referidas por los evangelios, en ninguno de ellos se menciona que él estuviera presente. El autor pretende en todas estas menciones, facilitar al narrador poder referirnos todos estos episodios, que por el hecho de ser mencionados por él, poseen una considerable importancia, no sólo en la afirmación de los mismos, sino también en lo que se quiere representar como experiencia personal del protagonista.

Estas *usurpaciones* habría que distinguirlas, por encontrarse en otro nivel, con lo que son directamente la *asunción de roles* que pertenecen a otros personajes evangélicos, de las que seguidamente haremos mención.

Una vez que Nicodemo decide acercarse a Jesús para solicitar la curación de su mujer, su figura se asocia a la del *funcionario real* de Jn 4, 46-54, diferenciándose de éste por el hecho de que Nicodemo no solicita finalmente este auxilio, como ya tuvimos ocasión de mencionar. Conectado a este hecho y por ello al silencio que en todo momento guarda cuando intenta expresar sus deseos a Jesús, es presumible inferir que el autor está otorgando al protagonista una actitud similar a la narrada en Jn 7, 49, en donde los guardianes del Templo cuando se dirigen a apresarlo, fascinados por sus palabras, olvidan qué era

aquello que les había conducido hasta Él.

Existen por otro lado un par de asociaciones apócrifas, algo más peregrinas, que se podrían dejar señaladas. La similitud, por ejemplo con el personaje de Ana, que en su desgracia, reflejada en el *Protoevangelio de Santiago*, asocia su desesperación a la de Job —Dobraczynski utiliza este recurso en Nicodemo en varias ocasiones^{xciv}—. Por último en su similitud, en determinadas actitudes, al propio personaje apócrifo de Nicodemo y al de José de Arimatea ya nos referimos anteriormente^{xcv}.

Por último nos referiremos a la asociación y *usurpación* de determinadas características en relación a la comunidad de los discípulos.

En cuanto a su punto de partida, el escenario escogido es el del bautismo de Jesús, por lo que su personaje seguirá la misma trayectoria de la de aquéllos que de la misma forma proceden de la comunidad de Juan antes de seguir a Jesús. Aunque Nicodemo no es discípulo de Juan, no duda en seguir a Jesús una vez que lo conoce. En lo que se refiere a los momentos finales de su adhesión su posición se asemeja principalmente a la de Juan, siguiendo junto a Jesús todo el camino del Calvario. Como ya señalamos antes en la utilización del material canónico, también sustituye al personaje de Bernabé, en el episodio referido a la generosidad de éste.

Pero es principalmente en relación a Judas y Pedro a través de los que se describen las principales trayectorias que se delimitan en el personaje de Nicodemo. Aunque el rabino Nicodemo, tanto por su posición socio-económica y cultural es casi diametralmente distinto a estos dos personajes es notablemente llamativa la constante cercanía y lejanía que respecto a ambos se va describiendo a lo largo de toda la novela en relación siempre al mensaje de Jesús.

La vocación del protagonista y la de Pedro llegan en el mismo momento y promovidas ante la misma señal, la mirada de Jesús. Como Pedro (Jn 6, 17 y Jn

6, 66), Nicodemo se siente completamente diferente al resto del grupo. Los dos, por cobardía, no salen a la defensa de Jesús^{xcvi}. Los dos caen por su cobardía y ambos salen redimidos de esta experiencia.

Judas es otro personaje, que como Pedro y Nicodemo se siente completamente alejado del grupo de Jesús. En relación a Judas el autor quiere hacer participar a ambos en una constantemente referencia al símbolo de *la oscuridad*. En un principio, y por motivos completamente distintos, esta oscuridad acompaña a los dos personajes y a través de ella —*modificando* la escena evangélica y colocando a Judas en ella— ambos se acercan a Jesús, ya que es Judas el que acompaña al rabino. La oscuridad se intensifica en la novela a través de dos matices, el hecho de hacerlo por intermediación de Judas y la asociada a la vergüenza de relacionarse con *el am haares*^{xcvii}. Podemos afirmar que una de las herramientas que el autor utiliza para que el personaje de Nicodemo vaya tomando conciencia de su propia *oscuridad* es a través de la tenacidad con la que el discípulo se aferra a la suya.

En último lugar, es necesario dedicar unas líneas al personaje de Jesús, el auténtico protagonista de esta novela. De él se habla constantemente a lo largo de prácticamente todas las páginas que componen la narración, pero sin embargo, su participación directa es apenas perceptible. Aunque se aportan ciertos elementos de los que no existe constancia en los evangelios^{xcviii}, existe una constante lejanía que es insalvable y su acción fuera del marco definido por los relatos evangélicos podemos decir que es prácticamente inexistente. El carácter de sacralidad, por tanto, con el que se trata su figura, hace mucho más difícil entenderlo en su faceta humana. Todo lo que rodea al personaje de Nicodemo está marcado por la trayectoria de Jesús y todo posee o no posee un sentido en tanto el protagonista logre o no logre entenderlo. El *misterio* de la novela, la tensión en la trama, están

basadas en esta misión que se le *otorga* al personaje-narrador, en tanto que él sea capaz de conciliar su *desgracia*, primer nudo de la trama, con el *conocimiento* de Jesús, el *misterio* quedará desvelado.

Como hemos tenido ocasión de ver, este *conocimiento* se basa en la profundización en la teología evangélica. El autor, en la estructura que diseña, invita en cierta medida al lector a realizar el mismo ejercicio narrativo e intertextual que él ha llevado a cabo: *conocer* a Jesús, a partir de su perspectiva, significa *profundizar* en la enseñanza evangélica y en la enseñanza de la Iglesia. Este último punto se infiere, como ya señalamos, de la utilización de los relatos apócrifos.

Cabría preguntarse si además de todo esto, el autor apuesta o no por una visión de Jesús que esté fuera de este concreto marco tan artesanalmente construido. Si comparamos el contenido y el tratamiento de Jesús con otras novelas anteriores, y sobre todo, si tenemos en cuenta las novelas católicas que preceden a ésta, Jan Dobraczynski, a diferencia de otros muchos novelistas, quiere ofrecer una imagen mucho más rica del *judaísmo* de Jesús. Esto se aprecia en la propia abundancia de términos hebreos de los que hace uso a través de toda la novela y en actitudes como la de no caer en la asociación de Jesús fuera del propio marco judío, es decir haciéndolo incluso más cercano a ideas fuera de la cultura judía que dentro de ella^{xcix}; aunque no renuncia a proclamar la *universalidad de su mensaje*^c, aspecto que también la crítica suele colocar *a posteriori*, defendiendo que Jesús tan sólo quiso dirigirse a la comunidad judía.

Existen prejuicios históricos enormemente arraigados en el cristianismo en donde no solamente se contraponen la doctrina de Jesús a la de los fariseos, sino también el mensaje del Antiguo con el del Nuevo Testamento. Este aspecto se evidencia en muchas novelas sobre Jesús. La mala imagen de los fariseos en el cristianismo tiene bastante de calumnia. La investigación cada vez es mucho más

unánime al comprender que en evangelios como el de Juan influye en gran medida el ambiente en el que fueron escritos, de esta forma muchas veces se transporta a la polémica de Jesús y los fariseos la de la Iglesia judeocristiana y el rabinismo tras la excomunión de Yavneh en el año 80. Lo curioso es que en la actualidad y

a través de la profundización en todos los movimientos que fueron contemporáneos a Jesús, los fariseos se perfilan como la doctrina más parecida a la de la comunidad que siguió al nazareno.

Dobraczynski realmente no llega tan lejos —queda muy distante de relatos más contemporáneos como el del teólogo Gerd Theissen—, de hecho, para el protagonista existe una especie de barrera, prácticamente insalvable entre sus ideas —como fariseo— y las de Jesús, aspecto que no debió de ser realmente tan acusado. El autor reproduce muchas de las polémicas de Jesús con el grupo fariseo^{ci} e incluso hace mención de un principio de imposible entendimiento entre unos y otros^{cii}. A pesar de ello existe un aspecto sobre el que no se insiste tanto en anteriores obras —sobre todo católicas—, que es desvincular el prendimiento y condena a muerte de Jesús del grupo fariseo y trasladarlo a los grupos más cercanos al poder, como el de los saduceos y los sumos sacerdotes, insistiendo en que son los intereses de éstos los que estarían en juego dejando a Jesús libre.

1. La aparición de puntos suspensivos al principio de la narración y posteriormente en algunos de los capítulos dan la idea de que el autor plantea estas cartas como si se tratara de la recopilación de un diario, en donde su editor habría llevado a cabo una selección del material. En toda la novela aparecen solamente las cartas que Nicodemo dirige a su maestro y nunca las que éste recibe del mismo. No parece por el contenido que la correspondencia entre alumno y maestro tuviera comienzo en el momento en el que el libro inicia su relato.

ii. «Esta conversación lo dividía todo. Antes de ella yo era un hombre perfectamente equilibrado, poseía unos sólidos puntos de vista sobre la vida y estaba ajeno a toda duda...», J. Dobraczynski, *Cartas de Nicodemo*, Barcelona, 1970, p. 52. El hecho de salir en defensa de Jesús, y por ello, enfrentarse con los sacerdotes, sus compañeros, ya lo vemos referido en el propio apócrifo *El evangelio de Nicodemo* «Mas cierto judío por nombre Nicodemo se puso ante el gobernador y le dijo... dejadle en paz y no maquinéis nada contra él: si sus prodigios tienen origen divino, permanecerán firmes...», *El evangelio de Nicodemo V*, 1.

iii. En este sentido esta novela supone una interpretación de este episodio que no tiene porque ajustarse a lo que el propio pasaje evangélico indica. El hecho de que junto a José de Arimatea solicite y dé sepultura al cuerpo muerto de Jesús no tiene por qué significar ni la separación de su grupo fariseo ni tampoco la adhesión al grupo de los discípulos de Jesús. Lo significativo de este pasaje evangélico es que tanto José de Arimatea como el rabino Nicodemo están atendiendo al cuidado del cuerpo del Maestro una vez que todos sus discípulos lo han abandonado por miedo. Como veremos esta interpretación o extensión se acerca mucho más a la que de igual forma recoge la tradición apócrifa.

iv. «Yo me uní a ellos. Y no lo hice sólo por curiosidad...», Dobraczynski, p. 19.

v. La crisis profesional del maestro Nicodemo, provocada por la tristeza y por la propia rebeldía que siente ante la impotencia y la incompreensión, parece servir como elemento coyuntural en el personaje, que pasará de su militancia farisaica a su servicio a Jesús de Nazaret. En determinado punto del relato, el rabino cree entender que lo que Jesús le pide es precisamente eso, escribir una haggadá sobre él. Este deseo, que queda reflejado en sus cartas, entra en relación con lo que parece que es el deseo de Jesús, que Nicodemo se convierta en su discípulo.

vi. J. Imbach, *Gesù nella letteratura contemporanea*, Città Nuova, Roma, 1983, p. 23.

vii. Cf. A. Zielinski, "Jan Dobraczynski: profilo di uno scrittore", *Humanitas* (abril 1986) pp. 282-287.

viii. *Sanson a Dalila: istorieski roman*, Warsaw, 1982.

ix. *Najezdzcy*, Warsaw, 1982.

x. Juan el Bautista, recluido en las mazmorras de Maqueronte, rememora y hace balance de lo que ha sido su vida y misión como mensajero del Mesías. Seguro de su misión desde su más temprana niñez ofrece su vida

a Dios tras hacer el voto de Nazareato perpetuo una vez que queda huérfano a los nueve años. Su vida se desarrolla a través de una situación de espera, lucha contra la tentación que lo visita todas las noches y constantemente en búsqueda del sentido de su misión. Su enfrentamiento con Antipas se debe a su convicción de que los pecados del monarca influyen negativamente en los de los de las personas que acuden a él para confesarse, por ello se muestra obstinado en su condena a pesar de las numerosas amenazas y ofertas que le hace el monarca. Sobre esta línea argumental se insertan tramas secundarias de ficción de diferentes personajes, recreaciones evangélicas, defensa de determinados postulados doctrinales y una considerable introducción histórica en la Palestina del momento. El título hace mención a los tres momentos en la vida del Bautista en los que la presencia de Dios se hace manifiesta a través de un gran halo de luz: el momento de su nacimiento, en el que bautiza a Jesús en el Jordán y por último, cuando el hacha cae sobre su cuello.

xi. Esta novela es una biografía de ficción sobre la vida de José que posee importantes préstamos de los textos apócrifos, no sólo en el tema que aborda, sino también en la forma que tiene de resolver determinados episodios. José, el primogénito en la descendencia de la estirpe de David, tiene que dejar Belén a causa de las propias inconveniencias que esta situación le causa en un momento en el que el monarca Herodes es bastante susceptible a la posible aparición de un Mesías. Profundamente religioso renuncia a tomar mujer en el convencimiento de tener una misión en la vida; tras su visita a la familia de Isabel y Zacarías conoce a María de la que se enamora y a la que respeta en su deseo de permanecer virgen después del matrimonio. En esta novela realmente el personaje al que se apunta preferentemente es al de María («¿Crées que el Altísimo tiene previsto un papel importante para la mujer?», *idem*, p. 29). El ideal de amor cristiano es representado en el amor que siente José hacia María («Este convencimiento era el que le había impulsado a mirar a la muchacha como a alguien superior, digno no sólo del amor más sublime sino también de veneración», *idem*, p. 117). La narración se extiende a través de las dudas de José —que sigue derroteros diferentes a los apócrifos antiguos—, el nacimiento en Belén, la huida a Egipto y la vuelta a Nazaret. José escucha de Jesús su oración a Dios y a través de ella entiende la misión de Jesús y su propia situación dentro de la economía de la salvación del mundo.

xii. La trayectoria descrita en esta biografía de ficción alrededor del personaje de María Magdalena no posee ninguna referencia, en la mayor parte de sus capítulos, con fuente histórica alguna. María es una terrorista zelota que una vez capturada es tomada como esclava por un oficial romano para llevarla a Roma. De amante de Simón el zelota, pasa a serlo de este oficial, llamado Lucio, que es castigado por cómplice en la conspiración de Sejano contra el emperador Tiberio. En Pompeya, se convierte en sacerdotisa del dios Dionisos. El autor asocia estos cultos con prácticas satánicas y abortivas. Magdalena logra escapar con la ayuda de Dimas —el personaje apócrifo que en esta novela también tiene un rol de ladrón—. De vuelta en Jerusalén conoce a Jesús, presenciando la escena evangélica del apedreamiento a la mujer adúltera y queda sanada por la experiencia. A través de personajes como María, la madre de Jesús, toma contacto con la comunidad de Jesús y comienza su seguimiento. Después de ser testigo de varios episodios evangélicos, que concuerdan con los referidos en la novela de Nicodemo, se abre un tercera parte de la novela en donde, tras la muerte y resurrección de Jesús, parte a Pompeya, donde convierte a Lucio y después a Roma para predicar el Evangelio. Coincide con la comunidad de Pedro, más tarde con la de Pablo y con la de Timoteo, Lucas y Silas en España. Melitón aparece asociado al falso profeta de Hchos 19, 9. Es por él perseguida y sufre la cárcel. Termina sus días cuidando a Pilatos que reconoce finalmente su culpa y el castigo sufrido por los judíos y por él.

xiii. El hecho de marcar a José como último heredero del linaje de David acentúa aún más la posición de Jesús como Mesías. Por otro lado, el hecho de subrayar en Juan su papel como último de los profetas también ayuda a ello. En las tres novelas, tal vez más en la dedicada a Juan, se puntualiza en numerosas citas en el cumplimiento de las profecías de las Escrituras en la persona de Jesús.

xiv. Este personaje de *ficción* aparece como una prefiguración de Simón el Mago en la novela de Magdalena.

xv. J. Dobraczynski, *La sombra del padre: historia de José de Nazaret*, Madrid, 1989 pp. 260ss.

xvi. Mujer de fuerte carácter, resuelta e independiente, apasionada en relación a su entrega y seguimiento. Sobre la tradición antigua entorno a María Magdalena Cf. Carmen Bernabé Ubieta, *María Magdalena. Tradiciones en el cristianismo primitivo*, Estella, 1994.

xvii. Cuestiones de perspectivas: misma escena vivida de diferente forma. Esto puede apreciarse en la escena del Bautismo en el caso del libro sobre Juan el bautista o el apedreamiento de la mujer adúltera en el caso de Magdalena. Estos son elementos en cierta forma lógicos.

xviii. Realmente se trata de un proceso que comienza a gestarse desde 1962 hasta 1964 y que encuentra su ratificación en la Introducción *Sancta Mater Ecclesia* de 1964 “Sobre la verdad histórica de los Evangelios.

xix. Mientras que en la Antigüedad era más normal usar a Mateo, posteriormente se utilizó Lucas, precisamente por su facilidad de concordar con los episodios narrados por Juan.

xx. Dobraczynski, p. 181ss.

21. *Evangelio de Nicodemo* o *Las Actas de Pilato* es un texto apócrifo tardío —«sólo aparece en algunos manuscritos latinos posteriores al siglo X», *Santos*, p. 390— El recopilador de este material, un tal Ananías, presenta la traducción de un supuesto texto cuya lengua original fue el hebreo, escrito por el rabino Nicodemo: «Todo lo narró Nicodemo a raíz del tormento de cruz y de la pasión del Señor, lo transmitió a los príncipes de los sacerdotes y a los demás judíos después de haberlo redactado él mismo en hebreo». El texto se divide en dos partes claramente diferenciadas: Las actas de Pilato y el *Descensus Christi ad Inferos*. Ambos tienen un carácter marcadamente apologético: defensa de la inocencia y divinidad de Jesús y corroboración de la resurrección. Como ya señalamos anteriormente, en este texto el propio Nicodemo será testigo de la mesianidad y divinidad de Jesús, se enfrentará con los otros sacerdotes en defensa de la inocencia de Jesús y como testigo de su resurrección.

22. En el capítulo VII del *Ps. José de Arimatea*, Nicodemo se encuentra entre los apóstoles que transportados por una nube acuden ante la llamada de María. En el *evangelio de Nicodemo* los sacerdotes acusan al rabino de salir en defensa de Jesús y ser su discípulo: «Tu te has hecho discípulo suyo y así hablas en su favor» *Ev. Nicodemo* V, 2.

xxiii. Dobraczynski, p. 408.

xxiv. *Idem*, p. 144

xxv. *Idem*, p. 189s.

xxvi. Dobraczynski, p. 137-150.

xxvii. «Estaban los judíos rabiosos y hacían rechinar sus dientes contra Nicodemo» *Ev. Nic. V, 2*. Cf. «sus delgados dedos estaban curvados como garras», Dobraczynski, p. 146; «De pronto experimenté tal indignación contra aquella gente...», *Idem*, p. 149.

xxviii. «Si vosotros mismos dais testimonio de las voces que salieron de la boca de los muchachos ¿en qué ha faltado el mensajero?» *Evangelio de Nicodemo* I, 4.

xxix. En el *Evangelio de Nicodemo* son tres los aspectos que los sacerdotes quieren dejar claro «Primero, que tú has venido al mundo por fornicación; segundo, que tu nacimiento en Belén trajo como consecuencia una matanza de niños; tercero, que tu padre José y tu madre María huyeron a Egipto por encontrarse cohibidos entre el pueblo» (*Ev. Nicodemo* II, 3) no solamente estas acusaciones se aclaran, mediante el testimonio de *judíos piadosos* de origen griego, sino que rememorando los episodios de su nacimiento y de la adoración de los Magos se reafirma la mesianidad y divinidad de Jesús —que reconoce Pilatos— en *idem* IX, 3-4: «Pues además, los Magos vinieron a ofrecerle dones traídos de Oriente como a (su) rey; y cuando Herodes se enteró por estos personajes de que había nacido un rey, intentó acabar con él... ¿De manera que es éste a quién Herodes buscaba?... Entonces tomó agua Pilato y lavó las manos cara al sol, diciendo: “Soy inocente de la sangre de este justo; vosotros veréis”...»

xxx. «No nació en Nazaret... no nuestros libros de linaje, que mis predecesores lograron esconder a la gente de Herodes... no mencionan su nacimiento. Su padre era judío... —Y añadió entre dientes—: Qué bajo ha caído el linaje real!...» Este fallo en el testimonio del rabino le da a Nicodemo la prueba que buscaba sobre el carácter mesiánico de Jesús «Esto dicen los libros. Pero podría haber algún error...» Dobraczynski, p. 143. Además de esta información crucial en la agenda de Nicodemo, el pasaje de los sacerdotes de Nazaret reinciden sobre determinados elementos de la familia de Jesús que nuevamente tienen un claro sabor apócrifo: sobre los hermanos de Jesús («no tuvieron más hijos» *idem*, p. 145), la humildad en la que vivía la familia («se cubría con un manto que era la *simlah* de su padre...», *ibid.*), la estabilidad afectiva familiar: José como buen trabajador («hacía bien su trabajo» *idem*, p. 146), la bondad de María («Si alguien estaba enfermo, ella lo cuidaba» *idem*, p. 147) y la obediencia de Jesús («Decís que fue un mal hijo ¿lo fue siempre?... ¿Fue insolente siendo niño o poco honrado luego como artesano? ¿hizo algo malo?... Bueno... No hizo daño a nadie...» *idem*, p. 146).

xxxi. Cf. *Evangelio de Bartolomé* 23-60. Interrogatorio de Bartolomé a Belial en los infiernos.

xxxii. Cf. *Actas de Pilato, Relación de Pilato. Declaración de José de Arimatea.*

xxxiii. Cf. *Relación de Pilato, Correspondencia entre Pilato y Herodes, Muerte de Pilato.*

xxxiv. En el *Evangelio árabe de infancia* aparece referida como *una anciana de raza hebrea*. En el *Prot. Evangelio de Santiago* tampoco se le otorga ningún nombre pero junto ella aparece también la figura de Salomé, que representa el personaje incrédulo que desea verificar la información de la partera. En el *Ps. Mateo* aparecen con el nombre de Zelomí y Salomé. En el *Liber de Infantia Salvatoris* aparece con el nombre de Zaquel. En el *Evangelio Armenio de la Infancia* aparece la propia Eva asistiéndola junto a Salomé.

xxxv. «Entonces la partera se puso en camino con él. Al llegar al lugar de la gruta se pararon, y he aquí que esta estaba sombreada por una nube luminosa» *Prot. de Santiago* XIX; «Aquí te traigo dos parteras Zelomi y Salomé. Pero se han quedado a la puerta de la cueva no atreviéndose a entrar por el excesivo resplandor que la inunda» *Ps. Mateo* 3.

xxxvi. «Cuando hube entrado para examinar la doncella, la encontré con la faz vuelta hacia arriba, mirando al cielo y hablando consigo (misma). Yo creo que estaba en oración y bendecía al Altísimo...», *Liber de infantia Salvatoris* 72. El relato de Dobraczynski parece una variación de la mención de este último extracto apócrifo, mientras que en el apócrifo la presencia de la divinidad de manifiesta a través de los sorprendentes acontecimientos que tienen lugar en el momento del nacimiento y los propios resplandores que el niño despidió (*idem* 73), en el relato del que es testigo Nicodemo la divinidad se muestra por el hecho de volverse

María hacia el niño y verlo como a Dios presente.

xxxvii. «Las mujeres como yo no tenemos tiempo para fijarnos en estas cosas, contemplar las estrellas es asunto de hombres... Pero luego oí decir que en efecto apareció una estrella. Me lo contó Simjé, el hijo de Tadeo. Dice que también se oyeron voces y cantos», Dobraczynski, p. 187.

xxxviii. *Idem*, p. 187.

xxxix. *Ibid.*

xl. «Allí reclinó al niño en un pesebre, y el buey y el asno lo adoraron. Entonces se cumplió lo que había anunciado el profeta Isaías: El buey conoció a su amo y el asno el pesebre del Señor». *Ev. del Ps. Mateo XIV*.

xli. La referencia a la visita de los Reyes Magos aparece sin embargo mencionada en su novela sobre José.

xlii. «El recuerdo que sus labios habían dejado escapar debía de ser uno de esos tesoros que preferimos esconder antes que exponerlos a unas palabras irrespetuosas», Dobraczynski, p. 232.

xliii. Este aspecto es en cambio eliminado en su novela sobre José, en ésta la ficción tiene mucho mayor hueco como para explicitar la relación entre José y María, así como se insiste nuevamente en los otros elementos que se utilizan en *Cartas de Nicodemo*.

xliv. «Algo especialmente particular: a primera vista parece una niña, como un capullo que se hubiera abierto y conservado», Dobraczynski, p. 36.

xlv. Cf. Dobraczynski, p. 236 con *Prot. Santiago I-V* y *Ev. del Ps. Mateo III-IV*.

xlvi. Cf. *Idem*, p. 228 con *Prot. Santiago VIII*, 1.

xlvii. Cf. *Idem*, p. 232 con *Prot. Santiago X*.

xlviii. Cf. *Ibid.* con *Prot. Santiago XI*.

xlix. El que sea Juan el que se encargue de cuidar de María aparece ya en el propio evangelio de Juan. Los apócrifos amplía esta relación. Cf. el *Libro de Juan arz. de Tesalónica VII* o en el *Ev. de Bartolomé 2*, 24.

i. Dobraczynski, p. 229.

ii. «En esto es igual a su hijo: su tristeza parece estar al lado mismo de su alegría y las dos se entrelazan como una planta trepadora», *idem*, p. 229.

iii. *Idem*, p. 229.

iiii. *Idem*, p. 228

liv. «Ella es un camino que conduce al Incognoscible. Es una Puerta Dorada que lleva del valle del Cedrón al atrio del Santuario», *idem*, p. 236. Cf. «Tu llevarás al mundo la salvación», *Ev. Bartolomé XX*.

lv. *Evangelio de Gamaliel*. En el *Evangelio de Bartolomé* María toma el puesto de la Magdalena en ser la primera en ver a su hijo resucitado.

lvi. Dobraczynski, p. 457 Cf. *Ev. de Bartolomé II*.

lvii. *Idem*, p. 226.

lviii. *Ibid*.

lix. *Idem*, p. 233.

lx. *Idem*, p. 412.

lxi. Alexandra Ripley, *A love Divine*, New York, 1996; Wilson Clifford, *Joseph Scroll: an exciting historical novel*, San Diego CA, 1979, etc.

lxii. Jerusalén está situada en un meseta que oscila entre los 640 y los 770m sobre el nivel del mar. En hebreo en la referencia a esta ciudad no se usa el verbo "ir" (*L_ lekhet*) para trasladarse hacia esta ciudad, sino el verbo "subir" (*la^_ lôt*). Desde Jerusalem los alrededores se divisan siempre desde "arriba". Sobre todo es en el evangelio lucano en donde la perspectiva "desde Jerusalén" posee una especial significación: «Il *Vangelo* lucano comincia a Gerusalemme, e precisamente nel tempio con l'annuncio a Zaccaria... La predicazione apostolica a tutte le genti della conversione e del perdono dei peccati comincia da Gerusalemme (Lc 24, 47). Nella città esplodono il fuoco e la parola della Pentecoste (At 2, 1-41)... Nessun autore del *Nuovo Testamento* ci rivela, como Luca, la tenerezza e l'amore che Gesù nutre Gerusalemme...», Francesco Rossi de Gasperis, *Cominciando da Gerusalemme. La sorgente della fede e dell' esistenza cristiana*, Roma, 1997, pp. 279, 281s.

lxiii. Cf. *Ev. de Nicodemo; Narración del Pseudo José de Arimatea*.

lxiv. Dobraczynski, p. 162.

lxv. «*Witness* is one of John's favorite words... The idea of witness in John's Gospel is both very prominent and thoughtfully juridical, and is to be understood in terms of Old Testament legal language», Allison A. Trites, *The New Testament Concept of Witness*, Cambridge, 1977, p. 79.

lxvi. Dobraczynski, p. 53.

lxvii. Juan Mateos, "El Evangelio de Juan. Origen, forma y función", *Fuentes del Cristianismo*, Antonio Piñero (ed.), Córdoba, 1993.

lxviii. Dobraczynski, p. 16 y 20.

lxix. *Idem*, p. 17.

lxx. *Idem*, p. 21.

lxxi. *Idem*, p. 14s.

lxxii. *Idem*, p. 74.

lxxiii. *Idem*, p. 33 Cf. Jn 1, 40.

lxxiv. *Idem*, p. 42s Cf. Jn 1, 42.

lxxv. *Idem*, p. 110 Cf. Jn 2, 23.

lxxvi. *Idem*, p. 111.

lxxvii. *Idem*, p. 71.

lxxviii. *Idem*, p. 78.

lxxix. «No soy discípulo suyo», *Idem*, p. 134

lxxx. *Idem*, p. 180.

lxxxi. *Idem*, p. 221.

lxxxii. *Idem*, p. 292.

lxxxiii. «Cada vez que te escribo siento deseos de comenzar por el final...», *Idem*, p. 327.

lxxxiv. *Idem*, p. 296 Cf. Jn 19, 35.

lxxxv. *Idem*, p. 293 Cf. Jn 5, 24.

lxxxvi. *Idem*, p. 296 y 300. Cf. Jn 12, 42ss.

lxxxvii. *Idem*, p. 421.

lxxxviii. Bishop, Jim, *El día que murió Cristo*, Barcelona, 1962. (*The Day- Christ Died*, Harper, 1957

lxxxix. Representa todo aquello que lleva a la sociedad a la Oscuridad: los sentimientos frustrados, la avaricia, el odio retenido (Cf. p. 227, 198, 277, 316, 321) y su completa negativa a Amar.

xc. Descrito en la página 297 es asociado con Judas en todas sus características: su codicia, gula y el propio desprecio hacia todos aquello que considera inferiores.

xc. Descrito extensamente en las páginas 152-155, su ceguera viene marcada por su negativa a conocer las particularidades y cultura del pueblo judío, su avaricia y su violenta actitud para resolver los conflictos.

xcii. Otro personaje solitario que vive en la desconfianza y el temor. Descrito en pp. 157ss.

xciii. Sobre el personaje de Pilatos v. e. g.:pp. 152-155; sobre Judas v. e. g: p. 321; sobre Caifás v. e. g.: p. 297.

xciv. Cf. pp. 116ss.

xcv. V. § 2. 2. 2.

xcvi. En este momento la actitud de Nicodemo contrasta con la de José de Arimatea que da su vida por haber defendido a Jesús.

xcvii. Dobraczynski, p. 46.

xcviii. «Es alto, bien proporcionado y su rostro expresa una armonía infinita», *idem*, p. 42s

xcix. «Su doctrina no recuerda a la de los filósofos griegos», *idem*, p. 332.

c. *Idem*, p. 418.

ci. Sobre el enfrentamiento con los fariseos por la curación en sábado v. *idem*, p. 71s.

cii. «Guerra declarada a los fariseos», *idem*, p. 197 y p. 309.

**CAPÍTULO 3. JOSÉ SARAMAGO,
*EL EVANGELIO SEGÚN JESUCRISTO***

Cubre tu cielo, Zeus,
con un velo de nubes,
y, semejante al joven que descabeza abrojos,
huélgate con los robles y con las alturas.
Déjame a mí esta tierra,
la cabaña que tú no has construido,
y el calor del hogar que tanto envidias.
Nada conozco bajo el sol tan pobre
como vosotros, dioses.

Nutrís, mezquinos, vuestra majestad
con las ofrendas de los sacrificios
y con el vaho de las preces.
En la indigencia viviríais
de no existir los niños y esos necios
mendigos que no pierden la esperanza.

Cuando era niño y nada sabía,
levantaba mis ojos extraviados
al sol, como si arriba hubiese oídos
para escuchar mis quejas,
y un corazón afín al mío,
que sintiera piedad de quien implora...

...)Aliviaste tú alguna vez
los dolores del afligido?
)Enjugaste las lágrimas del angustiado?
)No me han forjado a mí como hombre
el tiempo omnipotente y la eterna fortuna,
que son mis dueños y también los tuyos?

)Acaso imaginaste
que iba yo a aborrecer mi vida
y a retirarme al yermo
porque no todos mis floridos ensueños
dieran fruto?

Aquí estoy, dando forma
a una raza según mi propia imagen
a unos hombres que, iguales a mí, sufran
y se alegren, conozcan los placeres y el llanto,
y, sobre todo, a ti no se sometan,
como yo.

Goethe, "Prometeo" (trad. L. A. Cuenca, *Museo*, Barcelona, 1978)

3. 1. INTRODUCCIÓN AL AUTOR Y A LA NOVELA

El *Evangelio según Jesucristo* cuenta la historia de Jesús de Nazaret, un hombre elegido por el dios de los judíos para ser la *piedra angular* de su proyecto de extender su influencia más allá de los estrechos márgenes de control a los que hasta el momento se había limitado su dominio y expandirlo universalmente —convirtiéndose él mismo al *catolicismo*—. Para llevar a cabo este plan será necesario el sacrificio, por muerte en la cruz, de su elegido e hijo. Culpa y Alianza, como si se trataran de una sola palabra son los conceptos que se hilan y dirigen la acción de esta novela que se desarrolla desde la concepción, milagrosa y a la vez natural, de Jesús de Nazaret hasta su muerte-suicidio-asesinato en la cruz.

La trama de esta novela se desarrolla sobre cinco grandes bloques agrupados en dos grandes secciones; la primera, que comprende los dos primeros bloques, está centrada en la persona de José —como antecedente o *praeparatio* de la misión de JesúsC y la segunda está ocupada enteramente por el propio Jesús.

En la noche y simulando un falso amanecer, Dios entra en la vida de una familia de Nazaret. En este momento limitada a José, un humilde carpintero, y su esposa MaríaC. Esta decisión celestial encorsetará y condicionará indefectible y trágicamente las vidas de los principales componentes de la familia Cpadre, madre y primogénitoC. Cuatro semanas más tarde, el propio Diablo, disfrazado de mendigo¹ es el enviado para anunciar a María una gravidez de la que parece ya tener conocimiento y deja como presente una arena brillante dentro de la escudilla de barro en la que María le llevaba comida. De esta arena, enterrada en el patio de la casa por decisión de los sacerdotes que juzgan el extraño caso, nacerá una planta que se mantendrá firme ante los ataques de José hasta el inicio de la tercera parte del libro, tras la marcha de Jesús en la que será arrancada por el propio Diablo.

La presencia de este personaje —bajo disfraz de Pastor y Mendigo— y sus *reiteradas* apariciones —su figura finaliza siete de los capítulos de esta secciónC provocan las sospechas e inquietudes de José (y de María) y le hacen presentir el

carácter excepcional de su hijo —corroborado más tarde por el propio Simeón—. Un edicto romano conduce a José y a la grávida María hasta el pueblo de Belén, donde la familia debe censarse. La concurrencia de un gran número de personas ante la celebración de la Pascua impiden a la pareja poder encontrar un lugar en donde alojarse, también provocado por el avanzado estado de embarazo de la madre. Esta dificultad lleva al matrimonio a instalarse en una cueva donde nace el primogénito de la familia, que recibe el nombre de Jesús. Mientras aguardan hasta la purificación de María y su restablecimiento para poder volver a su hogar, José busca trabajo en el Templo para poder hacer frente económicamente a este paréntesis de espera. Será allí donde *providencialmente* sea testigo de la conversación de unos soldados que bajo orden del moribundo monarca Herodes el Grande se dirigen a Belén para matar a los varones de menos de tres años de edad. José temiendo que estos soldados puedan llegar antes que él, ya que posiblemente fueran a dirigirse a caballo, emprende una frenética carrera tomando todos los atajos que puede hasta llegar a la cueva donde se encuentran su mujer y su hijo; anteponiendo ante todo la seguridad de los suyos, un fugaz pensamiento cruza su mente: si alguien le preguntara por qué busca a María inventará una excusa, ya que el tiempo es escaso. En efecto, es en el momento de llegar hasta donde se halla su familia cuando comienzan a oírse los gritos de madres y llantos de los niños que están siendo asesinados, por ello deciden permanecer en la cueva, para marchar al día siguiente. El sentimiento de culpa, por no haber avisado a las otras familias de Belén ante la inminente tragedia —empresa que hubiera resultado completamente infructuosa por la falta de tiempo de que disponía— se instalará como una semilla que se expande en la mente de José, propiciado por el silencio de María —tentada por el Diablo en la cueva antes de la llegada de José— y por la aparición de terribles pesadillas ante las cuales José no logra ni librarse ni encontrar sentido.

Este sentimiento de culpa, recordado insistentemente en sus sueños, entra a formar parte de la cotidianidad de la vida del carpintero de Nazaret y parece propiciar

también un espectacular crecimiento familiar —María dará a la luz siete hijos más— que se entiende dentro de una filosofía compensatoria para reducir la culpa —dudando el narrador si de José, de Dios, o de ambos—. Este sentimiento anidado en José le conduce a una situación de autoaislamiento de toda la realidad que le rodea, incluidos los miembros de su familia. La *oscuridad* de la culpa acompañará a José hasta el momento de su muerte en cruz, cuando se dirija, de forma casi hipnótica y ciertamente irresponsable hasta Séforis para recoger el cuerpo posiblemente sin vida de su vecino Ananías, herido tras un enfrentamiento con las tropas romanas. A pesar de las advertencias que recibe por el camino —un total de cinco— José llega hasta la ciudad y allí es crucificado, a pesar de ser inocente, junto a treinta y nueve rebeldes judíos; en los momentos finales de su pasión y ante la cercanía de la muerte, su espíritu encuentra paz y respuesta sus constantes preguntas sobre Dios, al que está a punto de maldecir. María y Jesús —que entonces cuenta con trece años de edad— emprenden camino hasta Séforis ante la tardanza del padre de familia, y encontrándolo muerto le dan sepultura en una fosa común. Jesús, junto a unas sandalias y una capa que le quedan grandes, heredará la culpa y las pesadillas de su padre, que le atormentarán y a las que tampoco podrá encontrar respuesta lógica.

La culpa heredada de Jesús, abre el tercer bloque —y segunda sección— de la obra que está marcado por el aislamiento, esta vez físico, de Jesús y su familia. Jesús se dirige a Jerusalén para poder entender mejor el pasado y así hallar las respuestas que den sosiego a su desgraciada y atormentada alma. Este tercer bloque se divide en dos etapas, la primera, desarrollada en el viaje a Jerusalén y Belén, en busca de la respuesta de los sabios del Templo y del escenario originario en donde nació la culpa, y una segunda etapa, en compañía del Pastor —el propio Demonio— que le enseña su oficio y comparte y discute con él sus sacrílegas y críticas ideas sobre el dios de los judíos. A lo largo de esta estancia, Jesús se traslada a Jerusalén para sacrificar por Pascua un cordero cedido por un generoso peregrino —no admite sacrificar a uno de

los corderos a los que cuida—; en el momento de su sacrificio Jesús cambiará de opinión, al no poder encontrar sentido a que la muerte de un cordero inocente pueda satisfacer a su dios. Este cordero, ya adulto, será solicitado por el mismo Dios en una aparición a Jesús en el desierto; Jesús, que se dirige desnudo, ante esta experiencia teofánica, firma con la sangre del animal una alianza con Dios por la que éste le pedirá cuentas de su vida cuando sea necesario a cambio del poder y la gloria después de su muerte. Este pacto y la consecuente muerte de la oveja que ha mediado en el encuentro, llevan a que Pastor le expulse de su lado. Jesús entonces, sin entender nada de lo sucedido, se dirigirá de vuelta a su casa.

Con el paso al cuarto bloque del libro, nos encontramos con una serie de episodios que constituyen una etapa de encuentros y descubrimientos para Jesús. El viaje de retorno a Galilea se inicia con el deseo carnal que se suscita en él al presenciar como una mujer se desnuda en el río. A este primer descubrimiento se sucede una visión de su propio padre, que le repite las palabras de Pastor «*não aprendeste nada*». Continuando su camino de vuelta, Jesús encontrará a sus primeros y definitivos amigos en el Lago de Genesaret y a su primer y definitivo amor en María, ex-prostituta de Magdala. Sufrirá el rechazo de su familia que no reconoce el que haya tenido una aparición del mismo Dios. La Anunciación, completamente a destiempo, de un ángel a María de que Jesús es el hijo de Dios y el intento de reconciliación familiar con Jesús no tendrán ningún éxito, ya que Jesús rechazará las disculpas. Esto supone un viaje de retorno y de espera de su misión definitiva en Genesaret, junto a los que serán sus futuros discípulos e inseparablemente unido a María de Magdala. A lo largo de esta etapa Jesús tomará conciencia de su especial carisma a través de las milagrosas pescas que en el Lago se suceden ante su presencia. Esta cuarta parte se cierra con el último encuentro con los principales y cercanos miembros de su familia en Canaán y con el descubrimiento de su ascendencia divina, a partir del testimonio de los demonios que habitaban el cuerpo de un endemoniado en Gerasa.

El encuentro de Jesús con Dios —esta vez vestido con las ropas de un rico judío— y con el Diablo en el Lago de Galilea, bajo una profunda niebla que oscurece todo el entorno, abren el quinto y último bloque argumental de la novela. En este episodio del Lago, Dios revela a Jesús sus planes, antes mencionados, y Jesús le pide que le explique lo que éstos supondrán en el devenir futuro de la historia. Dios desglosa, desde la propia muerte y sacrificio de Jesús y sus discípulos, hasta los más macabros episodios de la historia del catolicismo: sacrificio, muerte, guerras, Inquisición y vidas entregadas a su causa. El Diablo, que había surgido de las aguas para asistir a la entrevista y que físicamente presenta una gran semejanza con Dios, intercede para que esto se pueda solucionar eliminando el mal a través de su reconciliación con Dios; Dios se niega y persiste en sus planes, ya que será el Diablo el que cargue con las culpas del mal a partir de ese momento y no él. Jesús intenta huir y evadirse del lugar y de esa expansión del trato, pero resulta en vano. Una vez terminado el encuentro, Jesús vuelve con los suyos —había estado un total de cuarenta días en el centro del lago— y comienza su misión. Esta etapa es definida por una presencia constante de Dios a través de las acciones de Jesús y una alienación completa a su voluntad. La misión del *Hijo de Dios* se resume en pedir arrepentimiento y su discurso se ve mediado continuamente por las propias palabras de Dios que controla sus actos y favorece la realización de milagros. Jesús lleva a cabo los últimos intentos de entender y dar sentido a su misión y cree que ésta puede ser la propia liberación del pueblo judío a manos de los romanos. Es bautizado por Juan el Bautista y se dirige a Jerusalén para terminar su tarea. Vive muy cerca de la familia de María de Magdala, Lázaro y Marta, en Betania, cura al primero de su enfermedad, pero tras su muerte María de Magdala le pide que no lo resucite.

Jesús vive en las últimas páginas unos momentos de profunda duda. En la parte final de la obra, cambia completamente de actitud, decidiendo rebelarse contra la voluntad de Dios. Desvela a sus discípulos los auténticos planes celestiales y lo que

eso supondrá para todos. Queriendo frustrarlos, decide entregarse a los romanos para ser ajusticiado por el delito de autotitularse como *Rey de los Judíos*. Judas es el único de los discípulos que se encuentra dispuesto a prestarle ayuda. La muerte no frustra los planes de Dios, que desde los cielos asiste a su muerte proclamando «este es mi hijo amado en el que tengo puestas mis complacencias».

José Saramago, en una entrevista recogida por la revista *Quimera*ⁱⁱ, afirma que escribir una novela sobre la vida de Jesús fue un hecho completamente fortuitoⁱⁱⁱ, un proyecto que, sin la intervención de la casualidad no hubiera emprendido nunca. A pesar de ello, no es muy difícil imaginar, o especular, sobre lo que impulsó definitivamente el proyecto de acometer la escritura de un *evangelio apócrifo* por parte del escritor portugués si nos acercamos a sus trabajos anteriores. Es cierto que este novelista, tanto por los temas, géneros e ideas que se reflejan en su narrativa, difiere del resto de los escritores, o al menos de la inmensa mayoría, que se ven atraídos a reconstruir en un relato de ficción la historia evangélica, pero existen una serie de aspectos en su obra anterior que sin duda apuntaban claramente que este *apócrifo* tan sólo necesitaba ese ligero golpe de la casualidad.

Uno de ellos es el interés por temas religiosos, sobre todo alrededor de cuestiones que implican un juicio del papel del cristianismo en la historia de Occidente^{iv}; esta voluntad se manifiesta en novelas como *Levantado do Chão* o *Memorial do Convento* y en dramas como *Segunda vida de Francisco de Assis* o *In Nomine Dei* — posterior al *Evangelio según Jesucristo*—. La observación de la religión se hace a través del peso específico e importancia que tiene en los ambientes y marcos históricos que el autor recrea en sus obras y la perspectiva con la que se contempla es, en todos los casos, eminentemente crítica. Este reproche hacia lo religioso se refleja en una persistente mención de la pasividad de Dios ante las desgracias de los hombres y la posición de privilegio, alianza con el poder y alienación de los más humildes, llevada a cabo por la Iglesia Católica.

El segundo aspecto, que podríamos considerar también *apócrifo*, es su forma de emprender la recreación de épocas pretéritas, o lo que podríamos denominar su personal perspectiva historiográfica, reflejada en sus anteriores *novelas históricas*.

Dentro de la historiografía contemporánea un fenómeno al que hicimos referencia en el primero de los capítulos y que influye en la concepción y construcción de muchas de las novelas de Jesús, y en general en toda la novela histórica sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, es la actitud de determinados historiadores sociales de volver su mirada a la narración «como medio de iluminar las estructuras»^v de la Historia. Fenómenos como el de la *micronarración*, mencionados anteriormente, son experimentos narrativos que los propios historiadores han propuesto para, desde la recreación en la ficción de las vidas de los *otros protagonistas de la historia*, reconstruir no sólo las costumbres, sino sobre todo las mentalidades y la forma en la que la gente más sencilla, mayoritaria numéricamente, experimentaba sus propias realidades y se enfrentaba a su cotidianidad.

La narración de ficción ha sido la herramienta con la que José Saramago se ha asomado en su obra al pasado histórico, predominantemente el de Portugal, desde la perspectiva privilegiada del humilde y el explotado. Desde este ángulo, denominado en historiografía como *historia desde abajo*, ha revisado en novelas como *Memorial do Convento* o *Levantado do Chão*, las experiencias de los menos favorecidos y a la vez más implicados en el devenir histórico de Portugal y por ende en el pasado histórico de Occidente.

Este escritor portugués comparte sin duda muchas de las características historiográficas de esta denominada *Nueva Historia*, heredera de la *Escuela de Anales*^{vi}: el interés por lo social frente a lo político, de la experiencia ordinaria y de las estructuras socio-económicas que las mantienen y defienden frente a la narración fría de los acontecimientos y, ante todo, privilegiar esta *historia desde abajo* frente a la

historia contada a partir de la vida de los grandes *protagonistas*, con el fin de procurar el diseño de un *historia total* y no parcelada.

Se podría perfectamente tachar este enfoque historiográfico como *apócrifo* en el sentido de proponerse ante todo *llenar vacíos de la historia* a través del discurso narrativo. Reconstruir la historia desde nuevos *protagonistas* para acometer una *historia de los silencios*, como la denomina Cerdeira da Silva^{vii}. La *versión oficial*, por lo tanto, es reconducida desde la óptica de *otros* capítulos y personajes, anteriormente no incluidos, pretendiendo más que rellenarla o completarla, ante todo, revisarla y, en cierta medida, sustituirla.

Existe un gran paralelismo, en cuanto a los objetivos dentro de esta concepción de la historiografía, así como su recurso a la narrativa en algunos casos, con la novela histórica de José Saramago. A pesar de ello, la obra de este escritor lusitano difiere en dos elementos fundamentales: en primer lugar, la posición del narrador y en segundo, el grado de acceso a la *verdad* de los distintos protagonistas o voces.

Cuando se opta por la narrativa como forma de *iluminar la historia* —nos referimos a la novela histórica en general— siempre se presenta un problema que es la conciliación de lo *documental* y lo *ficticio*, el equilibrio indispensable para que, aportando al dato histórico la virtud dinámica de la ficción lo histórico no resulte abrumador y por otro lado, evitar no dar excesiva rienda suelta a la ficción en detrimento de lo verosímil. En la narrativa de Saramago se resuelve de otra manera, es lo *ficticio* lo que definitivamente toma la palabra. Frente a la *micronarración*^{viii} u otros intentos dentro de la novela histórica de reconstrucción novelada de la historia estructural, en donde el interés suele ser predominantemente la recreación de ambientes históricos y el reflejo de la situación vital de los personajes históricos, la visión historiográfica de Saramago va mucho más allá, no quedándose en la simple recreación sino aventurándose aún más en la interpretación, que desde un principio se sitúa sin interferencia *desde abajo*. La ficción y sus *nuevos* protagonistas no son meros

espectadores de la historia, ellos son los que hacen la historia y los que están avocados a dar un *nuevo* sentido a ésta.

En qué medida podemos comparar un elemento tan recurrente en la micronarrativa como es el de la heteroglosia —que ayuda a proporcionar simultáneamente diversos *puntos de vista*, eliminando al narrador omnisciente, obstructor de la imparcialidad en el juicio— con la forma de hacer de José Saramago. En sus novelas el narrador omnisciente tiene la cualidad *visionaria* de penetrar no sólo en los personajes, sino a la vez de interpretar y dar un sentido global a los acontecimientos. Existe sin duda una multiplicidad de voces independientes, pero ésta no va en busca de una imparcialidad en la lectura de los acontecimientos, sino que está completamente decidida a influir en los hechos.

A diferencia de otras tantas novelas históricas, en donde la novelización hace de lo histórico una herramienta o marco donde se sitúa la acción, la utilización de la ficción en Saramago tiene una cumplidora y constante voluntad de *hacer historia*, leer el pasado desde otras perspectivas, juzgándolo y transformándolo.

Muchas de las ideas, estructuras, símbolos e incluso personajes del *Evangelio según Jesucristo* se encuentran ya anunciadas en anteriores novelas de este autor. Tal vez la más evidente sea la del diseño de un esquema, en cierta forma maniqueo, sobre el que se perfilan las caracterizaciones de los personajes: por un lado, vemos las figuras de los *dominadores* y por otro, la de los *dominados*. La falta de libertad de los segundos ante las normas, esquemas y voluntades diseñadas al antojo de los primeros y el desprecio hacia éstos, normalmente se traduce en la creación de tramas en donde se insiste en una mínima capacidad de movilidad y cambio, con la consecuente condena a la miseria, que sufren los *nuevos* protagonistas de estas historias. En el escalafón más bajo de esta injusta balanza se encuentran las mujeres y los niños. Éstos, últimos herederos de los pecados y miserias de sus padres y las mujeres, asistentes pasivos a los sufrimientos de sus maridos e hijos, son a la vez víctimas de

las propias frustraciones y agresividad que de ellas se desprende. La situación *ínfima* de los más afectados por estos esquemas sociales les confiere sin embargo una cualidad *clarividente*: la posibilidad de ver más allá de lo que pueden sus compañeros masculinos. Esta situación de objeto anulado y a la vez visionario lo vemos en el personaje de Blimunda —*Memorial do Convento*— así como en los de María, madre de Jesús, María Magdalena y Zelomi^{ix}. En esta dialéctica entre unos y otros, la posición de Dios es la de un ser al que no se tiene acceso, al que no se entiende por su propia actitud de olvido y de falta de auxilio y cuyos representantes terrenales son meros soportes del sistema que garantiza y aumenta su voluntad de opresión y anulación de los más débiles. El *Mau de Fita*, como muy bien ilustra el propio autor en la entrevista recogida en el *Jornal de Letras*^x.

Levantado do Chão^{xi} entendemos que es uno de los precedentes más claros del *Evangelio según Jesucristo*. En esta novela la historia del siglo XX portugués se proyecta a través de los ojos y la vida de tres generaciones de una familia de campesinos del Alentejo. Esta *epopeya campesina* sigue de forma cercana tanto modelos como referencias directas a la historia bíblica —que se inicia con Génesis^{xii} y finaliza en un Apocalipsis propio—. João Mão-Tempo, protagonista y eje de la historia, es una *transfiguración* —tomando prestado el término de T. Ziolkovski— de Jesús dentro de una reflexión especialmente profunda de la figura del *antihéroe*^{xiii}. La utilización de esta prefiguración por parte de Saramago parece dirigirse a la idea de representar en él la figura de *Siervo Sufriente* de un sistema que se ceba de su integridad, para convertirlo en víctima expiatoria de sus propios errores e incoherencias. João es modelo de todos los que como él comparten su propia condición de hombre humilde y bondadoso que se ven en la obligación de cargar en sus espaldas con «los pecados del mundo». João Mão-Tempo sufre su propia pasión e incluso muerte y resurrección —completamente secularizadas—, hasta llegar el día en el que sus esperanzas se verán cumplidas en la —*Resurrección de los muertos*— que junto a

vivos y muertos camine al apocalíptico momento de la ocupación del *Latifundio*, auténtica redención de los pecados sociales.

De la misma forma que en el *Evangelio según Jesucristo*, el narrador de esta novela es el encargado de encajar no sólo las recreaciones sino los propios capítulos y citas evangélicas, con su correspondiente interpretación desacralizadora, a lo largo del relato. Como en el *E.S.J* la referencia a las Escrituras está utilizada y recordada en la voz de los poderosos, a partir de un acento marcadamente irónico en donde la figura de Dios es claramente asimilada a la del propio Latifundio^{xiv}. Como en otras de sus obras, las evidencias de las injusticias en las vidas de los protagonistas denuncian su inexistencia y provocan en los personajes una ansiada búsqueda de respuestas que no son en absoluto satisfechas, ni en su persona y ni en su doctrina (*católica*).

Muchas de las preguntas que el narrador y los personajes de esta novela se hacen, se vuelven a desarrollar en la obra que nos proponemos analizar: por qué Dios nos castiga, qué pecado hemos cometido y qué ocurre con los pecados de Dios, quién los perdona.

3. 2. ANÁLISIS DE LA NOVELA COMO EVANGELIO APÓCRIFO A TRAVÉS DE SUS CARACTERÍSTICAS FORMALES Y TEMÁTICAS.

...quando será que aprenderemos que há
certas coisas que só començaremos a perceber
quando nos dispusermos a remontar às fontes.
J. Saramago, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 57

El evangelio según Jesucristo se diferencia de otras novelas históricas de Saramago, no solamente por aventurarse en periodos más pretéritos de la historia, a entornos geográficos alejados del marco portugués y europeo y a episodios tan relevantes a nivel mundial como los que en esta novela se evocan^{xv}, sino también por la propia relación que se establece entre el relato de ficción histórica y las fuentes a las que se remite. En esta obra se produce un contacto aún más estrecho con las fuentes que en anteriores novelas y este aspecto se evidencia no sólo a través de los propios personajes —ya que prácticamente todos ellos tienen un referente histórico^{xvi}— sino sobre todo al ejercicio interpretativo que, en general, se lleva a cabo.

Teresa Cerdeira da Silva en su comentario al elemento erótico en novelas de Saramago como *Memorial do Convento*, hace mención a este aspecto y su relación con la forma en la que el escritor concibe el tratamiento de determinados aspectos religiosos, para ello utiliza la expresión de «*carnevalização do discurso*»^{xvii}. En *Levantado do Chão*, en donde ya comentamos se ensayan muchas de las estructuras y elementos que preceden la novela que analizamos, Beatriz Berrini advierte también muchos de los giros *transtextuales* que podremos advertir en el análisis del *Evangelio* de Saramago: la *vulgarização da linguagem sacra*^{xviii}, el humor crítico que se adivina entre la diferencia entre las expresiones sagradas y las profanas^{xix} y lo que ella llama *espécie de aplicação paródica*. Esta intención paródica del autor veremos que se expresa en la realización de manipulaciones aditivas o sustitutivas en relación al hipertexto, en la propia *traducción inversa* de determinados pasajes y en la mayor parte

de la ocasiones en la desviación del texto a través de un mínimo de transformación, que afecta, sobre todo, el aspecto semántico del hipertexto.

El grabado de Durero, no solamente su comentario, aporta ya gran cantidad de información en cuanto a la manera en la que va a plantearse la lectura del relato evangélico. El autor elige la escena en la que se refleja el último momento de la pasión de Jesús, el grabado, en donde «*nenhuma destas coisas é real, o que temos diante de nós é papel e tinta, mais nada*»^{xx} es a su vez el reflejo de un original en donde necesariamente todos los elementos están colocados de manera opuesta.

La revisión que Saramago realiza de la vida de Jesús está mucho más ligado a las fuentes de lo que aparenta. Por otro lado, la relación dialéctica con ellas se lleva a cabo a un nivel diferente al realizado en novelas anteriores, aunque el tono de la narración siga siendo muy familiar al de otros trabajos —esto se hace evidente por ejemplo en el rol jugado por el narrador—. En el caso de esta novela existe una reiterada remisión a lo legendario^{xxi}, el propósito del autor parece ser más es el de hacer *literatura de la literatura que literatura de la historia o historia de la historia*. La biografía de Jesús —este aspecto lo desarrollaremos más una vez que analicemos los personajes— es planteada en clave legendaria y mitológica^{xxii}, sin negarse por ello ni la existencia de Jesús, ni mucho menos su trascendencia histórica, que precisamente quiere subrayarse.

El prisma mitológico con el que el autor hace uso de los textos se detecta no sólo en el tratamiento de determinados personajes, sino también en la *tabla rasa* con la que son apreciadas las referencias escriturísticas, en donde no se establecen diferencias, por ejemplo, entre los componentes más literarios —parábolas, dichos, curaciones de endemoniados—, y los históricos, sino que directamente todo es atendido como un solo conjunto. Este aspecto, que sin duda corresponde a un claro posicionamiento *a priori* con respecto a los evangelios, se expande también con la introducción o referencia a otros cuerpos literarios, como son los evangelios apócrifos, que entran a formar parte

igualmente en la configuración del relato, sin prejuicio de que la lógica interna se resienta. Se intenta emplazar el relato al mismo nivel narrativo que sus fuentes, llevando a cabo un giro radical a la historia. Parece como si se juzgara más que la figura histórica y su trascendencia, la del texto en sí y la relevancia que éste ha tenido a lo largo de la siglos.

Novelas sobre la figura de Jesús como *Live from Golgotha* de Gore Vidal o *King Jesus* de Robert Graves son en ocasiones comparadas con ésta de Saramago^{xxiii} por el hecho de alejarse en gran medida del relato evangélico a la hora de elaborar una vida en clave de ficción sobre Jesucristo. En este sentido habría que establecer, y este es uno de los fines principales de este capítulo, importantes diferencias entre unas y otras. En relación a la novela de Robert Graves —con la que posteriormente, en la *Conclusión Comparada*, apuntaremos ciertos aspectos comunes—, la forma de entender lo *mitológico* es diametralmente diferente y esto tiene unas consecuencias no sólo en la propia narración, sino también en el tratamiento de los textos. En Graves la relación con el hipertexto evangélico está completamente desviada al introducir una lectura mitológica que toma referentes de otras tradiciones; el autor transforma el texto añadiendo textos o referencias ajenas a la tradición evangélica. En relación con Gore Vidal, la utilización del prisma o clave *paródica* de la vida de Jesús, es igualmente muy diferente. En Saramago existe una mayor cercanía a la acción evangélica y un tratamiento mucho más serio y alejado de lo puramente burlesco. Dentro de las diferentes formas de *parodiar* un texto a las que Paul Genette hace alusión^{xxiv}, podemos señalar que la novela de Vidal podría tan sólo encontrarse dentro del apartado de *humorístico*, mientras que la parodia realizada por Saramago posee una intención *irónica, satírica* e incluso *polémica*, pero siempre manteniéndose fiel al propio contenido y tradición textual al que se remite y transforma.

El género de la novela histórica tiene como imperativo la previa investigación histórica, siendo muchas veces no sólo la interpretación o forma de presentar el

material de ficción, sino también el grado de conocimiento que se tiene de la época que se quiere recrear, un rasero por el que se puede clasificar a los respectivos novelistas. En el libro de Saramago se evidencia un sobresaliente conocimiento de las fuentes y de las propias investigaciones sobre Jesús de Nazaret como figura histórica, así como del ambiente histórico de estos momentos finales de la época del Segundo Templo. Este hecho se manifiesta muy claramente en la descripción de las costumbres, rituales, geografía, etc. Pero frente a otras novelas, este evangelio no tiene como objetivo principal la recreación de ese momento histórico, ni tampoco una exhibición de erudición histórica por parte del autor. El conocimiento del periodo histórico que se analiza parece ser mucho más fondo que fin en sí mismo.

Un aspecto al que también se tiene que atender a la hora de reconstruir una vida de Jesús, es la valoración y utilización de los libros que a la vez se incluyen en los evangelios junto a la propia vida de Jesús. El Nuevo Testamento no podría ser entendido fuera de la tradición del Antiguo, ya que este cuerpo de libros no posee una existencia independiente, ni individualmente ni en conjunto^{xxv}. La forma en la que es tratado el material veterotestamentario en los evangelios en un aspecto a tener también presente a la hora de acometer un relato contemporáneo sobre Jesús, ya que los escritos neotestamentarios constituyen ante todo una lectura hermeneútica del Antiguo Testamento a través de la persona y vida de su protagonista, sobre el que se asienta el kerigma cristológico, base interpretativa de los relatos evangélicos.

El *evangelio según Jesucristo* representa un ejercicio exegético similar al de los evangelios, pero de signo antagónico. En su construcción se establece un continuo diálogo no sólo con las propias fuentes relacionadas directamente con Jesús — evangelios, tradición patrística, estudios contemporáneos y apócrifos del Nuevo Testamento—, sino también con la tradición veterotestamentaria —tanto canónica como apócrifa— dentro de un ejercicio de comentario midrásico de dichos escritos.

La novela mantiene un continuo diálogo con la tradición bíblica a pesar de que la mayor parte del relato se desarrolla a lo largo de episodios creados por el autor, extendiéndose especialmente sobre periodos y *momentos* de la vida de Jesús que no aparecen recogidos en los libros canónicos y apenas en los apócrifos.

Saramago, hace uso de personajes bíblicos para crear un relato con un argumento *nuevo* y diferente, pero lo hace siguiendo unas pautas que podríamos calificar plenamente *derásicas*, realizando una exégesis de las propias fuentes a las que se remite y por ello guardando mayor similitud formal con la literatura apócrifa. Esta exégesis o hermeneútica pretende una *nueva* lectura de la Biblia haciendo uso de su propio *lenguaje*. Como la propia literatura *derásica* judía, rellena toda una serie de huecos a la vez que reinterpreta el conjunto de la Escritura, eliminando conscientemente pasajes y siguiendo un criterio coherente en vistas de un objetivo concreto. Saramago actualiza el sentido de la Biblia llevando a cabo una lectura personal de la misma. La complementación o ampliación de los hechos de forma imaginativa persigue, como lo hacía en la literatura hermeneútica, interpretar el texto bíblico a través de la elaboración de un midrás narrativo^{xxvi} dentro de una forma plenamente *apócrifa*.

Antes de pasar a analizar los aspectos *apócrifos* de la novela de Saramago a través de la forma en la que se tratan los textos bíblicos y apócrifos, los personajes, símbolos y referencias, vamos brevemente a enumerar los distintos componentes que hacen participar plenamente a esta novela de la tradición apócrifa pasando por las características generales que definen a la misma: su demarcación genérica — estructura y temas— y aspectos más concretos como la complementación del texto canónico, la delimitación entre lo anecdótico y teológico, la re-utilización de material propiamente apócrifo y la voluntad actualizadora del relato a la hora de remitirse a temas bíblicos para plantear cuestiones presentes o contemporáneas al escrito.

La delimitación genérica de esta novela como apócrifo sería compleja, como en la mayoría de los textos que son agrupados a partir de esta denominación. En nuestro caso a esta dificultad se uniría el hecho de que esta novela aúna características comunes a varios grupos en los cuales son clasificados los apócrifos del Nuevo Testamento junto a otras más particulares o cercanas a los apócrifos del Antiguo Testamento.

En la *Introducción* de este capítulo ya comentamos toda una serie de elementos característicos de los textos apócrifos en anteriores novelas de Saramago, tales como la figura del narrador como *revelador apocalíptico*. En la presente obra este aspecto se muestra a través del mismo título *O Evangelho segundo Jesus Cristo*^{xxvii}. El texto como la práctica totalidad de los apócrifos del Antiguo Testamento y un importante número del Nuevo Testamento, se presenta, en su particular manera, como una *revelación*, pudiéndose encuadrar también —con algunas reservas— dentro del género del *apocalipsis*. El narrador, omnisciente, invita desde el presente a volver sobre los acontecimientos que tuvieron lugar en la vida de Jesús de Nazaret, a través de una perspectiva privilegiada que le hace poder llegar a todos los acontecimientos que suceden tanto *abajo*, con los protagonistas terrestres o humanos, como *arriba* con los divinos. Otra característica de la literatura de revelación que esta novela también comparte es la de proponerse realizar una *historia total* con constantes referencias a episodios *primordiales* y adelantando los acontecimientos que tendrán lugar en el futuro. Estos elementos también se consignan dentro del particular estilo que el autor utiliza en la novela y no siguiendo los patrones de los textos *revelados*.

Genéricamente también podemos hallar mucha cercanía entre esta novela y los *Apócrifos de la Infancia*, en donde además de ofrecer más información sobre personajes como José y María^{xxviii}, se mencionan episodios inéditos de la infancia y juventud de Jesús. De hecho, son los capítulos anteriores a su etapa pública los que ocupan aproximadamente el ochenta por ciento del relato.

Temáticamente el apócrifo de Saramago se extiende mucho más allá de la recreación de la vida de Jesús o la propuesta de nuevas ideas en relación a ésta. Genéricamente, como ya mencionamos, determinadas características lo acercan más a libros apócrifos del Antiguo Testamento, al hacer preponderar sobre la propia temática o vida que se recrea, interrogantes como: el origen y naturaleza del pecado y del mal, la consecuente libertad y responsabilidad del hombre ante Dios y los propios planes de Dios en la historia, entendida ésta como un plan global. Otros aspectos a los que se acerca —aunque sea imprimiendo un tono especialmente irónico y crítico— son comunes a estos escritos antiguos: la valoración de la Justicia Divina, la intervención personal de Dios en los acontecimientos terrenos —condena del malvado y socorro al justo— y su lucha frente a las fuerzas del Maligno, figura mucho más desarrollada en estos escritos que en el canon bíblico. También se hace mención y se integran en su exégesis figuras veterotestamentarias —bien *transfiguradas*, bien a través de la realización de *tipologías*— de la relevancia de Adán y Eva, Abrahán, Moisés y especialmente Job.

El texto de Saramago pretende complementar^{xxix} al canon, modificándolo. Aunque pasa sobre episodios relatados en los textos canónicos, éstos aparecen narrados desde una perspectiva diferente, por lo que perfectamente podría integrarse en la historia canónica, ampliando perspectivas y episodios. La modificación de lo canónico es esmerada, como podremos ir apreciando a lo largo del capítulo, al vaciar y transformar todo su mensaje cristológico. Por ello es complementaria, en lo referente a capítulos y pasajes, y a la vez completamente opuesta o incompatible, en lo que atañe a su contenido o mensaje.

La siguiente característica apócrifa es el enriquecimiento de detalles sobre los que los relatos evangélicos no abundan. La narración ofrece de esta forma mucha más información sobre las personalidades de los personajes, sus pensamientos —y sueños—, preocupaciones, elementos de la vida común, paisajes, olores y colorido,

elementos arquitectónicos, costumbres y aspectos de la vida personal —sexualidad, necesidades fisiológicas— difíciles de imaginar en los evangelios. La forma en la que Saramago hace mención de estos aspectos tiene la mayor parte de las veces una intención mucho más simbólica o referencial que simplemente ilustrativa. Dentro de los apócrifos del Nuevo Testamento el elemento anecdótico —aunque no exento siempre de un aspecto o referencia teológica— suele contrarrestar con lo teológico, enfoque que por otro lado, en los apócrifos del Antiguo Testamento suele tener mucha mayor importancia. El *evangelio* de Saramago tiene en este sentido una mayor afinidad a éstos últimos, a pesar de que los elementos anecdóticos son prolijos, la intención interpretativa o exegética es la predominante. Por eso mismo, los aspectos anecdóticos en esta novela no tienen como fin el de responder a una curiosidad por determinados detalles, sino que todos ellos son poseedores de un sentido absolutamente intencional y forman parte de la *exégesis* que el autor pretende defender. La intención, como hemos venido insistiendo, es marcadamente midrásica, de ampliación haggádica, contar la misma historia a través de un relato completamente nuevo que se relaciona constantemente e interpreta al que —o a los que— utiliza como referencia.

La reutilización de material propiamente apócrifo es común en muchos textos de la Antigüedad^{xxx}. En este sentido, y lo iremos apuntando a través de los distintos elementos de la obra que pretendemos analizar, el material o referente propiamente apócrifo tiene una significativa presencia a lo largo de toda la narración. Las elaboraciones de los personajes, determinados episodios y símbolos concretos tienen una procedencia apócrifa que es de gran importancia tener en cuenta para entender tanto su presencia como la obra en su conjunto. Los capítulos apócrifos a los que se hace referencia, como ya señalaremos más adelante, aparecen de forma menos nítida que los propiamente canónicos, pero su importancia a la hora de entender la forma en la que se representan los canónicos es muy amplia. De esta manera, este autor, coincidiendo con otros escritores *apócrifos*, armoniza tanto pasajes evangélicos como

apócrifos con sus propias ampliaciones, remitiéndose a la tradición tanto *canónica* como *apócrifa* —ambas tanto del Antiguo y como del Nuevo Testamento— para construir su relato.

Como otros muchos libros apócrifos, la novela de Saramago expone nuevas ideas o interrogantes propios, que afectan no solamente a las Escrituras sino que además poseen un valor actualizante a través de una lectura o acercamiento al propio sentido de la existencia humana dentro del devenir histórico, haciendo uso, para ello, del *lenguaje* de la Biblia y de determinados episodios bíblicos. Dentro de este evangelio es evidente que para el novelista portugués es importante prestar atención a la trascendencia que en la historia occidental ha tenido no solamente la lectura del canon bíblico —sobre todo a partir de su *universalización* a través del cristianismo católico— en la propia dinámica de los acontecimientos históricos y en el de la formación de las mentalidades, y también ir más allá, a situaciones estructurales que también desbordan este marco. El aspecto de *actualización* por otro lado viene especialmente señalado por la posición del narrador, que continuamente se refiere a ideas, reflexiones y comentarios que cronológicamente son muy posteriores a los hechos que se narran. El carácter o acento mítico de los personajes también los remite como referentes continuos de realidades que pueden tener perfecto reflejo en la sociedad contemporánea.

La forma en la que este novelista hace uso de las referencias tanto escriturísticas como apócrifas, tiene un aspecto común en sus distintas formas de manifestarse, que es el acercamiento y a la vez transformación y modificación del sentido, para apreciar esta técnica exegética nos acercaremos seguidamente a los distintos espacios en los que se manifiesta. En primer lugar, en la selección y tratamiento de los propios escritos canónicos y apócrifos antiguos, en segundo lugar, en la recreación y configuración de sus personajes, y en tercer y último lugar, en la referencia simbólica de la obra. En todos ellos apreciaremos un constante referente a la

tradición bíblica y a la vez un giro en su significación radical muchas veces a través de ligeras y sofisticadas modificaciones.

Uno de los motivos principales a la hora de elegir la novela de Saramago, además de su valor literario y su proyección a nivel internacional, ha sido precisamente la forma —claramente original— en la que se acomete la organización, selección y recreación de ficción del material bíblico y apócrifo, en gran medida muy distinto al de otras novelas contemporáneas sobre la persona de Jesús de Nazaret.

3. 2.1 UTILIZACIÓN DE LAS FUENTES CANÓNICAS Y APÓCRIFAS

El *derás* realizado por el Nuevo Testamento tiene como principal característica la de colocar como elemento central la proclamación del kerigma cristiano, el *cumplimiento*^{xxxii} de las Escrituras a través de la persona de Cristo. El acontecimiento de Cristo tiene como base y explicación los escritos del Antiguo Testamento. Los capítulos que conforman la vida de Jesús a través de los evangelios canónicos se presentan como la conclusión y a la vez resumen del plan divino con el hombre y la historia.

La vida de Jesús narrada en el *Evangelio según Jesucristo*, no tiene como intención la proclamación de una *Buena Noticia*, pero dentro de esta visión completamente *transformadora* de este sentido, lo que si se atiende es a una cercanía a las pautas genéricas e interpretativas de los propios escritos evangélicos. Como éstos, la novela se presenta también como la *proclamación del cumplimiento* de un plan divino, este plan divino posee visos completamente terrenales, por lo que todo elemento *trascendente* queda sustituido, a través de esta lógica, por otro similar de talante enteramente *inmanente*. Como los textos evangélicos, la presente novela, pretende servir de explicación y continuación de la historia bíblica a través de la persona de Jesús, punto desde el cual se interpretan retrospectivamente las Escrituras. El *evangelio* de Saramago parece querer volver a conformar un *todo* con las Escrituras, revisando su sentido por entero a través de la vida y obra de Jesús. Por ello la voluntad de Dios se hace nuevamente patente en el diseño de un plan programático de la vida de Jesús que asimismo refleja su voluntad para con la humanidad. Este evangelio no niega la tradición anterior, sino que la introduce en el propio texto y valiéndose de la vida de Jesús, la reinterpreta. El sentido de la tradición bíblica vuelve a partir de la persona de Jesús —como ocurre en la Biblia cristiana—, culminando no en la Resurrección, sino en su derrota —ante Dios— en la cruz^{xxxiii}. De esta forma el personaje de Jesús —no el de Cristo— vuelve a ser en este evangelio un principio

hermeneúico desde donde se relea la tradición veterotestamentaria y la propia cultura cristiana.

En Jesús se ejemplifican nuevamente en esta novela las relaciones Dios-humanidad desde un principio, siendo su vida el episodio culminante de la voluntad divina, que prefigura también la etapa futura. La idea mesiánica de Cristo, hijo de Dios es sustituida por la Jesús, hijo de Dios; a Jesús se le desvincula de su condición divina, pero no de su filiación ya que ésta le hace seguir presentandose como prefiguración del pueblo de Israel^{xxxiii} y por extensión, del futuro pueblo cristiano.

En el tratamiento de los textos del Nuevo Testamento y en el de los del Antiguo dentro del evangelio, las variaciones irán condicionadas por un lado, por el hecho de dejar clara la condición humana de Jesús —este es un aspecto sobre el que volveremos nuevamente— y negar el carácter salvífico de los evangelios, separando muy claramente la persona y misión de Dios de la de Jesús. Para que ello surta efecto se rehace o re-diseña el contenido mesiánico y cristológico implícito en el relato evangélico, prestando por ello un cuidado especial en la reinterpretación de las tres ideas sobre las que se efectúa la interpretación cristológica del Antiguo Testamento, estas son: Éxodo, Alianza y Escatología.

Las referencias a Éxodo, que se prefiguran en la huida a Egipto y en la prueba cuaresmal en el desierto, es en el primer caso explícitamente suprimida^{xxxiv} y en el segundo, profundamente transformada, como veremos posteriormente. Las alusiones a la Alianza, que advertiremos también una vez hagamos mención de los personajes y los símbolos, tienen una lectura completamente diferente. La Alianza que se establece entre Jesús y Dios se convierte en tentación taimada y las referencias a aspectos ligados a la Alianza evangélica —como las escenas extraídas de la Última Cena, que en este evangelio son suprimidas— son completamente secularizados en la novela en las relaciones entre Jesús y María Magdalena y en las que se establecen entre Jesús y

el Demonio. La Escatología es leída asimismo como propaganda de un reino terrenal, eliminando toda referencia a lo trascendente.

Como en la mayor parte de los textos apócrifos del Nuevo Testamento referidos a la vida de Jesús, este *evangelio* no insiste sobre los episodios ya recogidos en los textos canónicos, sino sobre los más descuidados o no mencionados. A la etapa pública de Jesús —la más extensa en los textos canónicos— no se le presta una extensa atención, sino que se simplifica y resume en pocas páginas, bien ignorándose bien dándose como sabida.

A pesar de que la forma es la misma, el fondo es antagónico. En los episodios en donde los evangelios apócrifos se expanden, la pretensión que normalmente se sigue es, en líneas generales, afianzar las referencias al Antiguo Testamento que inciden sobre el *cumplimiento mesiánico* de la misión de Cristo y, a través de anécdotas y detalles insertos en las narraciones, reforzar la divinidad de Jesús, anterior a su propia concepción, para así incidir en la excelencia cuasi-divina de otros personajes como María. En este sentido también se efectúa un cambio de signo en las referencias tomadas de los libros apócrifos, reutilizando las alusiones a éstos dentro de principios hermeneúticos completamente diferentes.

Por ello, a pesar de seguir un esquema *apócrifo*, este evangelio no sólo crea episodios de ficción que guardan continuas referencias y elementos bíblicos, sino que transforma el material tanto neo como veterotestamentario, tanto canónico como apócrifo, a través de recursos plenamente midrásicos o derásicos. Dentro de una similar voluntad de *historiografía creadora*, en la selección de determinados episodios canónicos y su modificación —ya sea a partir de su grado de literalidad o a través del contexto en el que se realiza—, el autor recurre al uso *paráfrasis bíblicas* descontextualizadas de su origen y también de *analogías tipológicas* que sustentan referencialmente tanto a personas como a episodios.

A continuación vamos a hacer referencia a la forma y grado en la que es tratado el material canónico del Nuevo Testamento, posteriormente nos referiremos a las referencias apócrifas y, por último, y de forma más breve, a las referencias al Antiguo Testamento.

La forma en la que está estructurado el *Evangelio según Jesucristo* recuerda un poco a textos apócrifos del Antiguo Testamento como las *Vidas de Adán y Eva*, *3 Esdras* o *Jubileos* en los que se retoman los textos canónicos introduciendo pasajes de nueva creación que revisan midrásicamente los originales. Esta forma de remitirse y modificar el texto lo vemos nuevamente en evangelios apócrifos del Nuevo Testamento como *El Evangelio de Pedro*, aunque en este caso, el contacto con las fuentes canónicas sería algo más cercano que en la novela analizada.

La secuencia de los episodios guarda el mismo orden general que el de los evangelios sinópticos, estructurando la vida de Jesús en nacimiento, ministerio de Galilea, ministerio de Jerusalén, Pasión y Muerte. Por otro lado existen importantes desavenencias no sólo en la importante cantidad de episodios que se omiten —ya afirmamos que no es labor *apócrifa* tener que repetirlos— sino también en el orden de éstos. En relación a esta cuestión podemos ver una clara diferencia entre los episodios de la infancia y el segundo engarce con la historia sinóptica a partir de la predicación de Jesús en Galilea. En la primera parte, los episodios guardan menos paridad con los canónicos en cuanto a contenido, siendo por otro lado las referencias apócrifas mucho más recurrentes. En este caso, entendemos que el motivo no es el de dar mayor peso histórico a una parte que a otra, sino que forma parte del propio devenir del argumento. Muy posiblemente, la mayor semejanza que se comienza hacer notar con los episodios canónicos, tras la primera epifanía en el desierto y sobre todo tras la reunión de Jesús en el lago con Dios y el Diablo, se deban a un deseo por parte del autor de ahondar en el sentido de *control* que se produce por parte de Dios sobre Jesús. Por otro lado aunque en contenido las variaciones son más importantes, el orden, con la importante

excepción de la *segunda anunciación* y las *tentaciones en el desierto*, es casi más cercano a los sinópticos —sobre todo a Lucas, al suprimirse la estancia en Egipto— que la segunda. En la segunda parte, el orden sufre algunas variaciones importantes como es la posición del bautismo de Jesús respecto al inicio de su ministerio. Ciertos capítulos parecen seguir a Lucas y Marcos, aunque se trastoca un poco su colocación y se introducen además dos capítulos de Juan, la boda en Caná y el episodio de la mujer adúltera. Una inserción narrativa y *apócrifa* interesante por parte del autor es la estancia de Jesús y María Magdalena en Betania, junto a su hermana Marta y su hermano Lázaro y la relación que se establece en la familia^{xxxv}.

Dentro de las omisiones voluntarias más significativas estarían aquellas que precisamente relacionan la historia con las tres ideas que dejamos anteriormente apuntadas y que son la base de la interpretación cristológica del Antiguo Testamento. En relación a Éxodo, se elimina conscientemente, a pesar de que aparece citada *la huida a Egipto*. En lo que respecta a la idea de Alianza, el capítulo de la última cena e incluso la referencia a la Pascua judía en el momento de la Pasión son omitidas. Por último, y en la referencia a la Escatología, vemos como no aparecen ni el episodio de la Resurrección^{xxxvi} como tampoco los episodios prefigurativos de ésta: la resurrección de la hija de Jairo y la resurrección de Lázaro, que no sólo se omite, sino que directamente se niega.

Los episodios que sufren menor variación, en lo que se refiere al esquema narrativo, no a la lectura que se realiza de ellos, se encuentran en los capítulos 19, 20 y 22 y corresponden a la etapa del ministerio de Galilea y de Jerusalén. Este apartado de la vida de Jesús se esquematiza mucho y aquellas referencias canónicas que son elegidas parecen más bien estar seleccionadas para dar cierta coherencia a la novela, sin tener por ello mucha importancia. Éstos episodios son: la tempestad del lago (Mt 23-27), la boda en Caná (Jn 2), la curación de la suegra de Pedro (Mt. 14-15), la mujer adúltera (Jn 8, 1-11), el endemoniado de Gerasa (Mt. 28-34, Lc 22-25), la multiplicación

de los panes y los peces (Mt 14-21, Mc 34-44, Lc 11b-17), la higuera seca, la curación de un leproso (Mt 8, 1-4; Mc 1, 40-45; Lc 5, 12-16), el paralítico y el perdón (Mt 9-13, Mc 2, 1-2, Lc 5, 17-26)^{xxxvii}, las bienaventuranzas (siguiendo la versión de Lucas, Lc 3-12), la misión de los apóstoles (Mt 10, 1-4, Mc 6b-13, Lc 9, 1-6) y su vuelta (Mt 13, Mc 30-33, Lc 10-11a). En el relato se presenta un importante hiato al final del capítulo 19 y al principio del capítulo 21, donde Jesús, por diferentes fuentes, toma conciencia de su filiación divina y se pone en las manos y bajo el mandato directo de Dios. A pesar de que estos capítulos tienen una mayor cercanía al referente evangélico que otros, en ellos se introducen elementos que realizan giros considerables respecto al sentido que tienen estos mismos episodios en los relatos canónicos. Las variaciones son de diverso signo y están enmarcadas dentro de la trama y tono general de la novela.

Será a través de los pensamientos de Jesús y de los comentarios del narrador donde sobre todo se realice las modificaciones más importantes. Este aspecto es especialmente evidente en el episodio de las bienaventuranzas, donde tomando íntegramente la versión lucana, se asocia el primer grupo a Jesús y el segundo a una introducción del propio Dios. Los capítulos de la curación del leproso y la del paralítico se enlazan y asocian en un comentario del narrador que se refiere a la condición del pecado; el episodio de las bodas de Caná parece ser más bien una excusa donde enmarcar el enfrentamiento familiar y el relevo definitivo de la presencia de María, madre de Jesús por la de María Magdalena, como personaje femenino principal; el episodio del endemoniado de Gerasa tiene de novedoso, en primer lugar, el giro que supone para el relato que se anuncie a Jesús su filiación divina por primera vez, y el cambio en el sentido del texto evangélico —sobre todo en cuanto a lo que se refiere al enfrentamiento Jesús-Diablo—. En otros, como el de la mujer adúltera y el milagro en la multiplicación de los panes y los peces o la expulsión de los mercaderes del templo, los giros vienen nuevamente introducidos por los comentarios del narrador.

Otros capítulos tienen aún mayor y diversa variación, estos son la predicación de Juan el Bautista y los episodios finales como: el prendimiento, juicio de Pilatos y la crucifixión y muerte de Jesús. En el primer caso, porque, al alejarse el narrador de la escena ésta nos aparece relatada desde los ojos de los apóstoles que lo acompañan y que no logran adivinar qué está ocurriendo^{xxxviii}. En la conversación de Pilatos existen distintos detalles que modifican completamente el sentido que de ellos dan los evangelios.

En los episodios de la primera parte de extracción sinóptica existe una mayor modificación: la circuncisión y presentación en el Templo, Jesús ante los doctores del Templo y la profecía de Simón. Estos son expandidos, descontextualizados completamente en algunos casos y modificados los diálogos que se inspiran en la tradición evangélica.

Por otro lado hay capítulos en los que la entrada de elementos extraídos de evangelios apócrifos es bastante considerable, alejándose también con ello de los relatos canónicos: José ante el misterio de la Encarnación, el Nacimiento de Jesús y la Adoración de los pastores.

Un aspecto no sólo original, sino también muy interesante en la narración de Saramago es el de ofrecer varias versiones complementarias de un mismo episodio evangélico, este es el caso del capítulo de la Anunciación y el de las Tentaciones en el desierto. Lo curioso, y a la vez común en ambas, es que, en primer lugar, aparezca en ellas el elemento diabólico —que parece como si se adelantara— y después el celestial, como si en ambos se quisiera aportar una versión diabólica y otra divina. Los capítulos en los que aparece la figura del Demonio son más complejos, con un mayor grado de contenido simbólico. En las apariciones o versiones divinas, el mensaje es claro y nítido, tanto Dios como los ángeles de Dios se expresan con poco respeto y de forma muy concisa.

La manera en la que son empleadas las citas evangélicas es otro de los rasgos más peculiares de la forma en la que es construida esta novela. La práctica totalidad de las citas literales de los evangelios se encuentran fuera de su contexto *original*, siendo en ocasiones distintas las personas que las refieren o a quienes van dirigidas. Otra forma de hacer uso de ellas es desvirtuando la frase o modificando completamente su sentido por la propia variación del mensaje, adquiriendo una distinta perspectiva y lectura. También, como ocurría con el tratamiento de los capítulos evangélicos, estas citas se pueden ampliar o variar en su propio discurso y de esta forma su significado se ve transmutado. Literal o similarmente se citan expresiones y fórmulas de las Escrituras, pero tanto su localización como su posición dentro del contexto del relato o su directa variación, modifica completamente el sentido y refuerzan a la vez la nueva interpretación que el autor desea realizar de los textos.

La primera mención que se realiza de palabras sacadas directamente del evangelio son las procedentes de Lc 1, 38 «He aquí la esclava del Señor; hágase en mí según tu palabra»^{xxxix}. El autor contrasta la frase «Alabado seas tú, Señor, que me hiciste conforme a tu voluntad» con esta cita evangélica haciendo resaltar la actitud de sumisión y docilidad de María y estableciendo un puente en la diferente lectura de la idea evangélica de *cumplimiento*, que comentamos anteriormente, enlazando la tradición veterotestamentaria—a la que se quiere asociar un fuerte sentido patriarcal—con la neotestamentaria a través del relato evangélico. En este sentido para defender la situación de la mujer *como esclava del Señor* se transfiere la cita de un lugar a otro: «*está patente que quem disse into podia, afinal, ter dito aquilo*»^{xl}.

«Padre, padre mío, por qué me has abandonado»^{xli} es un ejemplo más de asociación y a la vez de variación tanto del lugar como del sentido de la frase. Es Jesús la persona que la dirige, pero es José al que va dirigida la paráfrasis convertida en reproche^{xlii}. Nuevamente en este caso se asocia una escena *ficticia* con la *original* canónica. Jesús se encuentra frente la cruz y el cuerpo muerto y torturado de su padre.

Son varias las referencias a su propia pasión —que sin duda se prefigura— además de la edad en la que muere su padre —33 años—; la frase «*o todo o seu corpo lhe ardia como se estivesse a suar sangue*»^{xliii} que remite a la Oración en el Huerto. El desierto y la soledad que rodean al personaje —posteriormente comentaremos el simbolismo del desierto en esta novela— hacen mención a la idea de *promesa y cumplimiento* del plan de Dios^{xliv}. Por lo que vemos como esta paráfrasis nuevamente fuera de lugar remite a su originaria haciendo hincapié en muchos elementos en la que ésta es concebida. Por otro lado existen otra serie de paráfrasis en donde, además de producirse la disociación de la cita con el contexto evangélico original, se amplía el texto modificándose. Esto lo vemos en la página 201 en la cita de Mc 3, 33(par. Mt 21, 49) «Quiénes son mi madre y mis hermanos», cita que se vuelve a repetir en la página 374^{xlv}. En la primera ocasión la cuestión no es propiamente proferida, sino pensada, y dentro de este pensamiento ampliada; en la segunda ocasión es dirigida a los hermanos de Jesús cuando pretenden reconciliarse con él. El sentido y la ocasión son distintos y ambos casos se asocian a la propia trama *apócrifa* introducida por Saramago, en donde se expande a través de la ficción los motivos y detalles de la separación de Jesús y su familia. Una y otra abren y cierran un mismo episodio, el de vuelta a la casa después del periodo de estancia de Jesús en el desierto y por otro lado la última oportunidad de reconciliación con ellos, después del intento de los hermanos de llevar el mensaje de su madre.

La cita de Jn 11, 25-27^{xlvi} es prácticamente literal, el único detalle —de importancia en la narración de Saramago— es cambiar el título de Cristo, que aparece en Juan, por *Hijo de Dios*. Por lo demás la modificación viene más tarde y está unida a la propia variación que el autor introduce en la idea de la *prefiguración* de la muerte de Lázaro. Esta variación es de las más importantes en relación a la significación que adquiere en los evangelios, no sólo porque en ella se muestra el poder de Jesús de resucitar a los muertos, sino porque en esta escena se prefigura o anuncia su propia

resurrección. Nuevamente, el hecho de citar textualmente el evangelio tiene una gran importancia ya que llama la atención del lector sobre un episodio —intencionadamente señalado— que se quiere modificar; la resurrección de Lázaro no se produce —existe un contraste entre la cita y la posterior actuación de Jesús— como tampoco se producirá la suya.

La cita de Lucas 23, 28-29^{xlvii} de claro talante escatológico, tiene una variación de contexto —no se pronuncia camino del Calvario, sino una vez que Jesús es prendido— y es expandida modificando su sentido. Las amenazas escatológicas son precisamente aquello que Jesús quiere evitar con su muerte.

Otras paráfrasis, menos literales pero igualmente significativas en su mención y variación de los textos evangélicos las encontramos en la página 74: «Dolor, como si una espada la hubiera atravesado» referida a la profecía de Simeón cuando Jesús es circuncidado^{xlviii}. En este sentido la mención del narrador sobre el dolor que *físicamente* padece María podría leerse de dos formas: una, la *naturalización* del dolor poco antes del parto, otra podríamos interpretarla como un profecía de la misma María que entrando por la puerta de la ciudad de Jerusalén, presiente los acontecimientos que van a desencadenarse en ese mismo lugar. Después se hará mención así mismo de *lanzada, cilicio y punzadas de espino*^{xlix}.

En el juego erótico y amoroso que se establece entre Jesús y María de Magdala en los capítulos 16 y 17 existen dos menciones bastante interesantes y que enlazan esta escena con dos alusiones a la Pasión de Jesús: Jn 12, 1-8 en donde María unge con perfume a Jesús y seca sus pies con los cabellos^l, y la partición del pan (Mt 26, 26-29; Mc 14, 22-25; Lc 22, 15-20)^{li}. En el primer caso la cita está en cierta forma dentro de contexto, por la propia relación que se puede establecer con otros relatos de ungimiento que en la Biblia tienen un carácter erótico: el propio Cantar de los Cantares (Cant 1, 12) que se cita a lo largo de este capítulo explícitamente y otros como los de Rut 3, 13, Est 2, 12 o Jdt 16, 7^{lii}, en donde la unción con perfumes son premonitorios o

preparatorios de un acercamiento físico. De forma similar, la partición del pan como símbolo de Alianza se expresa en la relación amorosa como sinónimo de entrega, de la misma forma que el lavatorio de los pies es antecedente y premonición de ésta^{liii}.

Otras paráfrasis transforman el referente evangélico desvirtuándolo, no sólo descontextualizándolo, con una intención claramente irónica y crítica. Este es el caso de un par de menciones, como en el momento en el que María de Magdala pregunta a Jesús de qué va a vivir una vez que ha dejado su oficio como pastor, ya que «sólo los lirios del campo crecen sin trabajar»^{liv}. Otra cuando el narrador comenta en la página 143 con un sentido mucho más irónico sobre lo fácil que hubiera sido que un ángel: «*aparecesse em sonho aos pais dos meninos De Belém, dizendo a cada um, Levantate, toma o menino e sua mãe, foge para o Egípto...*»^{lv}. Otras paráfrasis como «*...em alguns lugares tem acontecido receberem-no com festas, palmas e flores como se em domingo de Ramos estivéssemos* » de la página 327, o «*e também esses cardas e espinhosas que abundam nas declivosas alturas de Nazaré, do melhor que Deus foi capaz de inventar para acender uma lume e entrançar uma coroa*» —referencia que tendremos oportunidad de comentar más tarde— de la página 31, forman parte de la propia personalidad contractual del narrador y del juego dialéctico que establece con el lector en su mención de los evangelios. En muchos casos, como en los dos primeros ejemplos de este párrafo, tiene el deseo de desvirtuar la propia referencia evangélica, en otros el de mantener esa continua referencia y transformación de los textos evangélicos que a la vez sirven para situar y dar forma a la nueva narración.

Otra forma interesante de utilizar el texto evangélico es la de convertir las parábolas en acción. En dos ocasiones, parábolas —en el relato Jesús no se refiere a ellas directamente— se transmutan en la propia historia creando a partir del relato y de los comentarios del narrador cierto juego con el lector, a la vez que el estatuto de ficción de la obra queda completamente transformado: «*Dizes apenas que teu filho Jesus voltou da viagem, e que não há riqueza maior que o regresso do filho pródigo*»

en la página 297 y «*Chegando oa extremo de recusarem uma sede de água a quem, de puro tronco hebreu, por nexessidade dela se estivesse finando, não valendo referir alguma excepção conhecida, por não ser mais do que isso, uma excepção*» en la página 67.

Diferentes **episodios apócrifos** también se hilvanan dentro de la narración de este evangelio. La alusión a estos pasajes es bastante más sutil que la que se realiza con los canónicos, pero enormemente sugerente. Por otro lado, la alusión a aspectos apócrifos son mucho más susceptibles en la definición de los personajes y en determinados símbolos a los que haremos alusión más tarde.

El primer episodio que tiene alusiones apócrifas tiene lugar al comienzo de la obra; José se levanta para orinar y nota ciertas anomalías en la marcha normal de las cosas tanto «*na terra como no céu*»^{lvi}. Este episodio recuerda en cierta forma a un fragmento del capítulo XVIII del *Protoevangelio de Santiago*. La sensación de quietud y absoluto silencio, que tiene como consecuencia la cercanía de Dios, se muestra de similar forma a la que se describe en el texto apócrifo mientras está teniendo lugar el nacimiento de Jesús: un profundo silencio en la Naturaleza, aludiendo con ello a la divinidad del nacido^{lvii}. La variación más importante y el acento irónico, son en primer lugar, la propia situación de José que mientras orina Dios elige hacerse presente, la siguiente, la manifiesta lejanía de este Dios en el momento en el que su hijo está naciendo en donde no se alude a similares signos.

El siguiente episodio con alusiones apócrifas tiene lugar con la primera aparición del mendigo a la puerta de la casa de José y su encuentro con María. Este pequeño episodio tiene ciertos paralelismos con otros extraídos de los apócrifos del Antiguo Testamento: *El Testamento de Job*, la *Historia de Adán y Eva* y también *El Evangelio de Bartolomé*. Con el primer texto coinciden el hecho de que el Diablo llame a la puerta vestido de mendigo y que bajo las órdenes de Job, su sirvienta le lleve alimento —Job quiere darle un pan quemado, rechazando cualquier alianza con él, pero ella le da un

pan normal, que el diablo rechaza—. Los paralelismos podemos encontrarlos, primero en la identificación de José con Job —tipología que tendremos ocasión de extender más adelante—, el de María con una criada —acentuando su condición *servil*— y el del alimento como símbolo de alianza, referencia que aparecerá más tarde —otorgado por el propio Demonio— en la escena del portal de Belén. La relación con la *Historia de Adán y Eva* es algo más compleja y está unido al propio acento erótico —la tierra que se vierte sobre un cuenco, la culpabilidad que siente María tras este encuentro y el propio deseo que manifiesta en volver a ver al Mendigo— de la escena de la Anunciación y en la tensión que entre los personajes se establece, similar a la que puede apreciarse entre Eva y Satán en el apócrifo veterotestamentario.

En varias menciones apócrifas María, durante su estancia en el Templo, es alimentada por angeles y reparte su comida con los pobres (p.e. *Evangelio de Ps. Mateo* VI, 3), en un capítulo del *Evangelio de Bartolomé* parece ser el propio Dios el que se acerca al Templo para visitarla llevándole un pan «lleno de gracia» y un cáliz lleno de vino (2, 15-20). De esta forma estos tres episodios quedan hilvanados en uno, y las variaciones de todos ellos nos conducen a la transformación de todas las escenas de carácter marcadamente trascendente a episodios completamente terrenales. La sustitución de Dios por el Demonio es muy indicativa de la *versión apócrifa* de Saramago y a ella nos referiremos también más adelante.

El juicio a María^{lviii} es también otro episodio que tiene ciertos paralelismos con la tradición apócrifa, las variantes en esta versión son bastante interesantes en relación al *Protoevangelio de Santiago*. El juicio del protoevangelio está dirigido tanto a José —María se encontraba bajo su custodia—^{lix} como a María. Las diferencias se encuentran, por un lado, en que en el texto de Saramago, María es acusada por José frente a los sacerdotes^{lx}, por otro lado, en el hecho de que no sea juzgada por incesto a pesar de que, como dijimos, el propio simbolismo erótico de la escena pueda dar sentido a ello. Pero uno de los elementos más curiosos es el hecho de que sea ella misma la que se

preste a beber de las aguas amargas, a pesar de que en esta ocasión está claramente mintiendo. Esto muestra por un lado la astucia de María para salir del interrogatorio y, por otro lado, la fidelidad en su palabra dada a Pastor de *no decir a nadie* que se trataba de un ángel, de la misma forma que Eva —en la *Historia de Adán y Eva*— cumple con su palabra con *el maligno*, a pesar de las consecuencias que ello supone.

Los ladrones que asaltan a Jesús en el camino de Jerusalén también tiene ciertos ecos apócrifos con los ladrones que salen al camino en el trayecto de la sagrada familia de vuelta de Egipto en el *Ev. árabe de la Infancia* XIII y que liberan a unos cautivos pensando que un rey se acerca con su ejercito. En el capítulo XXIII se encuentra otro similar en el que Tito (Dimas) convence a Dúmaco (Gestas) de no atracar a la sagrada familia⁶¹. En el *evangelio* de Saramago efectivamente atracan a Jesús y le dejan sin dinero, sin éste probar ningún tipo de poder o protección divina a su favor. Nuevamente aquí la referencia sirve para reforzar la lejanía de un Dios padre que en todo momento se desentiende de sus hijos.

El episodio del nacimiento de Jesús en Belén tiene también varias referencias apócrifas interesantes. En general, este capítulo dista en muchos sentidos de los reseñados en las tradiciones antiguas, en donde los prodigios de los evangelios canónicos son ampliados, marcando el carácter extraordinario y divino del que iba a nacer. En el *evangelio* de Saramago no se mencionan prodigios, ni estrellas o resplandores celestiales. En cambio, si aparece tanto la cueva, como lugar donde se refugian, y Zelomi, la partera que atiende a María en el *Pseudo Mateo* 3 y comprueba la virginidad de María tras su parto —Salomé⁶² en el *Evangelio armenio de la infancia*—. En la novela de Saramago *Zelomi* asiste al parto de María —José no quiere estar presente— y es testigo de que realmente no se produce ninguna anomalía extraordinaria. Los pastores aparecen también en este relato como en el evangelio de Lucas (Lc 2, 1-20) y visitan al niño; las ofrendas que parecen hacer alusión al episodio de los Magos⁶³: el oro, incienso y mirra, son sustituidos por leche, queso y pan —

símbolo como vimos de alianza en alusión al *apócrifo de Job*— que el Demonio deja al niño⁶⁴

Con respecto a la matanza de los inocentes existen referencias apócrifas de interés para captar el giro que Saramago está imprimiendo en relación a la tradición antigua. Una de ellas es el hecho de que Herodes —al menos el narrador parece insinuarlo— sea tentado por el propio Dios a través de sueños. En los apócrifos del Nuevo Testamento, en el lado opuesto, este es un tema que se procura desvincular totalmente de la acción de Dios, llegándosele a imputar al propio diablo la intención de matar a Jesús y por ello ser responsable de la muerte de los niños⁶⁵.

El episodio de los pájaros de barro a los que Jesús da vida aparece también mencionado en varios textos apócrifos del Nuevo Testamento (*Ps Mateo XXVII*, *Ps. Tomás y Ev árabe de la infancia XXXVI*, *Prot. de Santiago III*, 1). En todos estos casos se trata de doce pájaros y este milagro confirma la divinidad de Jesús. Dentro de esta novela constituye un episodio sin duda original en relación al resto, en donde estas referencias apócrifas se des-divinizan. Por otro lado, este milagro tiene ciertas alusiones a los milagros de resurrección de la época pública de Jesús. Es ésta sin duda una excepción que confirma la norma, pues parece que lo que quiere el autor es hacer mención tan solo de un episodio legendario y apócrifo.

Hemos comprobado cómo Saramago utiliza los pasajes bíblicos y apócrifos mediante la mención directa, recreándolos y parafraseándolos. Estas menciones son interpretadas y normalmente modificadas para servir a su propia exégesis, que igualmente se lleva a cabo a partir de los textos canónicos.

3. 2. 2 PERSONAJES APÓCRIFOS

La forma en la que los personajes van siendo definidos en esta novela sigue las mismas pautas de relación y transformación de las referentes bíblicas que vimos en el apartado anterior. Nuevamente el autor, en la descripción de cada uno de los caracteres, mantiene un diálogo continuo con las fuentes a las que se remite, realizando unas variaciones de forma y contenido muy interesantes, que van desde la oposición más frontal a los presupuestos bíblicos y apócrifos a la ironización sobre determinados detalles. El hecho de que en muchos casos el personaje se aleje significativamente del que es descrito por la tradición puede llevar a la idea de que por ello su contenido es plenamente ficticio. En el caso de Saramago, y de forma incluso diferente en cada uno de los personajes, el esquema y las características por las que son definidos entra dentro de una lógica que posee una íntima relación con la tradición bíblica.

Este cuidadoso diseño tiene a su vez consecuencias en la trama, por lo que al acercarnos ahora un poco más a los caracteres de la obra podremos iluminar aspectos que ya señalamos con anterioridad. Esta actitud de acercamiento a las fuentes y a la vez modificación de algunos elementos que revierten el significado de todo el conjunto tiene en lo que respecta a la presentación de algunos de los personajes un especial virtuosismo.

«A ti te baste buscar y no encontrar» (*Ev, de Tomás, 5*)

Esta es la maldición que el niño Dios profiere a **José**, su padre putativo, por haberle castigado con un tirón de orejas en el *Evangelio apócrifo de Tomás*. Con esta misma frase se podría resumir el rol jugado por el personaje en la trama del relato de Saramago.

El personaje de José posee una gran relevancia y peso en el transcurso de toda la narración y el protagonismo en la primera parte del libro. Igualmente, en la literatura apócrifa antigua este personaje recibió mucha más atención que la que le dedican los textos canónicos, y es a través de muchas de las características *apócrifas* en éstos consignadas con las que el autor juega en su acercamiento y variación, para recrearnos un José, enormemente familiar y al mismo tiempo completamente distinto.

El padre, en este caso *no-putativo* de Jesús, del relato de Saramago tiene muchos paralelos con el José descrito en el *Evangelio de José el carpintero*, en *El Testamento de José* y en del *Protoevangelio de Santiago*.

En este relato vuelve a ser padre de una extensa familia, como ya aparece en varias menciones apócrifas. Saramago no sólo toma esta característica, sino que además conserva mucho de los nombres: Tiago, Lisia, José, Judas, Simón, Lidia, Justo, Samuel⁶⁶. La diferencia respecto a los nombres recogidos del *Evangelio de José* y del *Testamento de José*⁶⁷ se desarrollan sobre tres variantes especialmente significativas: la primera es la de aumentar el número de hijos de seis a nueve — simbólicamente curioso si tenemos en cuenta que todos ellos son también hijos de María—, la segunda es el orden o jerarquía por edades: en los textos apócrifos, al ser Jesús el único hijo de María es el menor en edad, mientras que en este relato se encuentra en primer lugar. Este aspecto es importante para la *exégesis* de Saramago, ya que Jesús es también el primogénito⁶⁸ de José. La tercera variante, ya mencionada, es el hecho de que Jesús sea hijo natural de José y María, y ésta a su vez madre de todos los hijos, frente a la concepción virginal por obra del Espíritu Santo que en los evangelios canónicos se afirma y en los apócrifos se remarca con insistencia.

Otra característica interesante a la que se proporciona una irónica variación es la edad de José. Las tradiciones orientales sobre José nos remiten a un hombre mayor en el momento de tomar a María como esposa, en estos textos su vejez es recompensada por Dios con una gran longevidad —viviendo por ejemplo según el *Testamento de José*

hasta los ciento once años⁶⁹—. Es precisamente el hecho de poder compartir los que irían a ser sus últimos años con María y Jesús lo que le proporciona vitalidad como premio a su comportamiento⁷⁰. La situación del José de Saramago no puede ser más distinta; en el momento de aparecer en la obra su edad es de 21 años muriendo a la edad de 33. Lo interesante es que en el relato novelesco se respeta la historia evangélica por un lado, María parece quedar viuda de José siendo Jesús aparentemente muy joven⁷¹, mientras que la variación de edad respecto a la tradición apócrifa antigua es especialmente simbólica, porque en el relato de Saramago José morirá joven⁷² sintiéndose un anciano, mientras que en la tradición apócrifa morirá muy anciano pero gozando de la salud y vitalidad de un hombre joven⁷³. Es precisamente el hecho de ser parte esencial y fiel de los planes de Dios lo que en la tradición apócrifa le confiera juventud y este mismo hecho, en la novela de Saramago, acelera su envejecimiento y propicia su muerte⁷⁴.

Paralelismos y al mismo tiempo variaciones en relación a la figura de José lo encontramos también en el momento de su muerte. En *La Historia de José el Carpintero*, María y Jesús acompañan y confortan al moribundo José, que logra llegar a la otra vida con el espíritu asistido y sosegado, sin haber experimentado la enfermedad y el dolor en su vida. En la historia de Saramago, el carpintero de Galilea, muere torturado en la cruz, acompañado de otros treinta y nueve ajusticiados, completamente inocente —como el José apócrifo—, pero completamente solo, ya que la compañía de su hijo y su esposa no llega hasta después de que fuera bajado de la cruz. En la tradición apócrifa Jesús y María acuden al lecho de muerte colocándose uno a la cabecera y otro a sus pies para sosegarlo en sus últimos momentos, recibiendo todos los honores rituales, siendo ungido y llevado a la tumba de sus padres. En nuestra historia su suerte en este sentido es también muy diferente ya que tendrá que ser enterrado en una fosa común recibiendo escaso servicio mortuario y sin poder ser librado de *corrupción*⁷⁵. En el apócrifo Jesús acompañará su alma hasta el cielo, en el

evangelio de Saramago acompañará su magullado cuerpo a una fosa llena de personas ajusticiadas por la férrea *injusticia* romana⁷⁶.

Existen rasgos del carácter de José y determinados detalles que igualmente muestran un claro referente apócrifo, nuevamente modificado. Su habilidad en el trabajo⁷⁷ —sobre la que se ironiza—, su piedad y conocimiento de las Escrituras de la que se da exhaustiva referencia y que pierde en el mismo momento de morir, en contraste con la actitud en extremo piadosa de las últimas horas de su vida de las que nos habla el *Testamento de José*. La generosidad, otra característica que sobresale en el José apócrifo —y que se desarrolla a partir de las atribuciones que recibe en los relatos canónicos— se muestra en episodios como los referidos en el *Libro de la Infancia* (3) en donde tras la obtención de una cosecha milagrosa gracias a la acción del Jesús niño, la reparte con los pobres; en el *apócrifo portugués*, decide compartir la comida con un mendigo, aunque en esta ocasión sea realmente María la que divide la mitad de lo que a él le ha sobrado con el misterioso menesteroso que llama a su puerta. Otro caso de generosidad es la que muestra con su vecino Ananías al que intentará socorrer y cuya recompensa será la de encontrar seguidamente la muerte a manos de los soldados romanos. Aspectos también curiosos que parecen extraídos y transformados de los relatos apócrifos es el comentario en el *Testamento de José* en el que su hijo Jesús narra como «acostumbraba a salir forastero con frecuencia para ejercer su oficio de carpintero»; este hecho se verifica en la versión de Saramago en tan solo una ocasión, por otro lado forzada por las circunstancias —están en Belén y allí no posee oficio— siendo el propio *Dios* el que le da trabajo en la construcción de su Templo.

Un paralelismo muy interesante es el de la relación que mantiene con su propia familia, si lo comparamos con la que se muestra a través de los textos apócrifos. En relación con su *nueva familia*, el José apócrifo opta por tomar una *considerable distancia*, dado el carácter tan especial del que tanto María como sobre todo Jesús

gozan. La primera, como mujer elegida y bendecida por Dios es para José un ser intocable al que tiene que cuidar y respetar. Esta situación en el caso del José de Saramago se debe a otras circunstancias y motivos: su situación como mujer que la hace ya de por sí despreciable —tratando en este sentido el autor ser realista en relación a las relaciones de pareja dentro de un sistema fuertemente patriarcal—, y otros motivos con eco también en los escritos apócrifos. La sospecha de infidelidad latente en la mente de José⁷⁸, que en la narración de Saramago, a pesar de tener menor justificación, se presentan a raíz de la visita del mendigo llevan al José de la novela a poner el asunto en manos de los sacerdotes, mientras que en los relatos apócrifos opta por ocultarlo para no dañarla⁷⁹. En los apócrifos y sobre todo en las tradiciones orientales, José tiene miedo de poner sus manos sobre la persona de María, al haber sido ésta bendecida por Dios, en el relato de Saramago, es precisamente la decisión que Dios ha tomado o la culpa que Dios ha sembrado en su mente lo que le hace acercarse a ella con una especie de obsesión por procrear⁸⁰, para así compensar la muerte de los inocentes. José y María no se comunican y esto es algo que queda patentemente repetido tanto en este relato como en los apócrifos antiguos, existiendo entre ellos una gran distancia; la forma en la que se manifiesta, por un lado en los textos antiguos y por otro en este relato son radicalmente distintas.

Sobre la relación que José tiene con Jesús, el *evangelio* de Saramago no se extiende demasiado, pero deja una serie de ideas que también guardan paralelo y a la vez oposición con la tradición antigua. En los escritos apócrifos —en donde estas cuestiones son desarrolladas mucho más extensamente que en los evangelios canónicos— José de la misma forma que Jesús son perfectamente conscientes de la divinidad de éste último. José se siente privilegiado y agraciado por haber sido elegido para cuidar del hijo de Dios, sintiendo ésta como su misión en la vida. En el relato de Saramago José sospecha de la peculiaridad de su hijo, aunque morirá sin saber qué era exactamente lo que le hacía especial, esto le hace sentirse orgulloso por un lado⁸¹ y

por otro le proporciona un enorme desasosiego con el que tendrá que cargar hasta su muerte⁸².

En textos como el de la *Dormitio* o *La Historia de José*⁸³ se hace presente el agradecimiento que Jesús siente hacia José por haberle salvado la vida huyendo a Egipto, teniendo en cuenta la dura prueba que supuso el arriesgado viaje —Herodes andaba buscándolos para matarlo y para huir tuvo que cruzar el desierto del Negev y el Sinaí—. En el texto de Saramago, como ya comentamos, solamente tienen que cruzar *físicamente* un pequeño y en absoluto yermo desierto, que es el de Judá —que por esas épocas del año poco tiene de desierto—. Existe en cambio otro desierto del que no puede salvarlo, el aislamiento producido por la culpa, un desierto que le separará de los demás y que nunca logrará atravesar. La heroica acción de salvar a su hijo del filo de la espada de los soldados de Herodes no le reportará ni el agradecimiento y ni la bendición de Dios padre, sino por el contrario, una maldición o condena con la que deberá cargar a pesar de ser inocente.

Otra variación especialmente interesante en relación a este personaje y con similares características que las anteriores tiene lugar en el famoso *sueño de José*. En la tradición evangélica y apócrifa, la situación de desasosiego y angustia terminan para este personaje con ese sueño⁸⁴, tras caer en él y a partir de la explicación que el ángel aporta sobre la milagrosa concepción de la virgen María, el perturbado corazón del anciano José encuentran un definitivo alivio. En el libro de Saramago el sueño —de signo y contenido muy diferentes— le reportará, por el contrario: confusión, desasosiego y dolor en el corazón del joven, pero ya envejecido carpintero.

Las referencias con las que Saramago rodea el personaje de José son especialmente paralelas y a la vez divergentes de sus alusiones en la tradición antigua. En lo que se refiere a su tipología es el personaje de Job con el que el José de Saramago encuentra claros precedentes. Esta similitud la analizaremos de todas

formas en el siguiente capítulo dedicado a las *Conclusiones Comparativas*, en el que haremos referencia al *problema de la culpa* y su tratamiento en esta novela.

Dócil a las instrucciones... erudita en la ciencia divina...
humilde en su sencillez... gentil en su caridad,
pura en su castidad... perfecta en su virtud...
constante, firme, inalterable... (*Pseudo Mateo* VI, 3)

De esta forma describe el evangelio apócrifo del *Pseudo Mateo* a María, la madre de Jesús y éstas son las virtudes que los escritos apócrifos desean destacar de su persona, ampliando los pocos datos biográficos que nos facilitan los evangelios canónicos. Estos escritos se centran especialmente en los años anteriores a sus desposorios con José y a su vida de consagración a Dios en el templo. Por otro lado toda una tradición de escritos, los *apócrifos de la Ascensión*, narran los momentos finales de su vida⁸⁵.

Al extenderse en Saramago los capítulos sobre la infancia y momentos anteriores a la etapa pública de Jesús, el personaje de María tiene también en este apócrifo una mayor presencia que en los evangelios canónicos. Existen dos momentos claramente diferenciados en la posición de María en relación al relato y ambos momentos están siempre condicionados por la posición del elemento masculino en relación a ella; la primera a través de la presencia de José y Pastor y la segunda a través de la de Jesús y el propio Dios. En ambos casos su posición está supeditada a los personajes masculinos, que la desprecian a pesar de que su actitud es de fidelidad a todos ellos.

María goza en esta obra de una concreción histórica, espacial y temporal muy definida y delimitada a través de su rol de mujer que vive bajo un sistema patriarcal. Esta condición es constantemente recordada y matizada a través de su acción en la novela. Como sucede con otros personajes femeninos en el relato de Saramago — María Magdalena, Zelomi— el escritor portugués bosqueja una descripción a la vez

realista y crítica de la situación de la mujer en la sociedad de la Palestina del momento, situación que en ella se hacen extensibles a la sociedad europea cristiana —en tanto que la propia María ha sido modelo de conducta en la sociedad católica a la que el escritor está continuamente aludiendo a través de los personajes evangélicos: docilidad en las instrucciones, constancia, firmeza y en cierta forma virtud y castidad—.

Antes de pasar a estas características es preciso señalar que en la persona de María encontramos determinadas características que veremos posteriormente en Jesús. El realismo con que se los presenta —enmarcados como personas de su tiempo—, la incidencia en el tono heroico —dentro de una lectura trágica— a la vez que paradigmático. De esta forma a María, a la que se circunscribe —como en el evangelio lucano⁸⁶— a la ciudad de Nazaret, se le atribuye —siguiendo la tradición apócrifa⁸⁷— una señal *sobrenatural* marcada por su nacimiento. Las gentes de Nazaret recuerdan el excepcional caso de María, nacida —siguiendo una tipología plenamente bíblica de personas elegidas por Dios— del matrimonio de dos personas mayores que hasta ese momento no habían tenido hijos, Joaquín y Ana —personajes apócrifos que forman parte del santoral católico y que en este novela nuevamente se mencionan—. El propio narrador hace referencia a este hecho extraordinario que no tiene, asimismo, una lógica de continuación, ya que María parece no destacar en nada más.

De esta manera, su carácter heroico se mantiene y los aspectos mesiánicos se eliminan. María no parece ser virgen —no se menciona al menos— antes de la concepción de Jesús, ni lo es después de ella. A pesar de esto, el elemento sexual asimilado a lo erótico es explícitamente alejado de ella. Este es uno de los aspectos que hacen contrastar el personaje de María, madre de Jesús, con el de la otra María, amante de Jesús. Su pureza o virtud reside en su pasividad, en su no participación en la sexualidad. María se limita a ser un vaso de elección⁸⁸. Su posición *dócil* es leída en este apócrifo como un sinónimo de servil. Su subordinación es lo que le hace ser humilde y sencilla, camina descalza, viste y come de las sobras.

El personaje de María posee una humildad obligada al estar condenada al silencio⁸⁹. Esta condena le viene dada por su propia cultura y lengua que le niegan⁹⁰ una participación activa en los asuntos de los hombres. Este imperativo de silencio y no participación, le otorga su calidad de cauce y herramienta de Dios y de la culpa. María es transmisora a la vez que es propiciadora de ella, fuera de su voluntad. Es la culpa de José lo que le lleva a acercarse a María⁹¹ y es el silencio de ésta lo que ayuda a que se mantenga en la mente de su marido. Ella misma es la persona que coadyuva a que la culpa pase de padre a hijo, siendo su propia situación como mujer lo que le impide poder ayudarlo⁹², al no ser oída. De esta forma, aunque no participa de la culpa como lo hacen los personajes masculinos, padece sus consecuencias a través de ellos⁹³.

Este silencio asimismo que le impone su exclusión del mundo del hombre le otorga una variante muy curiosa de la apócrifa erudición en la ciencia divina⁹⁴. María se presenta como una persona hábil e inteligente, aspecto que se refleja en muchos de sus comentarios⁹⁵ y en capítulos como su declaración frente a los sacerdotes, en donde logra mantener su *secreto* frente al interrogatorio. Pero como veremos existe otra virtud en ella que —y este es un aspecto que se perfila en otras obras de Saramago— le hace percibir y deducir cosas que no se presentan tan claras en la mente de los hombres, que sí tienen en cambio el camino abierto al conocimiento de las Escrituras. Su rol de objeto pasivo le hace ser más racional y realista. Como otros personajes en la obra —Zelomi, María Magdalena— su propia situación de mujer la conduce a internarse en determinados *secretos* divinos a los que accede a través de la vivencia objetiva de los acontecimientos. Este aspecto le conduce al enfrentamiento con Jesús, por lo tanto su *constancia y firmeza* se desprenden del amor que siente por su hijo, al que cree que lo están engañando.

La construcción simbólica de la figura de María, tanto a nivel canónico como apócrifo, tiene toda una serie de referentes bíblicos, no sólo femeninos, sino también masculinos⁹⁶, que están directamente relacionados con su misión de cauce y vía en la

historia de la salvación evangélica. Una de estas asociaciones, que se mantiene muy claramente en la lectura que de María hace Saramago y que a la vez tiene evidentes paralelismos con la *canónica*, es su prefiguración en Eva⁹⁷. María se presenta como una *segunda Eva*, casi de la misma manera en que José y Jesús se presentan como un segundo Adán. El enlace no es de inflexión con respecto al *pecado original* sino de prolongación y ahondamiento en el mismo. Es una segunda Eva en tanto que repite el mismo error y es manipulada de similar forma⁹⁸.

La presencia y el protagonismo de María se hace mucho más patente en la primera parte, dejando el rol femenino predominante en manos de María Magdalena⁹⁹, a partir del episodio de las bodas de Canaán¹⁰⁰, última aparición de María —madre de Jesús— en la novela de Saramago. Como ya comentamos su personaje tiene una mayor participación, aunque su importancia sea tan palpablemente eliminada como en los relatos de los evangelios canónicos. En relación a los evangelios es interesante comprobar como aquéllos en los que el protagonismo de María es muy importante, la Visitación (Lc 1, 39-56) y su presencia junto a Jesús en el momento de su muerte (Jn 19, 25-6) aquí no aparecen.

El personaje de María en la novela de Saramago tiene una gran riqueza de matices, pero como ocurre con otros muchos aspectos de la obra, a los que no podemos atender como bien debiera debido a su extensión. Lo interesante es comprobar como nuevamente el autor ha tenido cuidado en revisar todos los elementos que definen a María en las tradiciones anteriores, transformándolos radicalmente.

«*Que coisas que nós não sabemos haverá entre o Diabo e Deus. Olharam-se receosos, porque tinham medo de sabê-lo*»
Evangelho segundo Jesus Cristo, p. 359

El hecho de que en la novela de Saramago aparezcan **Dios** y el **Diablo** como personajes dentro de la trama es un detalle interesante y a la vez representativo de la

propia literatura apócrifa¹⁰¹. Otro dato significativo es la importancia que tiene que jugar—dentro de la *conversión* de Dios al catolicismo de la que Saramago nos habla en esta novela— a partir de entonces la figura del Diablo en los celestiales futuros planes que tiene deparado a la humanidad y a su propia imagen frente a ella.

En este sentido, el escritor portugués sin duda representa muy gráficamente a través de estos dos personajes un momento de transición real —que tiene un claro reflejo en las fuentes— de los roles que cada uno de ellos van a ir adquiriendo en el momento intertestamentario. En la literatura apócrifa que se produce en este momento de transición entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, la figura del Demonio va adquiriendo no sólo mayor presencia, sino mucha más claridad y contundencia en sus actuaciones y atribuciones, entre las que destaca su responsabilidad en la entrada del mal en el mundo¹⁰². Estos testimonios literarios tienen en la literatura del Nuevo Testamento un claro reflejo, la actuación de Satán o el Maligno es mucho más evidente y poderosa de lo que parecía ser en el Antiguo Testamento¹⁰³, en donde esta figura es prácticamente inexistente en su identificación como Maligno y enemigo de la humanidad.

Tanto el personaje de Dios como el del Diablo tienen una posición claramente distinta a lo largo de la novela respecto al resto de los personajes que evidentemente se desprende de su propio rol, como Dios y como Diablo. Sobre el primero hay que decir que viene a ser uno de los personajes que menor y mayor aparición tienen en la trama de la novela. Menor, porque tan sólo son tres las ocasiones en las que personalmente interviene: los dos encuentros con Jesús y al final de la novela donde reconoce ante el mundo a su hijo¹⁰⁴ —únicas palabras proferidas por el mismo Dios en los evangelios—. Y mayor porque es el personaje que a la vez tiene una mayor presencia ya que a lo largo de toda la novela asiste activamente a gran parte de los acontecimientos dirigiéndolos en la distancia. Por otro lado, su concurrencia también se desprende del hecho de ser el personaje del cual se habla más a lo largo del relato. En

las opiniones alrededor de su persona podríamos diferenciar dos tipos de personajes en la obra, aquéllos que tienen una sólida opinión de él y aquéllos que están continuamente tratando de acceder a su comprensión. El primer grupo lo compondría los seres que por su naturaleza tienen conocimiento de él, los ángeles, incluyendo al Demonio, que saben de él personalmente, el narrador —gracias a su capacidad de omnisciencia— y las personas que tienen un claro concepto de Dios a través de lo que su propia experiencia vital les ha mostrado —María Magdalena, Zelomi y en menor grado María, la madre de Jesús—. El segundo grupo estaría representado por los personajes masculinos que constantemente desean acceder a su conocimiento sin realmente conseguirlo.

Dios aparece de diferentes formas en el relato, en primer lugar, directamente, a través de su aspecto, palabras y gestos y mediante los actos que le son atribuidos por aquéllos que lo conocen y, en segundo lugar, a través de la opinión que vierten los distintos personajes de la novela.

Dios es completamente antropomorfizado bajo la apariencia de un viejo y rico judío¹⁰⁵ y bajo los rasgos de un monarca que gobierna a su pueblo —figura con la que aparece representado en el Antiguo Testamento— que decide sobre el destino y vida de sus súbditos. Su carácter carece completamente de *misterio* y *trascendencia* y sus intenciones son ante todo materiales no solamente en relación al hombre, sino en lo que se refiere a sus propias ambiciones y proyectos. Este gobernante trabaja, en el momento en el que transcurre la obra, en un proyecto concreto, construir más que un Reino, un Imperio, completamente terrenal. Esta tarea y es de suponer también otras, parecen tenerlo bastante ocupado¹⁰⁶. Su preocupación para con el resto de los personajes de la obra es de puro interés¹⁰⁷, teniéndole absolutamente sin cuidado lo que les pueda ocurrir. De esta forma, otra característica que lo representa, dentro de su faceta de gobernante, es la de manipular a su conveniencia la vida de sus siervos¹⁰⁸. Desde su posición de privilegio y poder trata a los hombres como simples objetos¹⁰⁹ —

de la misma forma que el monarca portugués en *Memorial do Convento* jugaba con sus maquetas—. En absoluto parece estar interesado en sus vidas, dichas o desgracias, siendo aspectos como el de la propia crueldad uno de los más ostensibles¹¹⁰. La crueldad de este dios se muestra a través de su especial predilección por los sacrificios¹¹¹ —nutriéndose normalmente de víctimas inocentes¹¹²—. No parece demostrar ni un sólo asomo de caridad o amor por ninguno de las personas del relato, ni siquiera por su hijo¹¹³ al que va a sacrificar para poder llevar a cabo su proyecto¹¹⁴. Es un dios que ni ama ni busca ser amado.

Sistemáticamente se niega a complacer a sus criaturas¹¹⁵, directamente las daña, tanto al elegir las como al descuidarlas o despreciarlas¹¹⁶. Su postura con respecto al género humano es de desdén y distancia¹¹⁷, es una figura solitaria y egoísta que no parece tener más ley que la que las circunstancias e intereses le van dictando¹¹⁸. Parece por ello que ni siquiera como monarca se destaca por la atención a sus súbditos, manteniendo su autoritarismo¹¹⁹ a través del pavor que produce su poder y de la propia incompreensión de su pueblo ante sus decisiones, que acatan con sometimiento¹²⁰.

Es tal vez del personaje de Dios del que se aportan más características de su personalidad, éstas aparecen más definidas y delimitadas: se trata de un monarca ambicioso, cruel, egoísta, completamente injusto y desleal con su pueblo. Mientras que el personaje de Dios está muy circunscrito, expresando a la vez muy claramente sus intenciones y propósitos cada que vez que interviene, el del Diablo es bastante más complejo y la forma en la que se da a conocer mucho más abstracta, múltiple, comunicándose muchas veces a través de mensajes cargados de doble lectura. Este es uno de los primeros aspectos que muestran la oposición entre un personaje y otro, y a la vez la modificación de los roles en relación a la tradición de uno a otro.

Antes del encuentro entre Jesús y Dios en la barca, rodeados de niebla y en medio del lago, del fondo de las profundidades surge un Leviatán un tanto *sui generi*

con apariencia de cerdo. Se trata de un personaje familiar para ambos, Pastor, que se une a la reunión o cumbre, ya que su presencia parece ser imprescindible —todo lo que atañe a Dios le concierne indirectamente—. Una vez que logra subir hasta el bote, esta embarcación recupera su perfecto equilibrio, el narrador entonces nos descubre el parecido físico entre los dos personajes, como si fueran gemelos. La única diferencia es que Dios parece más anciano¹²¹.

Para la realización de los objetivos que Dios ha previsto para su pueblo es preciso una serie de cambios o matizaciones en las delimitaciones de cada uno de ellos, entre los que se encuentra la necesidad de que el Diablo sea más malvado de lo que acostumbra¹²².

Aunque la relación es ciertamente ambigua parecen claras algunas cuestiones: que no son enemigos y que existe no sólo una desigualdad entre ambos, sino una supeditación del Diablo respecto a Dios. El Diablo, como Jesús, debe sufrir como castigo el voto de obediencia a Dios.

En relación a la tradición bíblica y apócrifa existen determinados aspectos que este Diablo conserva y a la vez transforma. Por un lado, su condición de ángel, más concretamente de ángel caído¹²³, por otro lado su carácter de subordinado de Dios y por último, su faceta de oponente (*Satán*).

Como ángel caído¹²⁴ está condenado a vivir eternamente en la tierra, lo que no queda muy claro si es por castigo a su deslealtad o por decisión propia¹²⁵. Es éste un personaje con una relación y apego telúrico muy marcado¹²⁶ y que como tendremos oportunidad de ver posteriormente, asocia a su persona todos los símbolos que poseen una clara alusión a la tierra. A pesar de ser un ángel sin dios, es a la tierra al único elemento que presenta *una especie* de culto. Esta condena de permanecer en la tierra por la eternidad tiene ciertas reminiscencias cainitas en el caso del diablo de Saramago¹²⁷ y parecen ser las reglas de la tierra, o de la naturaleza a las que se

somete. Su forma de concebir las cosas no están marcadas por pautas celestiales sino terrenas.

A pesar de ser la tierra su entorno, más que dominio —como lo señalan los evangelios— este ángel mantiene una situación de supeditación a Dios y como tal, actúa como mensajero y subordinado, de la misma forma que los otros ángeles que aparecen en el relato. Un aspecto que no queda excesivamente claro en el relato es el motivo de la intervención del Demonio en la vida de Jesús, si es como *vigilante*, *acusador* o *adversario*.

Se recuerda su posición como *ángel rebelde* a Dios y como tal actúa dentro de sus límites de influencia: no se somete a las leyes que éste marca y vive completamente fuera de su *pueblo*. Esta actitud no es completamente de rebeldía, como la que sí en cambio mostrará Jesús, sino de alejamiento de los preceptos divinos, que parece ser la que quiere inculcar en su *discípulo*, consiguiéndolo en el episodio en el que éste se niega a cumplir con el precepto del sacrificio del cordero por Pascua. Su situación de adversario convive con la de supeditado, por lo que sus acciones contra Dios son más pasivas, a través de su propia actitud, que realmente activas.

Muchos aspectos le diferencian de la figura que muestran tanto los apócrifos —sobre todo la literatura apocalíptica en donde tiene una especial presencia— como los evangelios. En primer lugar, su combate y odio acérrimo a Jesús. En esta novela no parece que su deseo sea perjudicar a Jesús, sino el de intentar evitar que pacte con Dios —conservando su faceta de *fiscal*—. Aunque parezca extraño, existe una curiosa relación entre él y Jesús, que podríamos calificar de paternal. Él es la persona que realmente pasa más tiempo con Jesús, lo acompaña desde antes de su nacimiento, en su etapa de adolescencia y por otro lado, es el único que le enseña un oficio, elemento importante en una sociedad tradicional; Jesús no es carpintero, sino pastor.

No posee un gran poder. Parece saber tanto la razón de las cosas como adivinar el pensamiento de los hombres¹²⁸, pero no se le asocian otras cosas que sí le son

atribuidas por la tradición evangélica¹²⁹. Este personaje se describe a sí mismo como un *hombre sin Dios*¹³⁰, sin posesiones, sin poderes extraordinarios¹³¹, defensor de la vida¹³² y del bienestar de su rebaño¹³³. Posteriormente, una vez que nos acerquemos al simbolismo de la oveja y la imagen del Pastor volveremos sobre el diferente rol que como tal asumen el Diablo y Dios.

«Permanecí con ellos como si fuera uno de ellos.
Toda mi vida transcurrió sin culpa...
jamás fui recalcitrante con ellos, sino que los obedecí en todo,
como suelen hacer todos los hombres nacidos de la tierra.
Jamás provoqué su ira ni les dirigí una mala palabra.»
Hist. José el Carpintero, 11.

El personaje principal de esta historia, el **Jesús** de Saramago, sigue las mismas pautas de cercanía y contradicción con sus referentes bíblicos y apócrifos que guardan el resto de los componentes de la obra. En el caso de Jesús existe todavía un más marcado dualismo que tiene como punto de partida su doble *filiación* —en este evangelio sería excesivamente arriesgado hablar de *Naturalezas*— la humana y la divina. Filiaciones que entran en conflicto a lo largo del relato.

Como ya indicamos anteriormente cuando nos referimos a la selección y utilización de las fuentes bíblicas por parte de este evangelio, existe en esta obra una evidente intención de evitar conscientemente todos los capítulos y referentes *cristológicos*, sustituyéndolos por otros de diverso signo. Por ello, y a pesar de que este evangelio es según *Jesucristo* —nombre que hace referencia a una confesión de fe que el propio narrador no parece en absoluto profesar— la idea de Jesús como *ungido* tiene un carácter muy diferente y una lectura antagónica a la que tanto los evangelios canónicos como los apócrifos quieren presentarnos. A pesar de ello, y como pasaba también con la utilización de las fuentes y la delineación del resto de los personajes, todos estos aspectos son tenidos en cuenta en vistas de su transformación.

Precisamente desde esta distinta perspectiva de *cumplimiento* de las Escrituras en la persona de Jesús que interpreta Saramago se desprenden todos los rasgos de su personalidad y los capítulos de su historia que se describen en esta novela. A través de ella quedan transformados los títulos y caracterizaciones mesiánicas de Jesús —que tienen como referente el Antiguo Testamento— como *Hijo de Dios*, *Hijo del Hombre*, *Ungido* y *Siervo Sufriente* hacia una lectura completamente distinta a la que se atiene el Nuevo Testamento y los relatos apócrifos que tratan la vida de Jesús.

Existen determinados aspectos clave que tenemos que tener en cuenta a la hora de acercarnos al Jesús de Saramago y que se relacionan directamente con el Cristo evangélico. A través de él, como en los escritos del Nuevo Testamento, pretende ejemplificarse las relaciones entre el hombre y Dios, y a la vez profundizar en la propia naturaleza humana y divina. Por otro lado el mensaje principal del Jesús cristológico en su predicación se mantiene, volviéndose a resumir en un mismo punto *la proximidad del Reino*. Jesús nuevamente ofrece la *vida* por el hombre, por la salvación de éste. Dentro de su voluntad se encuentra la ayuda a los marginados y afligidos —aspecto que se verifica en su discurso de las bienaventuranzas—.

Todos estos elementos quedan completamente transformados por la propia trama, en la que Dios muestra su voluntad imperialista y en la que Jesús se subleva en el último momento contra la voluntad del Padre, así como en la variación de las concepciones de Reino, Cumplimiento y Escatología que antes comentamos y que son clave en la profunda variación de este evangelio en relación al canon.

Los textos apócrifos al escoger preferentemente los episodios del nacimiento e infancia de Jesús así como los de su pasión, muerte y resurrección, no sólo buscaron nuevos datos con los que completar los textos evangélicos en aquellos episodios que habían sido menos extendidos, sino que también procuraron reincidir tanto en la divinidad de Jesús como en la idea de cumplimiento de las Sagradas Escrituras que se realizaban en su persona. En una importante cantidad de textos apócrifos se muestra

una manifiesta voluntad de ahondamiento en la naturaleza divina de Jesús, de esta forma Jesús aparece asimilado completamente a Dios —la figura del Verbo preexistente antes de la Encarnación—, participando en los episodios de la historia de Israel¹³⁴ y mostrando sus rasgos divinos desde el mismo momento de su nacimiento¹³⁵ y a lo largo de toda su niñez y juventud. Esta voluntad se muestra por tanto en la elección de los capítulos, extendiendo aspectos que creían preciso clarificar en aras a la consecución de este propósito antes señalado; estos textos desean desvelar exactamente cómo se produjo la concepción de Jesús¹³⁶, verificar *taxativamente* la virginidad de María antes y después del nacimiento de Jesús¹³⁷, y asimilar aún más el cumplimiento de las Escrituras en detalles simbólicos como el buey y la mula en el pesebre, ahondando también sobre determinados paralelismos escriturísticos, en episodios como la huida a Egipto de la sagrada familia.

El apócrifo de Saramago retoma muchos de estos episodios y los contradice sistemáticamente: el nacimiento completamente humano, la ausencia de aspectos mesiánicos o extraordinarios en este episodio, la no mención de la huida a Egipto y su variación por la huida a Galilea —sobre lo que ya incidimos—, la falta de aspectos milagrosos o fuera de lo normal en su niñez y la propia inseguridad manifiesta que se presenta en el niño Jesús a lo largo de su juventud está enormemente alejada de la profunda seguridad y conocimiento de su *divinidad* que caracteriza al Jesús de los apócrifos.

Es precisamente el elemento *divino* el que está completamente transpuesto en el evangelio de Saramago, que ante todo pretende presentar a un Jesús *profundamente humano*. Esta humanidad en cambio se diferencia de la manera de muchas narraciones sobre Jesús —influidas sobre todo por la búsqueda del Jesús de la historia separada del Cristo de la fe— reconstruyen la vida de Jesús atendiendo sobre todo a su personalidad como judío de su tiempo, ya que en este relato está característica se lleva incluso un poco más allá. El Jesús de Saramago es ante todo un héroe y en sus

características heroicas es donde el autor conserva los elementos *extraordinarios* del mismo, separándolos escrupulosamente de los *mesiánicos* de los textos evangélicos y apócrifos.

Jesús es tratado *mitológicamente*, ya que se pretende mantener su aspecto ejemplificador y a la vez mitogenético. Jesús —como ocurre con el propio personaje de João Mão-Tempo— representa a la humanidad, no es Dios hecho hombre, sino simplemente hombre.

De esta forma su relación con la divinidad no lo lleva a formar parte de ella sino el hecho de poseer unas cualidades *heroicas* profundamente humanas —como el propio Prometeo—. Su nacimiento es extraño, fuera de lo normal, pero a la vez, sigue un procedimiento completamente humano —enormemente alejado de la entrada del espíritu de Dios a través de los oídos del María que se narra en los apócrifos— no se salva exactamente de una muerte temprana propiciada por la propia acción divina, sino que en este caso es la propia acción divina la que pone en peligro su vida, y parte en una búsqueda solitaria para hallar y combatir la raíz de su desgracia. Goza de gran elocuencia¹³⁸, aunque su saber —al menos hasta la no acción directa del propio Dios— parte de aspectos muchos más humanos que divinos, no sólo por su aprendizaje en la sinagoga, sino sobre todo por la herencia de esa voluntad de acercamiento y comprensión de lo divino¹³⁹, que en Jesús se manifiesta de manera más pronunciada que en su padre a partir del estigma de la culpa. El hecho de su *humanidad* parte no sólo de divergencias con los evangelios y apócrifos en aspectos como su no vida célibe, sino que las características mesiánicas o cristológicas están desplazadas por otras que subrayan su *humanidad*: no nace de una virgen, su concepción es carnal, sus milagros no muestran su condición divina, sino su manipulación por parte de la divinidad.

Pero tal vez aquello que se presenta como aspecto más ligado a esta *profunda humanidad* que ya señalamos, parece quererse representar en el personaje de Jesús,

es su alternativa, la alternativa por la causa *del Demonio*, su rebeldía contra Dios y su posición *irreligiosa*. Esta dos características le relacionan con otros dos héroes del sufrimiento como son Job y Prometeo¹⁴⁰ de los que el Jesús de Saramago toma diversas características en su actitud de rebeldía frente a la Justicia Divina.

Con el primero comparte aspectos que se desprenden de la propia herencia de su padre —al que ya relacionamos con la figura de Job—. Jesús es un personaje que a lo largo del transcurso de la obra sufre *inocentemente* un pecado heredado y al que trata de buscar explicación. Su situación es de padecimiento continuado que se muestra no sólo en la reincidencia de las pesadillas, sino también en un rostro *lloroso*¹⁴¹ que es señal de continuo dolor y en la insistencia de una herida —que posee un cierto paralelismo con las heridas de lepra de Job— que no termina de desaparecer. A lo largo de su vida, por lo tanto, sufre el peso de la culpa inocente y ésta, como en el caso de Job, es la que le lleva a la búsqueda de respuestas y a la denuncia de la injusticia de Dios —aunque esta actitud es sobre todo subrayada a través de la propia figura del narrador—. Aunque su actitud es rebelde a la vez que valiente al desavenirse en varias ocasiones en contra de la voluntad que Dios le trasmite, a la hora de tener que sacrificar el cordero¹⁴² y una vez que intenta romper su pacto con Dios en el lago, como Job termina adoptando una actitud en la que se manifiesta un complejo de inferioridad y en el fondo de ignorancia —ya que hasta el último momento procura buscar sentido a su misión *divina*— y esto deriva en una actitud, después de la reunión en el Lago, que como la del Demonio, se somete completamente ante la omnipotencia que muestra Dios. Su sumisión, como la de Job, es tanto mental como disciplinar. Como antes se manifestó en su padre, esta actitud le conduce a cierta inmovilización y espera. Esta conducta es dirigida hasta el extremo¹⁴³ y a partir de éste —que tiene como momento de inflexión, de la misma forma que en los evangelios, el enfrentamiento con los comerciantes del templo— comienza su enemistad y confrontación con Dios motivados por una situación continuada de *filiación* completamente defraudada¹⁴⁴.

La última alternativa del Jesús de Saramago es mucho más *prometeica*, de la misma forma que el desenlace trágico de los acontecimientos. Como el héroe helénico, Jesús se dirige a la muerte con absoluta conciencia de lo que le espera y con una actitud de profunda insumisión¹⁴⁵. A diferencia del Cristo evangélico no sólo acepta el cáliz que debe beber, sino que se dirige a él *subversivamente* y de forma mucho más decidida que resignada. Su voluntad ante el sacrificio por los demás es aún más dispuesta, estando el motivo que le conduce a ella guiado por un sentimiento de profunda amistad, no sólo por sus amigos inmediatos —cuya imagen del martirio que van a sufrir se hace más patente en su mente que en la de ellos mismos— sino por el futuro de la humanidad.

En el Jesús de Saramago su relación con los referentes evangélicos y apócrifos no tiene el tono irónico del de José o el tono a la vez realista y crítico del de María, en el caso de Jesús se dibuja una oposición mucho más marcada o diametral que está dirigida por la alternativa a los hombres —frente a una fidelidad a Dios— y por su propia relación tanto con el uno como con los otros.

En lo que respecta al resto de los personajes, la mayor parte están sacados de la tradición evangélica, aunque haya algunos —pocos— que sean exclusivos de este *evangelio*, como son la mujer anónima y desnuda que aparece bañándose en el Jordán, la mujer con el niño en brazos que Jesús encuentra primero en Belén y después en sueños; Ananías¹⁴⁶ y su mujer Chua, vecino en Nazaret de José y María tampoco aparecen mencionados en los evangelios, como tampoco los tres ancianos que juzgan el caso del encuentro entre María y el mendigo —Abiatar, Zaquías y Dotaín—, aunque como ya comentamos si existe un episodio similar en los textos apócrifos. Tanto la figura de los sacerdotes, como la de los fariseos es significativamente bien tratada en el evangelio de Saramago —también en contraste con los evangelios y en consonancia con otros evangelios contemporáneos—, como

también la de los samaritanos, en ambos casos los personajes no están sacados directamente ni de episodios apócrifos ni evangélicos pero hacen alusión —a nivel corporativo— a referentes bíblicos.

3. 2. 3. SÍMBOLOS

El elemento simbólico tiene una significativa presencia e importancia en la novela de Saramago. Acercarse a ellos en nuestro caso resulta un imperativo, ya que a través de éstos se establece también una lectura o diálogo hermeneútico con las Escrituras y los textos apócrifos, tratándose, en la mayor parte de los casos, de la reutilización de aquellos símbolos con mayor presencia y protagonismo en el contexto bíblico. Como sucedía con los personajes y la propia estructura de la obra, existe una conexión o referencia a éstos y por otro lado, una transformación sustancial en el significado que éstos reciben en los textos antecedentes.

El propio lenguaje o código que se expresa a través de estos símbolos es primordial para poder entender mejor tanto la personalidad de los personajes como la lógica de la narración. Por ello, y siguiendo nuestra intención de profundizar en esta novela a través de su propio carácter exegético comenzaremos a revisar los símbolos más relevantes o de mayor presencia en la novela, a la vez que en cierta medida los reagrupamos teniendo en cuenta en cada uno de los casos las conexiones que se establecen con los símbolos bíblicos sobre los que se asientan.

«*O sol mostra-se num dos cantos superiores do rectângulo*»¹⁴⁷. De esta forma da comienzo el prólogo de la obra, en el comentario del grabado de la Pasión de Alberto Durero que va leyéndose de izquierda a derecha. El primer capítulo tiene una entrada muy similar: «*A noite ainda tem muito para durar*»¹⁴⁸. Aunque parece un contrasentido asimilar el astro solar a la noche, no es así, como tendremos oportunidad de ir viendo, en esta obra de Saramago. El inicio es el mismo, de izquierda a derecha se introduce un símbolo que como el sol que preside la lámina, tratará no sólo de gobernar los acontecimientos de este *evangelio*, sino también hacer prevalecer su posición —*oscureciendo* desde su situación de privilegio— frente al resto de los

protagonistas. La oscuridad *asoma* al comienzo de la narración y muestra su voluntad de permanecer a lo largo de la historia e ir invadiendo el espacio que ante a ella se extiende. Frente a esta voluntad dominante se resistirá en esta primera escena, la tímida luz de un *candil*.

El dualismo entre luz y tinieblas, tan presente en los textos Bíblicos¹⁴⁹ y de gran significación en determinados textos como el *Evangelio según San Juan*¹⁵⁰ o la literatura gnóstica¹⁵¹, no se expresa en este evangelio con una lógica o significado similar. La oscuridad no se interpreta por su oposición a la luz sino por su voluntad de *dominio*. Existe una lucha entre luz y oscuridad, pero no entre luz resplandeciente y tinieblas, sino entre la invasión de elementos autoritarios o prepotentes —por su tamaño, fisonomía o posición respecto al hombre— y lo sometido o aquello que se resiste a ser sometido. Esto podemos verlo —de forma invertida— en la pequeña cueva de Belén —un foco de oscuridad significativamente pequeño en comparación a la luz del sol— que resguarda a la sagrada familia y salva la vida de Jesús. Símbolos como el *candil* o la *grieta de la puerta* son pequeñas entradas de luz que auxilian o sirven a los personajes como José y María para protegerse de la *massa escura* «*que a rodeia e enche de cima a baixo a casa*»¹⁵².

El Dios de Saramago elige la medianoche para comenzar su aparición y su actuación sobre los protagonistas *humanos* de la trama¹⁵³. Esta presencia no tiene relación con las *revelaciones* nocturnas de Dios a los profetas, ya que no viene a iluminar o revelar, sino a traer oscuridad. Tampoco, y por la misma razón posee el mensaje *liberador* de la huida nocturna narrada en Éxodo, al no conllevar libertad sino servidumbre.

La oscuridad y la noche están asociadas a la desgracia y al sufrimiento¹⁵⁴ y a la actuación de las fuerzas del mal¹⁵⁵, identificadas en el evangelio de Saramago con las acciones de Dios.

La luz, primer elemento creado por Dios en el Génesis para disipar el caos, es sustituido por la oscuridad en el relato de Saramago. Con la noche da comienzo el relato, la aparición *invisible* de Dios y el agravamiento de las desgracias de la familia protagonista. Esta oscuridad se cernirá y culminará en el momento de la muerte de Jesús en el Gólgota.

La oscuridad no sólo tiene un sentido de ocultación de la luz¹⁵⁶ sino también de aislamiento de Dios respecto al hombre y defensa frente al mismo. El resto de las apariciones de Dios siguen una lógica que precisa de otros elementos con similares características, todas ellas se relacionan tanto con la idea de dominio como con entornos que representan la idea de vacuidad. La primera aparición de Dios a Jesús tiene como escenario el *desierto*. En la segunda aparición, en el Lago¹⁵⁷, la densa niebla vuelve a reproducir la misma sensación de aislamiento alrededor de su presencia —que se pronuncia aún más cuando se dispone a desvelar el futuro de la civilización tras la muerte de Jesús—. Noche, oscuridad, tiniebla, son elementos marcadamente hostiles en esta novela¹⁵⁸, sinónimos de inaccesibilidad y confusión¹⁵⁹, presagios de desgracia¹⁶⁰, con un talante definitivamente negativo¹⁶¹ y todos ellos, aparecen asociados a la divinidad.

Personajes como el de María son conscientes y especialmente sensibles a esta realidad y se resisten firmemente a la invasión del infortunio¹⁶², a que la muerte y la fatalidad coja asiento en sus vidas¹⁶³.

Otros símbolos como el sol o el cielo no se oponen al de *oscuridad*. No existe o no se representa, por lo tanto, una lucha entre potencias iguales —luz-tinieblas—, sino entre elementos dominadores y en cierta medida inertes: cielo, noche, niebla, desierto y silencio, frente a otros de mucha menor entidad o fuerza y a la vez cargados de vida; éstos últimos se ven acosados o amenazados por los anteriores. La tenue luz del candil frente la oscuridad, las pequeñas localidades frente al desierto, la conversación entre dos personas frente al silencio o la propia imperfección de la rendija de la puerta frente

a la armonía del universo. Otra propiedad de estos pequeños agentes de luz es el de ser reveladores de la realidad¹⁶⁴, tanto de Dios como del hombre. Esta cualidad también se le atribuye a los *pequeños* personajes del relato; desde lo pequeño, lo humilde, se accede a la evidencia. La propia pequeña charla frente al desierto, la llama de la hoguera que se enfrenta a la noche y el frío, las pequeñas piedras, ínfima parte del gran desierto, etc.

Algo llamativo, y sobre lo que ya incidimos, es el que sea el personaje del Diablo, un ser que en determinados momentos irradie y proporcione luz —a diferencia de los otros ángeles—, ofreciendo objetos luminosos como la arena, que colocará María junto al candil y que gustará de observar hasta que los sacerdotes y su marido —elemento dominante en este caso— decidan enterrar bajo tierra; en la cueva también el Pastor ayudará a mantener o avivar la luz tímida del candil de María en la cueva de Belén¹⁶⁵. Es un agente de luz, pero no de una luz radiante, sino tímida.

Ni el *Sol* ni el *Cielo*, agentes irradiadores de luz —dominante—, son elementos protectores o beneficiadores de los habitantes de la Palestina que nos muestra Saramago. Tanto uno como otro son agentes impasibles ante las desgracias¹⁶⁶ que muestran su indiferencia o que acallan sus sentimientos.

Como en los propios evangelios canónicos, la referencia al Cielo es de gran recurrencia simbólica en la novela de Saramago. Como en éstos, está asociado principalmente a la persona de Dios, pero la lectura en uno y en otro es sustancialmente distinta. Mientras que en la Biblia la lejanía e inaccesibilidad del *cielo* simbolizan la transcendencia o excelencia de Dios, aquí señalan su pasividad y su lejanía¹⁶⁷. Tanto en las Escrituras como en este evangelio aparece como morada de Dios, en Saramago se insiste sin embargo en el significado de la perspectiva desde arriba y cómo ésta afecta a aquellos elementos que están debajo por la propia forma en la que son percibidos desde tan alta distancia. El Cielo, como en las Escrituras, muestra también el talante y las reacciones de Dios, así como le sirve también de pantalla o

barrera tras la que se oculta de los hombres y tras la que se pueden igualmente alejar las desgracias de éstos a sus ojos¹⁶⁸. Muchas veces sirve incluso para excusarlo.

Los hombres que viven bajo este cielo, en la narración de Saramago, levantan hacia él su mirada para preguntarse por el talante de su dios, para adivinar su presencia y sus intenciones¹⁶⁹. En *El Evangelio según Jesucristo* se hacen uso de gran cantidad de referencias bíblicas asociadas con este símbolo, manteniéndose las de carácter negativo: Dios domina como un rey desde el cielo (Jm, 58), muestra su cólera a través de ellos¹⁷⁰ y la altura acentúa su talante inaccesible para el hombre¹⁷¹, situación que provoca en los personajes impotencia, temeridad y soledad. Por otro lado los positivos son completamente anulados por estos primeros: la idea de Cielo protector (Sal 119, 89) o el referente de ideales para el mundo en la tierra. Esta falta de auxilio hace que en los momentos críticos, los personajes principales busquen respuestas en los elementos terrestres y no en los celestiales¹⁷².

Otro símbolo o referente asociado a la figura de Dios y que nuevamente reincide sobre las ideas de vacío, desolación y soledad, es el *desierto*. En este símbolo se vuelven a alterar las asociaciones bíblicas, colocando recurrentemente a la figura de Dios en entornos que normalmente están asociados a las fuerzas maléficas que perjudican al hombre, como ocurría con el referente a la oscuridad y la noche y sobre los que ya tuvimos ocasión de detenernos cuando analizamos los personajes. El cielo y el desierto se convierten en sinónimos y ambos funcionan como los lugares en donde Dios se manifiesta y habita¹⁷³. Dios es definido como «*deserto infinito*»¹⁷⁴, el hombre cuando se encuentra solo está en un desierto como lo están las gentes que no dialogan, o los conformistas que no se revelan contra las injusticias¹⁷⁵, todos ellos estarían dominados o controlados por el desierto. Es por ello, que una vez que los personajes se alejan de sus correspondientes lugares de pertenencia, cuando son desarraigados, se encuentran en un desierto. Esta situación la propicia la acción de Dios en esta novela, sobre todo en personajes como José y Jesús y es la culpa la que,

como herramienta divina, se encarga de aislarlos y conducirlos al desierto. «*É como se estivesse novamente no meio do deserto*»¹⁷⁶, esta es la sensación que invade a Jesús una vez que se aleja de casa y con la que podríamos definir la situación de José, que se encamina descarriado hacia su propia muerte¹⁷⁷.

El desierto no aparece como morada de ascetas y profetas o como lugar de retiro espiritual, sino que conserva los aspectos negativos de las Escrituras —amenaza de muerte (Lam 5, 9; Dt 1, 19), morada del maligno (Mt 4, 1)—. Por otro lado, un lugar que parece estar alejado del mal, pero que guarda similitudes con el propio desierto, es el semidesierto, o el erial, entorno del Pastor en esta novela. El Pastor se mueve, como es lógico por zonas de pastos —Valle de Ayalón, entre Gezer y Emaús y entre el desierto de Judá y el valle del Jordán—, la idea de desierto es en cierta medida anulada, siguiendo la lógica de Saramago, a través de la propia compañía que el Pastor proporciona, del contacto con el mundo real, con la tierra, que el rebaño simboliza y sobre todo gracias a la conversación que ambos mantienen, aunque la referencia desértica en cierta medida existe. Es éste un espacio que a pesar de mantenerlo alejado de su entorno de origen, ayuda a Jesús a tomar contacto con el mundo real, lo separa del otro desierto, más árido, que simboliza la presencia o el consuelo a través de agentes divinos¹⁷⁸.

Otro referente simbólico unido a esta misma idea es el del *silencio*, cercano también a las ideas de *vacío* y *soledad*, al que también se niega nuevamente su valor trascendente. El silencio, como el desierto se opone a lo vital, a lo humano. La presencia de Dios, como la propia cercanía de la muerte¹⁷⁹, provoca silencio, sus apariciones, desde el principio tienen un componente de silencio que aísla, como el desierto, la niebla o la noche, a la persona que presiente o asiste a su presencia¹⁸⁰. En el silencio el hombre se enfrenta a la propia esencia y condición de lo divino¹⁸¹ y ella le lleva al vacío, la inexistencia. Es el silencio, como el desierto tanto medio como referente del personaje de Dios. Como ocurre con la oscuridad y todos estos elementos

dominantes a los que nos estamos refiriendo, mantienen una lucha con lo humano, de forma, que el hombre casi intuitivamente, más que intencionadamente, lucha para que no acaparen todo el espacio¹⁸². Dios parece querer propiciar este silencio, este aislamiento en los personajes a los que está *manejando* a lo largo de la trama de la novela, no es sólo su presencia la que provoca silencio, sino sus acciones las que llevan a los hombres a él¹⁸³. El silencio se asemeja al peligro que acecha constantemente a los hombres¹⁸⁴. Apostar por lo vital, por lo humano es oponerse a la oscuridad y al silencio¹⁸⁵, de la misma forma que oponerse al desierto y al desarraigo es hacerlo con la ignorancia y la alienación¹⁸⁶.

En las Escrituras el silencio es también asociado a la presencia de Dios¹⁸⁷. En la interpretación bíblica el silencio remite a ideas como descanso, sosiego y paz —paz celestial— o recogimiento en el acto de la oración. De esta forma, observamos nuevamente en la exégesis de Saramago cómo el referente bíblico es tenido en cuenta constantemente, a la vez que es transformado. Además de desviar estas ideas en beneficio de otras lecturas de este significante: como vacío, ausencia, aislamiento e ignorancia. El libro de Saramago profundiza e insiste en el referente bíblico de la asimilación del silencio de Dios con el de castigo y junto a él, el de culpabilidad que debe ser asumida por el hombre. Dios en determinados momentos de la historia bíblica guarda silencio y éste está asociado a algún pecado que ha sido cometido por su pueblo. Este es el aspecto que más desarrolla la novela de Saramago, es precisamente el silencio, la situación de desvalimiento y desgracia que no encuentra contestación la que lleva a la idea de culpa.

Pasemos ahora a los símbolos asociados con los referentes *dominados*, relacionados más con lo *humano* o lo *vital*, en oposición a los celestiales e inertes, alejados de la presencia humana.

El primero de ellos es un símbolo que tiene una extensa presencia tanto en las Escrituras como en este evangelio, el de las ovejas o corderos. El símbolo del cordero

como animal dócil, obediente y que se conforma con poco para alimentarse y vivir, es ampliamente utilizado en el *evangelio* de Saramago —como ya lo fuera también en *Levantado do Chão*— esta condición, no tiene una lectura religiosa como en la Biblia, ni se pretende ensalzar la figura del Pastor que atiende a la oveja extraviada, anteponiéndola al resto. La idea que parece predominar es la condición de oveja como animal de fácil manejo, siempre dispuesta a ponerse a merced de la voluntad de su pastor.

La figura del pastor asociada a Dios no se menciona en el *evangelio* de Saramago, aunque sí la relación del hombre como oveja que es siempre observada por Él¹⁸⁸. El fin que Dios depara a sus ovejas que más se resalta es el del sacrificio de las mismas¹⁸⁹. La forma en la que se relaciona Dios con su rebaño posee una lectura un tanto distorsionada de su referencia del Antiguo Testamento, en el que Dios representaría la figura del *Pastor Necio* mencionado por Zacarías¹⁹⁰, referencia que en el contexto bíblico se toma como el *opuesto* a su voluntad en relación a su rebaño. El rebaño de Pastor, por otro lado, recibe todas aquellas ovejas que se liberan del anterior, las *ovejas descarriadas* se libran de la muerte. Pastor atiende a un amplio rebaño¹⁹¹ que libremente se ha ido acumulando entorno a él¹⁹². Son éstas ovejas *sin Dios*¹⁹³, sin amo que las gobierne; su leche, lana y queso no se comercializa y sólo son trasquiladas para que no tengan calor en verano. Utiliza la leche, que transforma en queso para cambiarla por otros alimentos básicos. Nunca son vendidas, siquiera para Pascua. Se mueren por vejez o él mismo las mata cuando ya no pueden seguir al rebaño. Parece que en este rebaño la única tarea de Pastor es la de evitar que se pierdan en la soledad o el desierto y el que no sean atacadas por los lobos¹⁹⁴, que desde una perspectiva simbólica, representa el sentimiento de *culpa* de todos aquéllos que pertenecen al rebaño de Dios.

Frente a estas ovejas que no son vendidas para la fiesta de Pascua se encuentran las otras, las que sin son sacrificadas y en donde más se incide sobre su

condición de indefensión y sometimiento. Son precisamente los más débiles los asociados a la figura de la oveja: los niños —los corderos de un año los que son sacrificados por Pascua—¹⁹⁵, las mujeres¹⁹⁶ y los hombres elegidos por Dios para el sacrificio.

Como en las Escrituras, en el relato de Saramago, el pueblo de Dios es simbolizado como un rebaño, aunque en éste el pastor no haga las veces de *Buen Pastor*. Jesús es asimilado como *oveja* de Dios, de la misma forma que sus discípulos (Jn 21, 15.17), que no son ovejas de Jesús sino de Dios y de su futura Iglesia. Esta conexión es utilizada por Saramago asociando el destino que unos y otros correrán, el sacrificio. La figura de buen pastor en relación a Jesús está completamente secularizada y aparece referida en su relación con María, cuando se hace mención del salmo 23 adquiriendo por otro lado un tono de *inmanencia* al oponer la idea de salvación con la de rebaño de Dios es la oveja que se aleja del rebaño (Mc 6, 34; Mt 12, 26) la que se libra de la culpa y por lo tanto de tener que liberarla a través del sacrificio.

Otro símbolo que se muestra de forma aún más peyorativa es la de *insecto*, que es la fisionomía que adquiere el hombre cuando es observado *desde arriba* —ya presente también en *Levantado do Chão* o en *Memorial do Convento*—. La mención del hombre como insecto aparece también en las Escrituras asociado sobre todo al *hombre inicuo*, aunque en Job también se extiende esta asociación al género humano en contraste con la magnificencia divina¹⁹⁷— que debe ser aplastado. En Saramago esta asociación es expandida y asimilada a una actitud de desprecio. Cuando el narrador se sitúa dentro de una perspectiva celestial estas menciones aparecen: los peregrinos que se dirigen a Jerusalén, son vistos como hormigas desde el cielo, como lo son las personas en comparación con la majestuosidad del Templo¹⁹⁸, así como en el momento en el que Dios está claramente presente cuando José está apunto de escuchar la conversación entre los soldados que van a atacar Belén¹⁹⁹ y una vez que emprende su

carrera a socorrer a su familia²⁰⁰. En toda esta serie de *giros*, el narrador nos recuerda que Dios está observando, por ello se utiliza siempre con un tono irónico. La perspectiva del poderoso frente al humilde es la de un gigante mirando un insecto.

Otro conjunto de símbolos con una recurrente presencia en este evangelio son aquéllos que hacen referencia a la idea de *Alianza*.

Frente a la alianza que Dios hace con Jesús a través de la sangre de la oveja sacrificada, a lo largo del relato existen toda una serie de símbolos de alianza que están relacionados con la figura de Satán: la tierra, la planta nacida de ésta y la escudilla de barro. También podríamos añadir aquí el pan que Pastor ofrece a María en el momento del nacimiento.

Como todo lo relacionado con este personaje, estos símbolos están rodeados de mucho mayor complejidad que los anteriores. Tanto la escudilla como la planta, que podríamos asimilar al hisopo por su fisionomía y por su conexión con la propia persona de la figura del Diablo, representadas en el lámina de Durero de la introducción del libro. Tanto uno como otro tienen una estrecha conexión con el elemento *telúrico* y por lo tanto con la propia figura del hombre.

La escudilla, hecha de arcilla²⁰¹, devuelta a María por el Demonio y que acompaña a Jesús a lo largo de su vida, es a la vez el objeto que servirá de receptáculo donde al final del relato recogerá su sangre²⁰².

-
1. Realmente su identidad como Diablo no se desvela hasta la segunda parte de la novela.
- ii. Nuria Felipe y Carmen F. Recuero, "El evangelio según Jose Saramago", *Quimera: Revista de Literatura* 111 (1992) pp. 60-63.
- iii. «...a causa de algo que podríamos llamar una ilusión óptica. Hace unos cuatro años, en mayo del 87, yo estaba en Sevilla. Allí solía ir a un quiosco de periódicos muy cerca de la calle Sierpes. Un día, atravesando la calle creí ver un libro llamado *El Evangelio según Jesucristo* y además en portugués, cosa nada razonable en aquel lugar. Entonces volví hacia atrás para verificarlo y vi que evidentemente no era verdad, que había sido una ilusión óptica. Pero poco a poco fui pensando en ello y al cabo de cuatro años ha resultado un libro de 450 páginas que no pensaba hacer.», *idem*, p. 60.
- iv. «...es completamente idiota decir que yo soy ateo y que, por tanto la religión no me interesa. Por el contrario, yo diría que soy ateo y por eso la religión me interesa.», *ibid*.
- v. Peter Burke, "Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración", *op. cit.*, p. 300.
- vi. Sobre este aspecto puede resultar interesante consultar el libro de Teresa Cristina Cerdeira da Silva, *José Saramago. Entre a historia e a ficção: uma saga de portugueses*, Lisboa, 1989
- vii. *Idem*, p. 25.
- viii. *Infra* § 1. 4.
- ix. *Ensayo sobre la ceguera* es tal vez la novela en donde esta *virtud* aparecerá más extensa y claramente desarrollada.
- x. Jose Carlos Vasconcelos, "Jose Saramago: *Deus E o Mau da Fita*", *Jornal de Letras* 11:487 (1991) pp. 8-10.
- xi. El título de por sí remite ya a las Escrituras: «Con el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas al suelo, pues de él fuiste tomado. Porque eres polvo y al polvo tornarás» Gn 3, 19. El alzamiento del suelo supone la recreación del *Apocalipsis* en la Revolución de los Claveles que restituirá el derecho a los trabajadores perdido tras su condena a arrastrarse por él.
- xii. «En algunos sitios, que es color de barro o sangre sangrando» *Alzado del Suelo*, Barcelona, 1998, p. 9. Referencia a Adán como "_ d_ m_ h" (tierra o barro) y "_ d_ m" (rojo y sangre).
- xiii. Su nacimiento cuasi-milagroso de una virgen y su ascendencia real, le ponen sobre unas bases míticas y legendarias para después representar a un hombre común, sacudido por la dureza de la

realidad del campesinado portugués de mediados del siglo pasado. Juan no es un personaje de especial carisma, ni siquiera presencia, su corta altura y su débil complexión le hacen librarse del servicio militar.

xiv. «Creced y multiplicadme, dice el latifundio» *idem*, p. 11.

xv. «Talvez pudésemos sintetizar a evolução recente do romance de Saramago em poucas palavras, afinal: um certo *desenraizamento* em favor de um *universalismo*, de uma globalização —para usar um termo actual—. *O Evangelho segundo Jesu Cristo* marcaria a transição.» Beatriz Berrini, *Ler Saramago: O Romance*, Lisboa, 1998, p. 11.

xvi. En este sentido tan sólo su obra de teatro sobre San Francisco de Asís coincidiría con esta novela en que sus protagonistas no son fruto directo de la imaginación del autor. Por otro lado esta obra tiene una localización espacio-temporal mucho más imprecisa, siendo una especie de San Francisco *redivivus* en un entorno no demasiado claro, parecido a un purgatorio.

xvii. Cerdeira da Silva, *op. cit.*, p. 77.

xviii. Beatriz Berrini, *op. cit.*, p. 48.

xix. *Ibid.*

xx. Saramago, p. 13.

xxi. Este acento se hace notar en la forma en la que el autor tiene de introducir ciertos episodios: «Viviam José e Maria num lugarejo chamado Nazaré...» Saramago, p. 29; «Ora, aconteceu que um belo dia...», *Idem*, p. 31.

xxii. Tal vez la postura más radical en cuanto al estudio del Nuevo Testamento y de Jesús como figura histórica haya sido la de considerar tanto estos textos como la persona de Jesús como una pura invención mitológica. La defensa de la no historicidad de Jesús tuvo una amplia difusión sobre todo a principios del siglo XX en especialistas como Emilio Bossi (*Gesu Cristo non e mai esisto*, 1904), Albert Kalthoff (*Das Christus-Problem*, 1902) John M. Robertson (*Christianity and Mithology*, 1900). En estos trabajos se defiende que Jesús nunca existió, sino que su mito se había generado en las primeras comunidades cristinas. Esta defensa se hace en base a la afinidad que existe entre relato sobre Jesús y mitos de la antigüedad como el de Orfeo, Hércules, Baco, Gilgamesh, Osiris, etc.,

xxiii. Helena Kaufmann, "Evangelical Truths: José Saramago on the Life of Christ", *RHM* XLVII (1994) pp. 449-458.

xxiv. Genette, *op. cit.*, p. 43.

xxv. «The New Testament is not a self-contained book. It requires the Old Testament to complete it», Ryken, *op. cit.*, p. 15.

xxvi. Este midrás narrativo respondería más a la categoría de *encubierto* o *invisible*, ya que ni el texto, ni la idea, ni la técnica son abiertamente expuestas.

xxvii. En su crítica a esta novela de José Saramago, Manuel Reis (*A falsa questão*) entiende que el título de la novela reza exclusivamente a un deseo de *comercialidad* de la obra (p. 22). Nosotros entendemos que existen otras razones que se expresan dentro del propio contenido de la novela y que están relacionados con el propio tratamiento y significado que en ella adquiere la idea de *Jesus Cristo*. Este aspecto lo trataremos posteriormente una vez que pasemos sobre los distintos personajes.

xxviii. Cf. *Historia de José el Carpintero, Evangelio árabe de la infancia, Protoevangelio de Santiago, etc.*

xxix. «Sendo Jesus o evidente herói deste evangelho, que nunca teve o propósito desconsiderado de contrariar o que escreveram outros e portanto não ousará dizer que não aconteceu o que aconteceu, pondo no lugar de um Sim um Não...», Saramago, p. 240.

xxx. Una gran parte del material apócrifo de los apócrifos de la Infancia y la Pasión pasa de unos escritos a otros, bien al transmitirse a través de tradiciones orales o también copiándose unos textos a otros.

xxxi. «...el cumplimiento, convertido en principio hermeneúutico, es el motor que impulsa, en los hagiógrafos del Nuevo Testamento, el recurso al Antiguo Testamento, para actualizarlo e interpretarlo en función del hecho de Cristo en quién Dios ha hablado definitivamente (Hb 1, 2)», A. del Agua Pérez, *op. cit.*, p. 95.

xxxii. «Para que se terminara de cumplir la Escritura...», Jn, 19, 28.

xxxiii. «Y dirás al faraón: Así dice Yahvé: Mi hijo primogénito es Israel», Ex 4, 22.

xxxiv. «podian... ir esconder-se no deserto, fugir para Egipto, à espera de que morresse Herodes» Saramago, p. 116; «bastava que aparecesse em sonho aos pais dos meninos De Belém, dizendo a cada um, Levanta-te, toma o menino e sua mãe, foge para o Egipto...», *idem*, p. 143. En el viaje de José y su familia a Belén también se elimina cualquier identificación con Éxodo: «...mutio enganado está quem haja imaginado esta terra um deserto, mormente em época tão festival, de recenseamento e Páscoa...», *idem*, p. 68.

xxxv. Este es un tema muy recurrente en muchos apócrifos contemporáneos. La asociación de María Magdalena con la María, hermana de Lázaro que se menciona en el evangelio de Lucas.

xxxvi. «Sin resurreccionismo no se concibe el cristianismo», A. Piñero, *Fuentes del cristianismo*, p. 21.

xxxvii. Saramago respeta el texto evangélico introduciendo tan sólo dos cambios, el que estaban en casa de Pedro y no mencionar el hecho de que las críticas provienen de escribas y fariseos (Lc 5, 21).

xxxviii. Un elemento interesante en esta escena es la propia alusión y a la vez variación de dos episodios ya de por sí relacionados por la proclamación de la filiación divina de Jesús: el propio episodio del Bautismo de Jesús (Mc 9, 2-8) y la Transustanciación (Mt 17, 1-8; Lc 9, 28-36). En la escena que recrea Saramago se unen en cierta forma estas dos alusiones: son dos discípulos los que *suben* al desierto para acompañar a Jesús y que se quedan alejados de él. A diferencia del texto evangélico, en esta ocasión no existe ninguna manifestación y proclamación de la divinidad de Jesús, sino una simple conversación entre dos hombres. La cita: «Este es mi hijo amado en el que me complazco» común a los

dos episodios es mencionada en otro contexto diferente, como ya señalaremos.

xxxix. Saramago, p. 27 y p. 314.

xl. *Idem*, p. 27. En el primer caso la cita no proviene de María —más tarde María las volverá a repetir en el segundo capítulo de la Anunciación— sino del narrador. El autor enlaza a través de esta frase la Concepción con la Anunciación, separadas por más de trescientas páginas en este relato, incidiendo a través de ella en un aspecto común: María es un receptor pasivo de la voluntad de los *otros*: José, Jesús y Dios.

xli. *Idem*, p. 188.

xl.ii. Esta mención adquiere un significado muy distinto al que se recrea en la escena de la Pasión de Jesús. En este caso tiene posee una lectura psicoanalítica muy precisa que mencionaremos en la “Conclusión Comparativa”.

xl.iii. Saramago, p. 188. Se hace referencia a la escena de la oración del huerto de los olivos de Lc 22, 44 «Su sudor se hizo como gotas espesas de sangre que caían en tierra». Es evidente que el autor quiere hacer resaltar en este momento la desesperación y angustia de Jesús ante la muerte de su padre, frente a la frialdad y serenidad con la que se enfrentará a la suya propia.

xl.iiii. «o deserto era de facto um deserto», *Idem*, p. 188.

xl.v. «Quem é minha mãe, quem são os meus irmãos, meus irmãos e minha mãe são aqueles que creram na minha palavra na mesma hora em que eu proferi, meus irmãos e minha mãe são aqueles que em mim confiam quando vamos ao mar para do que lá pescam comerem com mais abundância do que comiam...», *idem*, p. 374.

xl.vi. «Eu sou a ressurreição e a vida, quem crê em mim, ainda que esteja morto, viverá, ... só falta que Jesus olhando o corpo pela alma, estenda para ele os braços como o caminho por onde ela há-de regressar...», *idem*, p. 493s.

xl.vii. «Chorarás por mim, e vós, mulheres, todas haveis de chorar, se for chegada uma hora igual para estes que aqui estão e para vós próprias, mas sabeis que, por cada lágrima vossa, se derramariam mil no tempo que há-de vir se eu não fosse acabar como é minha vontade», *idem*, p. 437s. También aparece referida en el *Evangelio de Tomás* 79.

xl.viii. «Y a ti misma una espada te atravesará el alma a fin de que queden al descubierto las intenciones de muchos corazones», Lc 2, 35.

xl.ix. Saramago, p. 437.

l. «o corpo dela tornará depir-se, e quando tiver acontecido o que destes casos sempre se deverá esperar, ella retirar-lhe-á as sandalias com grande cuidado, curará as feridas pondo em cada pondo em cada pé um beijo e envoleindo-os depois...», *idem*, p. 310.

li. «Que este seja o pão da verdade, como-lo para que creiamos e não duvidemos, seja o que for aqui dissermos e ouvirmos...», *idem*, p. 308.

lii. Sobre este capítulo evangélico y dentro de una lectura de exégesis narrativa cf. Mercedes Navarro, *Ungido para la Vida*, Estella, 1999, pp. 161-323.

liii. Otro capítulo de la Pasión de Jesús, éste totalmente apócrifo, vuelve a repetirse en las relaciones entre Jesús y María Magdalena. Es una escena apócrifa de la última cena en la que Jesús canta con sus discípulos. En el evangelio de Saramago Jesús canta de camino a Betania con María. Del fragmento, que no aparece mencionado en la novela extraemos varias menciones que identifican así mismo el amor y la unión que se representa en la escena de la última cena de Jesús con sus discípulos y que en esta novela es desviado hacia María Magdalena.

liv. Mt 6, 28 par. Lc 12, 27. Saramago, p. 332.

lv. Mt 2, 13.

lvi. En la tierra como en el cielo; José ante estos indicios se atemoriza porque piensa que va a acabar el mundo: «como se de cantarem galos é que pudesse vir a última esperança de salvação», Saramago, p. 25.

lvii. «Y yo José me eché a andar, pero no podía avanzar; y al elevar mis ojos al espacio, me pareció ver como si el aire estuviera estremecido de asombro; y cuando fijé mi vista en el firmamento, lo encontré estático y los pájaros del cielo inmóviles... En una palabra, todas las cosas eran en un momento apartadas de su curso normal», *Protoevangelio de Santiago*, XVIII.

lviii. Saramago, pp. 38-42.

lix. Santos apunta en la nota 93 (p. 156) que la prueba de las *aguas amargas* no era normalmente hecha a los hombres, siendo éstos normalmente los acusadores, como parece que sucede en el evangelio de Saramago.

lx. En los apócrifos se insiste en el hecho de que José, a pesar de saber que no era el padre de Jesús, rehusó denunciar a María por temor de lo que pudiera pasarle.

61. Existen otras referencias a episodios similares en el cód. Arundel 404, fol.15a, citado por Santos, p. 316

62. En el anterior se distingue entre dos comadronas, una Zelomi y otra Salomé a la que se le queda petrificada la mano al querer comprobar la virginidad de María con sus manos. En el *ev árabe de la infancia V*, 1 aparece referida la comadrona como *anciana hebrea* si darle un nombre propio.

63. Cf. *Protoevangelio de Santiago*, Mt 2, 1-12 —en donde se menciona la profecía de Miqueas—, *Ev. armenio de la infancia* 5 y 11, *Ps. Mateo* 16, *Liber infancia Salvatoris* 94.

64. En la versión etiópica del *Protoevangelio de Santiago* es el niño el que regala un pan a los pastores.

Cf. Santos, p. 165.

65. «Herodes dio instrucciones a Herodes el Grande, padre de Arquelao... y así el buscó para quitarme la vida, porque pensaba que mi reino era de este mundo», *Historia de José el carpintero* VIII.

66. Saramago, p. 130.

67. Judas, Simón, José, Santiago, Asia y Lidia en el y Judas en el *Evangelio de José*, Josetos, Santiago, Simón, Lisia y Lidia en el *Testamento de José*. Saramago escoge el nombre de José frente al de Josetos y el de Lisia frente al de Asia. Cf. Mc 6, 3.

68. Por otro lado Santiago (Tiago en la novela) estaría en segundo lugar —concordando con la idea evangélica de *hermano de Jesús* que ocupa el liderazgo tras la muerte de Jesús en la comunidad de Jerusalén—. Él les hizo señas con la mano para que callasen y les contó cómo el Señor le había sacado de la cárcel. Y añadió: «Comunicad esto a Santiago y a los hermanos» (Hchos. 12, 19)

69. *Testamento de José* XXXI, 5.

70. El Job apócrifo también es recompensado con una aún más llamativa longevidad.

71. «No es éste el hijo de María... ?», Mc 6, 3.

72. «Cuando Dios ve que uno sigue el camino de la perdición, suele concederle un corto plazo de vida y lo hace desaparecer en la mitad de sus días», *Testamento de José* XXXI, 5

73. Cf. *Historia de José*.

74. En la muerte de José parece como si se siguiera una lógica parecida a la figura de Juan el Bautista, cuya muerte llega una vez que su misión ya ha sido cumplida.

75. Saramago, pp. 171s.

76. Todo este capítulo en Séforis posee una serie de menciones *infernales* en la descripción de los heridos de guerra y luego crucificados. Esta descripción y el miedo que siente el protagonista contrastan con los temores del José apócrifo ante el Infierno y la Muerte, que son en este caso aliviados por Dios.

77. Cf. *Historia de José el carpintero*.

78. «¿Quién ha cometido este delito en mi casa y ha corrompido a esta virgen? ¿Tal vez se ha repetido la historia de Adán, en la que mientras él glorificaba a Dios, llegó la serpiente y encontrando sola a Eva la engañó? ¿Me habrá sucedido eso a mí también?», *Ev. de Santiago* XIII.

79. *Evangelio de Pseudo Mateo* XII.

80. Saramago, p. 131.

81. *Idem*, p. 54.

82. Un momento en el que José tiene su mente especialmente ocupada sobre el destino que le deparará a su hijo es durante su viaje a Belén, esta escena tiene un curioso precedente en la descrita por el *Protoevangelio de Santiago 2* en la que José vuelve su mirada sobre María y se da cuenta que ésta cambia su gesto de la alegría a la tristeza.

83. «Me vino a la mente el recuerdo del día en que me llevó a Egipto y de las grandes preocupaciones que asumí por mí...», *Historia de José XXVII*, 35.

84. *Protoevangelio de Santiago XIV; Libro sobre la Natividad de María X.*

85. *Ascensión de Isaías 11, Odas de Salomón 19, Oráculos Sibilinos 1, 8; Protoevangelio de Santiago*, etc.

86. «Al sexto mes envió Dios el ángel Gabriel a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret, a una virgen desposada con un hombre llamado José», Lc 1, 26-28.

87. Un ángel se le aparece a Joaquín en el *Ev. del Ps. Mateo III*: «Yo soy el ángel que te ha sido dado por custodio; baja pues tranquilamente y vete al lado de Ana... el Altísimo ha tenido bien legaros una posterioridad tal cual como nunca han podido tener desde los principios los santos... »

88. «Y me dijo: Salve, llena de gracia, vaso de elección», *Ev. Bartolomé 18*.

89. «Maria não respondeu nem tinha que responder, estava ali apenas para ouvir, e já era muito favor o que o marido lhe fazia», Saramago, p. 92.

90. «porem não é sua a culpa dessas mazelas morais, a culpa é da língua que fala, senão dos homens que a inventaram, pois nela as palavras justo e piedoso, simplesmente, não têm femenino» *Idem*, p. 31.

91. «Tantas haré tus fatigas cuantos sean tus embarazos...», Gen 3, 16. Cf. «Deus ainda não se dá por satisfeito e a agonia continua», Saramago, p. 83. La *mujer* paga por una culpa que se ceba indirectamente con ella. Saramago, al otorgar tantos hijos a María, posiblemente desee subrayar este detalle en relación con la idea de culpa más que desmoronar la *virtud* virginal de María.

92. *Idem*, p. 339

93. «Durante uma hora, por causa do seu próprio erro, andou irritado com a mulher, sentimento que habitualmente lhe servia para abafar recriminações da consciência», *Idem*, p. 95.

94. «Nada nuevo podrá aprender de los hombres quien sólo de Dios había recibido una ciencia completa», *Ps. Mateo 2*.

95. Saramago, p. 186.

96. Mercedes Navarro, *María, la mujer*, Madrid, 1987.

97. "Mary, Mother of Jesus", *The Coleridge Pastoral Dictionary of Biblical Theology*, Collegeville, Minn., 1996, p. 595.

98. La escena de la cueva con Pastor, en el que se acusa a José de su pecado, tiene cierta relación con la tentación del Jardín del Edén. El pecado original es transformado en culpa, que María deposita en la mente de José a través de su silencio.

99. No hemos abordado el personaje de María Magdalena por varias razones. En primer lugar, porque ya ha sido llevado a cabo en otros trabajos. En segundo lugar, porque su dibujo sigue exactamente los mismos patrones que hemos vistos señalados en la figura de María, madre de Jesús, pero en un sentido y significado justamente opuestos. Haber repetido los comentarios ya hechos, tanto en anteriores trabajos hubiera alargado demasiado e innecesariamente este capítulo.

100. Jn 2, 1-11. La frase «Qué tengo yo contigo mujer?» (Jn 2, 4) En este evangelio no tiene la rotundidad —Jesús vuelve a Cafarnaún con su madre y sus hermanos, aunque no se quede muchos días— que en el evangelio de Saramago.

101. Dentro de la literatura apócrifa, la antropomorfización de las fuerzas celestiales en nombres y seres personales es un recurso muy extendido, especialmente en el caso del Demonio y las fuerzas maléficas. Este aspecto aparece mencionado en el Nuevo Testamento, en el que Satán representa una clara personificación del mal, *el príncipe de este mundo* (Jn 14. 30). En los relatos de descenso: el Infierno, la Muerte y el propio Diablo aparecen como personas contra las que se enfrentará Cristo resucitado (Cf. p. e. *Evangelio de Bartolomé*)

102. «pero la muerte entró en el mundo por envidia del diablo y la experimentan sus secuaces» (Sb 2, 24) En la literatura sapiencial se ataja el problema del mal de similar forma como se verá en los escritos apócrifos y sobre todo apocalípticos. Cf. *Libro de los Jubileos* y episodio de los ángeles vigilantes seducidos por las mujeres.

103. «Sabemos que somos de Dios/ y que el mundo entero yace en poder del Maligno./ Pero sabemos que el Hijo de Dios ha venido/ y nos ha dado inteligencia/ para conocer al Verdadero./ Nosotros estamos en el Verdadero...», 1 Jn 5, 19.

104. Como ya comentamos esta cita aparece en los evangelios en el momento del Bautismo de Jesús por Juan el Bautista (Mt 3, 16-17) y en el capítulo de la transustanciación (Mt 17, 1-8; Mc 9, 2-8).

105. Saramago, pp. 364s.

106. «Vá, despacha-te, tenho mais que fazer, disse Deus, não posso ficar aqui eternamente» Saramago, p. 264. «Propõe lá, mas depressa, que não posso ficar aqui eternamente», *Idem*, p. 392.

107. «a única coisa que Deus verdadeiramente não pode, é não querer-se a si mesmo» *Idem*, p. 466 (palabras en boca de la Magdalena).

108. «em verdade não sei que é que vos julgais, quando não passais de míseros escravos da vontade absoluta de Deus», *idem*, p. 314.

-
109. «e Deus falva pela boca de Jesus» *Idem*, p. 401. «...Em algum lugar do infinito, ou infinitamente o preenchendo, Deus faz avança e recuar as peças doutros jogos que joga...», *idem*, 310.
110. «Deus não perdoa os pecados que manda cometer» *Idem*, p. 161; «é a diferença que há entre Deus e um filho seu, Deus fá-lo-ia de propósito, fê-lo o filho apenas por humaníssima inabilidade», *idem*, p. 414.
111. «Aaaah, era Deus suspirando de satisfação...», *idem*, p. 264; «Deus, nas empíreas alturas, respira, comprazido, os odores da carnagem», *idem*, p. 249.
112. «... dos cordeiros que vão morrer jovens por os amarem tanto os deuses», *idem*, p. 248. «Foi fácil, o animal não tinha nada de que se arrepender», *idem*, p. 376.
113. «Deus , que tão limpamente fizera desaparecer a ovelha, não o beneficiara, de dentro da nuvem, com a graça do seu divino cuspo», *idem*, p. 267. Jesús cura usando su saliva en Mc 7, 33; Mc 8, 23; Jn 9, 6.
114. «mas um dia hei-de querer tudo, Que é tudo, A vida», *idem*, p. 263; «O tempo em que lhes ouvidos já passou, hoje só lá vamos com um revulsivo forte, qualquer coisa capaz de chocar as sensibiidades e arrebatat os sentimentos, Um filho de Deus na cruz, Por exemplo...», *idem*, p. 376. «Morrerei na cruz, disseste, Essa é a minha vontade», *idem*, p. 377.
115. «Quando o sistema do Senhor, digo-to eu que sou da casa, é ele ser sempre o contrário de como os homens o imaginam... a palavra que mais vezes lé sai da boca não é o sim, mas o não», *idem*, p. 312.
116. «Não sei nada de Deus, a não ser que tão assustadoras devem ser as suas preferências como os seus desprezos», *idem*, p. 309 (esta reflexión la hace María Magdalena).
117. «Deus é tanto mais Deus quanto mais inacessível for...», *idem*, p. 100.
118. «...para Deus não há frente nem costas», *idem*, p. 264. «Permites que te subvertam as leis, é mau sinal, Permito-o quando me serve, e chego a querê-lo quando me é util...», *idem*, p. 377.
119. «expressão de autoridade sem réplica que só divina podia ser», *idem*, p. 268.
120. «A vida da pobre gente já naquele tempo era difícil e Deus não podia prover a tudo+, *idem*, p. 90; «Só Deus saberá por que morreram, o anjo da morte, tomando a figura de uns soldados de herodes, desceu em Belém e condenou-os», *idem*, p. 219.
121. En cuanto al motivo que el autor tiene para describir un parecido físico entre ambos personajes, podríamos especular sobre un par de posibilidades: Una puede ser rescatar la idea maniquea o gnóstica de un Dios dividido en dos partes, una positiva y otra negativa. Otra, que tiene una inspiración apócrifa, puede ser entender al Diablo como hijo de Dios: «Un día en que los hijos de Dios (*b^ené 'Elohim*) fueron a presentarse ante Yahvé, apareció también entre ellos el Satán», *Jubileos* 1, 6. Por último, el autor puede asociar la juventud del Diablo respecto a la Dios por ausencia de culpa en el primero.
122. Saramago, p. 389.

123. «¡Cómo has caído de los cielos, Lucero, hijo de la Aurora. Has sido abatido a tierra, dominador de naciones!/ Tú que habías dicho en tu corazón: Al cielo voy a subir, por encima de las estrellas de Dios alzaré mi trono, y me sentaré en el Monte de la Reunión, en el extremo norte./ Subiré a las alturas del nublado, me asemejaré al Altísimo/ Ya!: al Seol has sido precipitado, a lo más hondo del pozo.» Is 14, 12-15. Este fragmento de Isaías dirigido a Nabuconodosor fue atribuido posteriormente por la tradición a la figura de Satán.

124. Los ángeles, al ser identificados con las estrellas, de ahí su calificativo de *vigilantes*, son seres que resplandecen luz (TestXII Lev 8, 2)

125. En el *Apocalipsis de Abraham* es él mismo el que elige habitar la tierra, siendo ésta morada de sus impurezas (*ApAb* 13, 7). En el Libro de los *Jubileos* frente a los ángeles vigilantes que son condenados a estar por la eternidad atados en los infiernos, otros, por decisión de Yavhé están sueltos en la tierra para encargarse de causar el mal a los hombres.

126. «Certifico-me de que a terra continua por baixo de mim», Saramago, p. 236.

127. «...mais não permita o mesmo Senhor que os vejhas como a mim me podes ver agora, que não tenho, ó vida mil vezes dolorosa, onde descansar a cabeça.», *idem*, p. 33.

128. «sei tudo, até aquilo que estás a tentar esconder-me», *idem*, p. 243.

129. «De nuevo le lleva consigo el diablo a un monte muy alto, le muestra todos los reinos del mundo y su gloria, y le dice: Todo esto te daré si postrándote me adoras.», Mt 4, 8. Cf. «Não sou o dono, nada do que existe no mundo me pertence», Saramago, p. 230.

130. «Não sou judeu», *idem*, p. 232s. «Não tenho deus, sou como uma das minhas ovelhas», *idem*, p. 233.

131. «vida não posso dar-lha, não sou competente em obras milagrosas», *idem*, p. 241.

132. «Mas o que parecia ser certo era não lhe ter perdoado a morte da ovelha», *idem*, p. 269.

133. «ou os mato, como sempre tenho feito, ou os deixo abandonados para morrerem sozinhos nesses desertos, ou detenho o rebanho e fico aqui à espera de que morram», *idem*, p. 230. (Cursiva mía).

134. Cf. *Testamento de Salomón, Oráculos Sibilinos, Evangelio de Bartolomé*.

135. Cf. *Historia de José, Dormición de María*.

136. Cf. *Protoevangelio de Santiago*

137. Cf. *idem* y *Libro sobre la Natividad de María*.

138. «Assombrado estou que um rapaz da tua idade e da tua condição pareça saber tanto das Escrituras e seja capaz de discorrer sobre elas con tanta fluência», *idem*, p. 221. «Louvado seja o Senhor que me deu um filho sábio, a mim que sou uma pobre ignorante», *idem*, p. 254.

139. En los apócrifos de la infancia del Nuevo Testamento un tema muy recurrente es la falta de necesidad de Jesús de asistir a la escuela. Esta actitud de rebeldía a recibir una educación que realmente no cree necesitar le hace enfrentarse tanto con sus padres como con sus propios maestros —ofendidos y rencorosos—. Los estudiosos del Nuevo Testamento, en una gran parte, no creen que Jesús tuvo una formación rabínica superior, sí señalan en cambio, que la educación recibida debió ser la que por entonces existía en las propias sinagogas. Este aspecto es respetado por Saramago.

140. Sobre las relaciones y paralelismo entre estos dos personajes y la figura de Cristo existen muchas menciones desde la propia antigüedad. Menciones del libro de Job se encuentran en el Nuevo Testamento en diferentes ocasiones: Mt 19, 26; Mc 10, 27; Lc 1, 52; 1 Co 3, 19; Fil 1, 19; 1 Tes 5, 22. Cf. A. Piñero, "El Job Apócrifo y la Reinterpretación de la Figura del Jesús Histórico", *Actas del VI Congreso Español de Estudios Clásicos II*, Madrid, 1983.

141. «El llanto enrojece mi rostro, una sombra mortal recubre mis ojos», Jb 16,16

142. «Para a religião que cultiva e os costumes a que obedece, estes escrúpulos de Jesus são subversivos, haja vista a matança desses outros inocentes todos os dias sacrificados nos altares do Senhor, maiormente em Jerusalem, onde as vítimas se contam por hecatombes», Saramago, p. 243.

143. «que nem parecia o mesmo Jesus que conheciam, doce e sossegado, a quem Deus levava por onde queria e mal sabia queixar-se», *idem*, p. 423.

144. En el incidente contra los mercaderes el narrador menciona como ni siquiera en ese momento Dios le ayuda a salir bien parado.

145. «Prefiero tener que estar esclavizado a esta roca que tener que ser mensajero del padre de los dioses», *Prometeo Encadenado* Prom. 968-969.

146. El nombre de Ananías tendría en las Escrituras tres asociaciones que podrían guardar alguna relación, si tenemos en cuenta las *variaciones* que Saramago realiza con ellas. En primer lugar el que le concede el propio significado de su nombre: "Yavhé ha tenido piedad", que podría ironizar tanto con la suerte que le aguarda en vida —en donde no logra alcanzar tener descendencia— y a la hora de morir —agonizando tras las heridas causadas por los romanos—. También podría tener cierta conexión —hilando con lógica parecida— con el Ananías que aparece en Hech. 5, 1-10, castigado junto a su mujer por el Espíritu Santo. Por último con el Sumo Sacerdote que aparece en el capítulo 23 (2-5) por el hecho de ser castigado por los zelotes acusado de colaborar con los romanos, esta última asociación también es posible por ser completamente opuesta a lo que ocurre en la novela.

147. Saramago, p. 13.

148. *Idem*, p. 21.

149. «El pueblo que andaba a oscuras vio una luz grande. Los que vivían en tierra de sombras, una luz brilló sobre ellos. Acrecentaste el regocijo, hiciste grande la alegría. Alegría por tu presencia, cual la alegría en la siega, como se regocijan repartiendo botín.», Is. 9, 1-2.

150. «Lo que se hizo en ella era la vida y la vida era la luz de los hombres, y la luz brilla en las tinieblas, y

las tinieblas no la vencieron.», Jn 1, 4-5; «Yo soy la luz del mundo; el que me siga no caminará en la oscuridad, sino que tendrá la luz de la vida.», Jn 8, 12.

151. «...en el interior de un hombre de luz hay siempre luz y él ilumina todo el universo; sin su luz reinan las tinieblas», *Ev. de Tomás*, 24.

152. Saramago, p. 21.

153. «A medianoche, el Señor hirió de muerte a todos los primogénitos de Egipto», Ex 12,29.

154. «noches de agobio me tocan en suerte», Job 7,3.

155. «Con el alba se alza el asesino, mata pobres e indigentes. De noche ronda el ladrón», Job 24,14.

156. El Santo de los Santos del Templo es representado como morada de Dios y como reflejo de su propia personalidad y atribuciones: oscuro, escondido, hermético. Cf. p. 117. Antes de la aparición de Dios en desierto «o céu se ensombrecera de escuras nuvens baixas», *idem*, p. 256 «o Senhor ia só a passar, quem estivesse a olhar tê-lo-ia percebido pela cor do céu...», *idem*, p. 311.

157. «Manhã de nevoeiro», *idem*, p. 363.

158. «a noite, calma e distante, alelhada dos seres e das coisas, com essa suprema indiferença que imaginamos ser do universo, ou a outra, absoluta, do vazio que restar, se algo o vazio pode ser», *idem*, p. 120.

159. El pensamiento de José es *pura tiniebla* en la página 69.

160. «Esta noite sem remédio, tudo triste e negro de mais para que José possa estar vivo», Saramago, p. 175. Antes de la matanza de los inocentes «Um crepúsculo cinzentto confundia o céu com a terra», *idem*, p. 111.

161. «A mesma noite cobre o carpinteiro José e as mães das crianças de Belém...», *idem*, p. 120.

162. «La luz del malvado se apaga, el fuego en su hogar ya no brilla», Job 18,5.

163. «En su tienda se extingue la luz, el candil que lo alumbraba se apaga», Job 18,6.

164. «como una súbita fresta, abriu-se para a ofuscante evidência de ser o homem um simples juguete nas mãos de Deus», Saramago, p. 220. «ali está a frincha da porta por onde poderá ver sem ser vista», *idem*, p. 219

165. «Na meia escuridão habitual da cova brilhava a amêndoa luminosa da candeia, que o pastor reabastecera de azeite», *idem*, p. 228.

166. «Que verá este sol que vai nascer, alguma vez aprenderemos a não fazer perguntas inúteis, mas

enquanto esse tempo não chega aproveitemos para perguntar-nos, Que verá este sol que vai nascer», *idem*, p. 160. «O céu negro não ajuda», *idem*, p. 174.

167. «Deus e tanto mais Deus quanto mis inacessível for...», *idem*, p. 112

168. «O céu continuava tapado, a noite principiada e a névoa alta tinham feito desaparecer Belém do horizonte dos habitantes celestes», *idem*, p. 126. Cf. «Los cielos ponen su culpa al descubierto, y la tierra se alza contra él», Job 20, 27.

169. Nada de mal poderia acontecer-lhe sob um céu assim, belo, sereno, insondável, e esta lua, como um pão só feito de luz, alimentando as fontes e as seivas da terra.» Saramago, p. 220.

170. En el momento en el que Jesús va a llevar el cordero que no quiso sacrificar al rebaño: «...porque o céu se ensombrecera de escuras nuvens baixas... o relâmpago rasgou os ares... A cem passos de Jesus, uma luz deslumbrante... depois o céu oscuríssimo, como uma mão negra que sufocasse o que restava do dia», *idem*, p. 256.

171. «Não eram os anjos chorando sobre a desgraça dos homens, eram os homens enlouquecendo debaixo de um céu vazio», *idem*, p. 112.

172. «...porem os olhos não se viravam para o céu, onde é sabido que Deus habita, o que ele fixava com obsessiva avidez, era a superfície calma do lago...», *idem*, p. 350.

173. «no céu havia mil pequenas nuvens, espalhadas em todas as direcções como as pedras do deserto», *idem*, p. 161; «o deserto é como se vê, rodeia-nos, cerca-nos, de algum modo protege-nos, mas dar, não dá nada, apenas olha, e se o sol se cobriu de repente e por causa disso dizemos, O céu acompanha a minha dor, tolos somos, que o céu, nisso, é de uma perfeita imparcialidade, nem se alegra com as nossas alegrias nem se estristece com as nossas tristezas», *idem*, p. 304.

174. *Idem*, p. 187.

175. «o deserto não aquilo que vulgarmente se pensa, deserto é tudo quanto esteja ausente dos homens, ainda que não devamos esquecer que não é raro encontrar desertos e securas mortais em meio de multidões», *idem*, p. 79.

176. *Idem*, p. 303.

177. «Agora sim, no mais absoluto de todos os desertos, o da morte solitária, ali ficavam...», *idem*, p. 153.

178. «Ou os mato, como sempre tenho feito, ou os deixo abandonados para morrerem sozinhos nesses desertos...», *idem*, p. 230.

179. Cuando María y Jesús están acercándose al lugar donde han sido crucificados los rebeldes judíos y en donde se encuentra José muerto: «É o estranho silêncio que parece cobrir tudo, não se ouvem cantar aves, o vento parou de todo, apenas o rumor dos passos, e até este se retrai, intimidado, como um intruso de boa-fé que entra numa casa deserta», *idem*, p. 169.

180. «imaginou que o mundo ia acabar, e ele posto ali, única testemunha da sentença de Deus, sim, única testemunha da sentença final de Deus, sem única, há um silêncio absoluto na terra como no céu», *idem*, p. 25.

181. «Nesta noite não houve conversas, nem recitações... como se a proximidade de Jerusalém obrigasse ao silêncio, cada um olhando para dentro de si e perguntando, Quem és tu, que comigo te pareces, mas a quem não sei reconhecer...», *idem*, p. 69.

182. «como se cantarem galos é que pudesse vir a última esperança de salvação», *idem*, p. 25. «Tem porém, o silêncio, se lhe dermos tempo, aquela virtude, que aparentemente o nega, de obrigar a falar», *idem*, p. 300.

183. «Se a um homem comum, como tu dizes ser, foram dados tais poderes e o poder do usar, pobre de ti, que a solidão te será mais pesada do que uma pedra ao pescoço», *idem*, p. 337.

184. «Nazaré é uma aldeia parda rodeada de silêncio e solidão», *idem*, p. 43.

185. «Não aprendeste nada, vai, e depois retirou-se ostensivamente para o outro extremo do rebanho... Não aprendeste nada, e nesse instante o sentimento de ausência, de falta, de solidão, foi tão forte que o seu coração gemeu, ali estava ele, sozinho...», *idem*, p. 307.

186. «Abstraido, Jesus era como se estivesse no interior duma bolha de silêncio», *idem*, p. 250; «Desapareceu como viera, deixando o seu ser como um deserto, agora era como se pensasse+ *idem*, p. 184. Cf. «Instruidme y guardaré silencio, hacedme ver dónde está mi error» Job 6,24.

187. «Entonces Yavhé pasó y hubo un huracán tan violento que hendía las montañas y quebraba las rocas ante Yavhé; pero en el huracán no estaba Yavhé. Después del huracán un terremoto; pero en el terremoto no estaba Yavhé... Después del fuego, el susurro de una brisa suave. Al oírlo Elías, enfundó su rostro en el manto...», 1 Re 19, 11-13. En el *Protoevangelio de Santiago* encontramos un episodio que recuerda a las escenas mencionadas del libro de Saramago: la aparición del elemento divino, en el momento del nacimiento de Jesús todo queda parado y en silencio —en el texto apócrifo tiene la voluntad de hacer hincapié en el aspecto sobrenatural del nacimiento—: «Y yo, José, me eché andar, pero no podía avanzar; y al elevar mis ojos al espacio, me pareció ver como si el aire estuviera estremecido de asombro; y cuando fijé mi vista en el firmamento, lo encontré estático y los pájaros del cielo inmóviles...», *Protoevangelio de Santiago XVIII, 2*.

188. «O céu estava nublado por igual, como um forro de lã suja, ao Senhor não devia ser fácil perceber, do alto, o que andavam a fazer as suas ovelhas», Saramago, p. 290.

189. *Idem*, p. 248

190. «Yahvé me dijo también: ‘Toma el hato de un pastor necio. Pues he pensado suscitar en esta tierra un pastor que no hará caso de la oveja perdida, ni buscará a la extraviada, ni curará a la herida, ni se ocupará de la sana, sino que comerá la carne de las ovejas cebadas, y hasta las uñas les arrancará’», Zc 11, 15

191. Cf. Saramago, p. 229s.

192. *Idem*, p. 294.

193. *Idem*, p. 230.

194. *Idem*, p. 215.

195. *Idem*, p. 189 y p. 246.

196. «María, deitada de costas, estava acoradada e atenta, olhava fixamente um ponto em frente, e parecia esperar»: en el momento anterior a la cópula, María se presenta ante José como un cordero atado esperando el sacrificio en *idem*, p. 26. María Magdalena es también asemejada a una oveja descarriada en la p. 306. También en la misma página, dentro de la relación entre Jesús y María, ésta es vista por él como una oveja de la que tendrá que cuidar.

197. «¡Cuanto menos el hombre, esa carroña!, ¡cuánto menos el gusano humano!+, Jb 25,6.

198. «Mas sendo o pátio o que era, aquela imensidão, alguém que se encontrasse do lado oposto não pareceria maior do que um minúsculo insecto...», Saramago, p. 97.

199. «se tal identificação era possível, qual é a abelha que pode dizer. Este mel fi-lo eu», *idem*, p. 106.

200. «como piojo que se acolhe à protecção da costura , insinuou-se pelo meio da multidão...», *idem*, p. 108.

201. «Recuerda que has sido hecho de barro y que al polvo me has de devolver», Job 10, 9.

202. «Já não chegou a ver, posta no chão, a tigela negra para onde o seu sangue gotejava», Saramago, p. 445.

CONCLUSIONES COMPARATIVAS

El periodo intertestamentario en la historia del pueblo judío fue un momento que provocó muchas preguntas, la principal de todas era: cómo conciliar al Dios de Israel que ama y protege a sus elegidos con una situación política tan insoportable para la dignidad de su pueblo, sufridas, a partir de las vejaciones que se sucedieron desde la invasión de Alejandro y a lo largo de toda la ocupación romana. Las respuestas fueron tan variadas como heterogéneas las corrientes que convivieron hasta el siglo I de nuestra era. La proliferación de la literatura apócrifa muestra una actitud vehemente en búsqueda de respuestas que se refleja en las distintas interpretaciones de las Escrituras que desean conciliar esa situación histórica con el amor de su Dios todopoderoso.

En las dos novelas referidas anteriormente se intenta hacer frente a este problema e interrogante. Jan Dobraczynski procura la respuesta a través de la trayectoria de su protagonista, que busca conciliar su dolor —ante el sufrimiento de su mujer— con su fe, y que representa el dolor de todo un pueblo enfrentado a las respuestas que puede o no suministrar su creencia religiosa.

José Saramago reincide constantemente en su novela también en este anhelo, sus personajes están buscando ante todo respuestas a sus precarias existencias. No sólo los hombres, sino las propias piedras elevan sus preguntas al cielo y no parecen ser respondidas¹, el silencio se las devuelve culpabilizándoles a ellos² de los males que sufren; las mujeres ni siquiera se las plantean, porque no les es lícito hacerlo y porque parece que la experiencia de silencio les ha enseñado que realmente no existe lógica posible que pueda explicarlas³.

La reflexión llevada a cabo por cada uno de los escritores es considerablemente distinta, pero las cuestiones que se plantean son en el fondo las mismas, así como el contexto en el que pueden ser respondidas. En ambos

casos se elige un momento histórico muy concreto, la vida de Jesús de Nazaret, para sintetizar un proceso mucho más amplio. En este personaje y en la ejemplificación de su mensaje y experiencia se pretende hallar bien la respuesta definitiva, bien la constatación de una continuidad sin solución.

Dentro del esquema que diseñamos para situar los diferentes *tipos* de obras dentro del subgénero de las biografías de Jesús de ficción, estas dos novelas se localizan en espacios muy distintos, tanto dentro de un criterio cronológico, como ideológico, como de contenido e intención. La novela de Dobraczynski pertenece a un grupo *tipológicamente* bastante amplio, a pesar de que el resultado de la novela sea más notable, desde un punto de vista literario y exegético, que la mayor parte de ellas. En lo que a Saramago se refiere, existe algo más de dificultad a la hora de inscribirlo en un grupo concreto de novelas sobre Jesús, ya que realmente tanto el planteamiento como la forma en la que utiliza los textos y construye su *ficción*, son claramente originales y únicas.

Jan Dobraczynski en su novela, *Cartas de Nicodemo*, pretende establecer una coherencia entre las preguntas de Nicodemo y las respuestas de Jesús. Su forma de canalizar este proceso es el de invitar al lector a una renovada lectura de los textos canónicos y de la interpretación de la Iglesia.

La obra de este autor polaco, en su lectura de la vida de Jesús adaptada al género narrativo, repite en muchos rasgos el mismo patrón de gran número de novelas anteriores. Aunque el autor conoce muy bien tanto los textos como los trabajos más relevantes realizados sobre el tema, es dudoso que tuviera conocimiento de la inmensa mayor parte de las novelas que habían sido producidas hasta el momento, sobre todo, aquellas editadas dentro del ámbito protestante, ya que en su mayoría son obras que no traspasaron un círculo de difusión muy limitado, a excepción de narraciones como las de Irving Wallace, D. H. Lawrence y George Moore.

En su elección de un narrador de las características del Nicodemo que se representa en la ficción, existen evidentes paralelismos con otros muchos *narradores-presentes* que —como ya apuntamos— son recurrentes en las primeras novelas de Jesús. La forma en la que el relato es narrado y el proceso del protagonista y testigo, que va transformándose al asimilar la información que se muestra ante sus ojos, también son aspectos que habían sido extensamente tratados en anteriores relatos de ficción.

Pero la forma en la que construye su obra, más que responder a un patrón ya marcado que se repite incesantemente, lo que hace es plasmar la única solución prácticamente posible, teniendo en cuenta su proyecto, el momento en el que se escribe y las concretas creencias y sensibilidades del autor.

Una de las grandes diferencias que se muestran en relación a las novelas de autores protestantes anteriores es el hecho de reafirmar, con la presencia de Nicodemo, no sólo la veracidad de los evangelios, sino también la posterior tradición de la Iglesia, expresada en este caso a través de la utilización y *variación* de los textos apócrifos que más han influido en la configuración de ésta y cuyos postulados ya fueron planteados por la comunidad cristiana primitiva. Por otro lado, el autor defiende que la fe no es algo independiente a la verdad histórica, Jan Dobraczynski no incorpora nada de la investigación sobre Jesús, sino que procura ir defendiéndose de aquellas *dudas liberales* que puedan existir sobre los textos evangélicos. La novela mantiene ante todo un diálogo, en ese sentido, mucho más claro con las *vidas de Jesús* no ficcionales que con las novelas de su propio género.

Frente a las teorías racionalistas, quiere en todo momento no solamente reconciliar, sino afirmar categóricamente la conexión entre la predicación de la Iglesia y el Jesús histórico; defender que los milagros ni pueden ser entendidos como *cuentos engañosos* ni como el producto de *una imaginación inconsciente*, sino como hechos completamente reales; dentro de este propósito apunta las

diferencias que existen entre lo *legendario* y lo *real* o *histórico*, dividiendo unos *apócrifos* y *otros*. Uno de sus fines es también reafirmar la propia compatibilidad del evangelio de Juan con los sinópticos y con ello no hacer diferencias entre lo doctrinal y lo histórico, los evangelios se defienden como documentos completamente auténticos, obra de los propios discípulos.

Frente a la teoría *bultmaniana*, el autor, a través de su narración, no quiere hacer distinciones entre la fe pre-pascual y la post-pascual, en la segunda se reafirmarían los elementos menos claros que ya estaban presentes en la primera. Aunque Jesús era un judío de su tiempo, su doctrina se presenta como *absolutamente* innovadora.

No existe una evolución en la conciencia mesiánica de Jesús, sino que Él se proclama desde un principio como tal, a pesar de que el significado de este término no sea percibido por aquellos que le siguen.

En este sentido, y como otras muchas novelas sobre el Jesús histórico de autores católicos que le preceden, como Adolph B. Routhier, Maurice Laurentin, Edward F. Murphy o Carlos M^a Heredia, el elemento *testimonial* posee una gran importancia dentro de una búsqueda y certificación de los episodios más representativos y teológicamente más sustanciales de la vida de Jesús. Esta intención se muestra en el cuidado que narratológicamente el autor pone en localizar la presencia del narrador, en el hecho de tener muy en cuenta aspectos ya comentados, como la lógica de las temporalidades o la forma con la que Nicodemo va haciéndose partícipe y a la vez *recopilando* las opiniones y declaraciones indirectas, y jugando como vimos, con giros similares a los utilizados por los antiguos textos apócrifos.

Pero también, y en comparación con estas novelas católicas anteriores, lo más destacado en esta obra es la *elaborada* integración del narrador con la trama y la del resto de los personajes alrededor de éste, haciendo a todos partícipes de un proceso conjunto hacia la resolución de los acontecimientos. La selección y

tratamiento de todo el material apócrifo y su propia contextualización y localización dentro de la obra es también especialmente destacable. Jan Dobraczynski construye su novela con una completa y constante conexión con los textos, en un diálogo continuo con su tradición. Todos los personajes poseen una lógica que nunca se aleja del propio referente, como si todos ellos formaran parte de un mismo cuerpo en donde nada queda deshilachado.

Por otro lado existe el testimonio de una vivencia de fe y un profundo análisis espiritual de la misma, que son el motor de todas las intenciones anteriormente expuestas.

Yahvé, Yahvé, Dios misericordioso y clemente,
tardo a la cólera y rico en amor y fidelidad,
que mantiene su amor por mil generaciones y perdona la iniquidad,
la rebeldía y el pecado, pero no los deja impunes;
que castiga la culpa de los padres en los hijos
y en los nietos hasta la tercera y cuarta generación. (Ex 34, 6)

El sonido de estas preguntas que no encuentran respuesta y que rebotan contra un cielo que persiste en su silencio, es el eco que constantemente se escucha a lo largo de la novela de Saramago. Este aspecto, presente en otras muchas de sus obras anteriores, adquiere en ésta una especial amplificación, como si el autor hubiera entendido que este preciso momento histórico representaba el lugar idóneo para insistir en todos estos interrogantes.

Para el autor del *Evangelio según Jesucristo* el encuentro entre la Antigua y la Nueva Alianza, representa ante todo la ampliación de un marco geográfico pequeño a otro mucho más extenso. Las preguntas y las respuestas para el autor volverán a ser las mismas, no se rompe la solución de continuidad, es el mismo dios, con el mismo talante hacia su pueblo; un dios que no termina de responder y que, generación tras generación, sigue acusando al hombre por un crimen que

no ha cometido, o que al menos no recuerda haber cometido. De esta forma el autor lee *Alianza* como herencia de culpa y ésta como causante de la angustia que embarga al hombre.

Es sobre la culpa sobre lo que se pregunta Jesús⁴ y es éste el motivo por el que el autor está interesado en que atendamos a su propia experiencia y requerimiento. Él no parece encontrar respuesta, tan solo pagará con las consecuencias. Su muerte inocente en la cruz constituye un intento desesperado no en anularla, pero si en evitar que esta culpa se extienda.

Este escritor vuelve sobre la historia evangélica para revisar no sólo a ésta, sino a las Escrituras y tradiciones cristianas. Uno de los elementos más sobresalientes a través de los cuales construye su relato es el de adoptar una técnica interpretativa propia de los textos apócrifos, la exégesis midrásica; no sólo a través de la recreación de una *historiografía creadora* que reinterpreta a través de la ficción los capítulos evangélicos, sino también haciendo uso de otros recursos *derásicos* como la paráfrasis bíblica y la interpretación alegórica, recreando una tipología inspirada en textos bíblicos y parabíblicos. Para Saramago, como para Dobraczynki, el hecho de tener en cuenta los textos es algo fundamental, la utilización de éstos en cada uno de los casos es completamente distinta.

En el inicio del capítulo dedicado a esta obra nos preguntábamos si el *Evangelio según Jesucristo* podía considerarse un *midrás* sobre los evangelios, un *midrás* sobre el libro de Job o sobre toda la Escritura. Parece ser que es todas las cosas a la vez.

La forma en la que se construye el libro es sin duda similar a la del *Libro de Job*: Dios aparece en la vida del protagonista —en este caso, protagonistas—, y comienzan las desgracias para ellos; en el momento final vuelve a reaparecer, se reconcilia públicamente ante la víctima inocente y la recompensa —en esta novela la recompensa para Jesús es la gloria y el poder después de su muerte⁵—. En este

contexto la aparición de la figura de un *Satán* —tanto si se toma como *maligno* o como *fiscal*—, como en el *Libro de Job*, parece obligada, aunque su rol sea muy diferente.

Este texto bíblico, de la misma forma que lo hacen otros muchos, como hemos tenido oportunidad de señalar en páginas anteriores, se hilvana dentro de la narración. Pero el elemento que realmente persiste, como referencia al libro veterotestamentario, es la descripción detallada de la *sintomotología de la angustia*, provocada en el *evangelio* de Saramago por el sentimiento de culpa.

Culpa entendida como «sentimiento vital asociado a situaciones apuradas, a tensiones psíquicas, a desesperación, que presenta la característica de pérdida de la capacidad de dirigir voluntaria y razonablemente la personalidad»⁶. Saramago retoma los orígenes de esta angustia. En Job se debía a un sufrimiento inmerecido, en Jesús a un sufrimiento heredado. Job se pregunta por su culpa, no puede conciliar el hecho de que a pesar de ser un hombre justo y cumplidor de los mandamientos, tenga que sufrir como sufre. Tanto en este libro como en la lectura que de la vida de Jesús realiza José Saramago, el sufrimiento reposa sobre la incapacidad de encontrar respuesta.

Como en el *Libro de Job*, esta novela pasa revista al mal que acontece al mundo y que es permitido por un dios todopoderoso⁷. Como vimos en la simbología atribuida al dios bíblico, el monarca divino cubre su mirada ante el llanto de los niños y ante los crucificados en Séforis. Permite que Herodes abuse de su poder para cometer actos de absoluta crueldad sin que esto le reporte ningún remordimiento⁸. Este es un mundo en el que los más humildes son los que soportan el peso de la maldad⁹ y las injusticias.

Pero el autor está más interesado en esta novela —frente a otras como *Levantado do Chão*— en insistir en el mal que propicia la propia creencia en este dios y que tiene como característica más distintiva el sentimiento de culpa. La culpa aparece en este evangelio como un lobo que devora y que vomita, que

primero se ocupa del padre y más tarde del hijo. Como una herida, que de similar forma a la de Jesús, nunca termina de cicatrizar¹⁰.

El delito de José le lleva a la incomunicación, la cerrazón y la soledad, como a Job su enfermedad¹¹. Pero en el caso de José se insiste aún más en que es la propia sociedad la que le separa de sus más cercanos, de la palabra de consuelo de María a la que se le ha privado intervenir en esos asuntos. El sueño de José que no tiene fin y nunca termina de mostrarle las razones de su sufrimiento precipita una constante sensación de angustia¹². Esto le lleva a tomar una salida radical a su situación límite, que es la de buscar su propia muerte¹³.

La situación de Jesús es diferente, primero, porque como comentamos, él sí sale a la búsqueda de una solución, de respuestas. Jesús como heredero de la culpa, quiere preguntarse el por qué debe sufrirla. A pesar de ello, como dijimos, esta angustia de la culpa le hace tener una actitud de negación de su propia filiación con José y de cerrazón hacia su familia y hacia la realización de su felicidad¹⁴. Será el *casual* encuentro con María de Magdala y el hecho de compartir con ella su vida y sus sentimientos —situación de la que había carecido José— lo que le hace reconciliarse con su padre muerto y tomar un contacto con el mundo real. Pero la persistencia —en este caso de la herida que no del sueño— se establece a través de la Alianza con Dios, a causa de una deuda contraída a la que no puede renunciar cumplir¹⁵, y que a su vez le hará separarse e incluso incomunicarse de sus más allegados.

José Saramago culpabiliza a la religión como un *mal moral* que ataca al hombre y pone sobre sus hombros *culpabilidades* de las que él no ha sido partícipe. Es lo que los psicoanalistas a partir de Freud han calificado como *angustia de conciencia ante el superyó*, que difiere de la *angustia real* ante el mundo exterior¹⁶ y que se trasmite según Lacán a través del mismo lenguaje. A partir de esta lectura se hace más claro el papel de las mujeres en la obra, ellas son portadoras de la culpa y víctimas indirectas de ella. Aunque conocen mucho

mejor lo *real*, no participan en el *lenguaje* y no pueden, por ello, interferir en la marcha de los acontecimientos.

En *Moisés y la religión monoteísta* Freud defendía que el sistema religioso judío persiste en una culpa o pecado de conciencia sobre su Dios. No nos extenderemos sobre las ideas defendidas en este ensayo, entre otras motivos por que es ampliamente conocido. Lo importante es apuntar cómo Saramago, a través de la idea de *Alianza*, culpabiliza al cristianismo como continuador —siendo también herederos del pecado de Adán— de este sentimiento, y a la Iglesia como manipuladora de la prisión, que a través de él, ha empujado a la sociedad¹⁷. En Saramago, no sólo en esta novela sino también en otras muchas, se defiende el especial efecto que además tiene en los más humildes, por la propia manipulación de la que la autoridad hace uso para manejar *la idea de culpa*.

Tuvimos oportunidad de comprobar, a lo largo del desarrollo del tercer capítulo, la forma en la que este autor transforma la historia bíblica para dar una interpretación completamente nueva y a la vez divergente de la vida de Jesús como mitotema que recrea el pasado del hombre y como punto de inflexión en el que se debate la historia de Occidente. Para ello, como ya hiciera con personajes como *João Maõtempo*, opta por la recreación de la imagen heroica de un hombre que lucha por subvertir un orden excesivamente pesado para sus frágiles espaldas.

A pesar de que esta novela sobre Jesús fue escrita en 1991, es interesante comprobar como en muchos aspectos se acerca mucho más a novelas sobre Jesús anteriores a las que se escriben a partir de los años 60. Sobre todo existe una particular semejanza a autores como George Moore, David Herbert Lawrence, Nikos Kazantzakis y, en ciertos detalles, también a Robert Graves.

En Saramago, como en todas estas obras, existe una enorme simpatía y afecto hacia la figura de Jesús. Su persona es representada ante todo como un héroe, un héroe del amor y de la entrega a los demás, una persona especialmente

capacitada para amar. No se alega en contra de la existencia de Jesús, sino que en cierta medida se insta a creer en él, a ver en su mensaje de amor algo sublime.

Pero en todas estas obras Jesús es un *hombre* no solamente supremo, sino también aislado, incomprendido y en gran medida profundamente infeliz. Estos autores quieren dar a Jesús una oportunidad de amarse a sí mismo y amar a alguien más, experimentar como el amor extremo se puede materializar en un amor mucho más concreto. En muchas de estas novelas se quiere compensar a Jesús —en su *otra vida*— por su amor, otorgándole un contacto más íntimo con su propio cuerpo, al que antes renunciaba.

En estos textos Jesús se encuentra en una diatriba, en medio de una batalla entablada por un gran panteón de dioses. En todos los casos se hace mención de elementos y referencias mitológicas ligadas al politeísmo, y a un enfrentamiento —en cierta medida como en la guerra de Troya— entre divinidades occidentales (en donde se incluye a la judía) y africanas u orientales. Por un lado estaría el Dios profético y lejano, por otro, un Dios mucho cercano y familiar (Graves, Kazantzakis, Lawrence) más unido a la Naturaleza (Moore) y apegado a lo terrenal (Saramago). El primero de los dioses representa lo masculino, el sacrificio, la renuncia y la propia infelicidad, pero promete la inmortalidad. El segundo es un dios, que como el Pastor de Saramago, la diosa Isis en Lawrence, o el niño negro en Kazantzakis, se complace en el contacto físico entre las personas, representa no sólo el apego a la tierra¹⁸, sino también la idea de la fertilidad, de la resurrección como un retorno a lo telúrico¹⁹. Jesús debe escoger en todos estos casos entre la fidelidad a su dios o el compromiso con su dicha.

Pero en Saramago, como en Graves o Kazantzakis, es el dios profético el que vence a los demás y es el sacrificio de su hijo en la cruz lo que le lleva a esta victoria. El último de los autores tal vez es el que diferencia más claramente lo que es la inmortalidad en lo diario y la inmortalidad que realmente trasciende, que

es la que finalmente Jesús elige, en el resto, se trata de una *manipulación* o de un *engaño*.

El *apócrifo contemporáneo* de José Saramago se acerca a las fuentes bíblicas para llevar a cabo un ejercicio exegético ciertamente ambicioso que trastoca o desmonta los presupuestos de la tradición bíblica, valiéndose de elementos y giros *midrásicos* presentes ya en la propia tradición. El dualismo de otros textos apócrifos se mantiene, pero lo celestial se transforma en diabólico, la trascendente en terrenal y Jesús en un hombre no sólo desconocido, sino completamente anónimo.

Los mitos sobre el mal se preguntan el por qué de su existencia y explican la razón que lo originó: el hombre y el maligno en su arrogancia son los culpables del mismo. En el mito de Saramago se culpabiliza a Dios y al mundo en el que su doctrina se ha extendido como promotoras de situaciones de injusticia y sufrimiento.

PARTE 2. APOCALIPSIS APÓCRIFOS CONTEMPORÁNEOS.
CAPÍTULO 4. EL APOCALIPSIS APÓCRIFO COMO LITERATURA DE CIENCIA
FICCIÓN. DEFINICIÓN.

*The account a man gives of the universe,
or of any other building, depends very much
on where he is standing,*
C. S. Lewis, *Perelandra*, p. 175

4.1. INTRODUCCIÓN

David Ketterer, en su ensayo publicado en 1974, *New Worlds for Old*, proponía la existencia de una especial conexión y continuación de la literatura apocalíptica en el género contemporáneo de la ciencia ficción. Esta hipótesis la asentaba el crítico canadiense en tres ideas principales. La primera, la confluencia de diferentes factores que hacían a la literatura norteamericana especialmente receptiva a esta tradición, al haber ido asumiendo en su propia trayectoria histórica esquemas apocalípticos que habían delimitado en gran manera su impronta cultural. En segundo lugar, la división de esta *imaginación apocalíptica* en tres formas de representación literaria: visionaria trascendente, satírica y filosófica. En tercer y último lugar, el crítico defendía las potencialidades concretas que el género de la ciencia ficción posee a la hora de posibilitar el total desenvolvimiento del carácter apocalíptico, ya desarrollado con anterioridad en otros géneros literarios contemporáneos, como la literatura gótica.

Frederick Kreuziger en su trabajo *Apocalypse and Science Fiction. A Dialectic of Religious and Secular Soteriologies*ⁱⁱ, vuelve a abordar esta relación entre ambos géneros

literarios. Su estudio tiene un enfoque eminentemente teológico, tanto en relación con la apocalíptica como con la ciencia ficción. Este autor norteamericano entiende que tanto la literatura apocalíptica como la ciencia ficción son géneros literarios que ejemplifican la relación entre la literatura y la teología. Existen tres aspectos sobre los que se desarrolla la crítica de esta interrelación genérica: El autor defiende que dentro de las historias que se narran en el género de la ciencia ficción existe un deseo de *redención*, una búsqueda de libertad, justicia, dignidad humana y solidaridad entre los hombres. Por otro lado, F. Kreuziger sostiene que ambos géneros pertenecen a lo que se ha dado en considerar como *literatura popular*, y por ello, muestran ante todo los *deseos* de los lectores. Por último, este crítico apoya la idea de que el lenguaje escatológico de la ciencia ficción posee una íntima relación con la experiencia humana, dentro de un horizonte y una conciencia históricos, que se abren a una *expectativa inminente* que manifiesta un deseo de cambio radical de la realidad.

Nuestra intención en el primer capítulo de esta segunda parte de la tesis es precisar las anteriores ideas y darles un contexto más amplio, tanto en sus orígenes como en el marco en el que se desarrollan y en relación con otras manifestaciones de la apocalíptica contemporánea. La definición que deseamos precisar a continuación de *apocalipsis apócrifo contemporáneo* seguirá cauces diferentes a los utilizados en el capítulo primero, en la definición y delimitación del subgénero de las biografías noveladas de Jesús. Uno de los aspectos que hemos tenido más en cuenta, antes de diseñar las distintas líneas sobre las que desarrollar los diferentes capítulos ha sido el diverso estado de la cuestión existente en el estudio de cada uno de los géneros o subgéneros. Otro aspecto que

nos parece importante advertir es el distinto análisis que se deriva de las diferencias entre las propias relaciones intertextuales que en cada caso establecen los textos bíblicos y parabíblicos.

En este capítulo, nuestra intención no será proponer una clasificación o tipología de

la literatura de ciencia ficción, ya que constituiría una tarea completamente innecesaria. Lo que nos interesa dilucidar, antes de pasar a las características propias de este género, es su delimitación como literatura apocalíptica. El primer paso a la hora de acercarnos a esta relación será establecer una tipología de las distintas categorías o formas de manifestación de lo *apocalíptico* en el panorama contemporáneo. Este ejercicio nos servirá para puntualizar qué es aquello que se entiende por *apocalíptico* y en qué sentido podríamos hablar, seguidamente, de una *literatura apocalíptica contemporánea*. Uno de los aspectos que nos resulta más importante comprobar son las diferentes formas en las que cabe secularizar el contenido y lenguaje de la *apocalíptica*. La ciencia ficción no es la única forma de *secularización* de lo *apocalíptico*, pero, como tendremos ocasión de ver, sí recoge dentro de sus características y esquemas prácticamente todas las formas anteriores, representándolas, transformándolas, o reaccionando contra ellas.

A través del presente capítulo y de los dos siguientes, utilizando dos ejemplos concretos de literatura de ciencia ficción, procuraremos ir matizando y contextualizando la relación genérica ya apreciada por David Ketterer y Frederick Kreuziger. Nuestra intención será, por un lado, atender a una más amplia delimitación de lo que constituye la apocalíptica contemporánea a través de las diferentes manifestaciones, tanto dentro de sus aspectos sociológicos como literarios. Seguidamente nos acercaremos a la literatura de ciencia ficción extendiendo sus características más allá del hecho de ser «relatos de catástrofes mundiales, el fin del mundo y el fin de la humanidad —anticipados, cumplidos o conjurados—»ⁱⁱⁱ, es decir no sólo dentro de su contenido escatológico, sino también en un esquema más amplio tanto de símbolos como de elementos narrativos afines a lo apocalíptico.

«It is my tentative judgment that *wisdom* was wedded to the tradition of apocalyptic eschatology as a part of efforts being made by visionary circles to establish their credentials in the third and second centuries B. C. at a time when prophetic figures

were being regarded with a great deal of skepticism
and even animosity by many religious leaders»

Paul D. Hanson, "The Phenomenon of Apocalyptic in Israel: Its Background and Setting",
Old Testament Apocalyptic, 1987, p. 9.

La literatura apocalíptica ha incorporado un material al que podríamos calificar de *científico*. Los mensajes de revelación que aparecen en estos textos, como afirma Paul Hanson, están inmersos en un aura de erudición que ayuda a confirmar su autoridad.

En el relato de *Los Vigilantes*—texto al que tendremos oportunidad de referirnos en varias ocasiones— se relata cómo una de las grandes faltas contra la autoridad divina que estos ángeles confabulados cometen es la de hacer partícipes a los hombres de toda una serie de conocimientos que les habían estado prohibidos. Estos conocimientos, ligados especialmente a aspectos tecnológicos y también mágicos, resultaban dañinos para los hombres y ésta había sido la razón por la que habían sido ocultados.

Dentro de los textos apocalípticos se advierte del peligro que puede entrañar la adquisición de cierto tipo de sabiduría pero, por otro lado, la literatura apocalíptica están impregnada de aspectos que ligan a este género con el sapiencial. Esta incorporación de elementos sapienciales no sólo ayuda, como ya señalaba el crítico, a dar legitimidad a estos relatos —de la misma forma que lo hace el recurso a la *pseudonimia*—, sino que también muestran un deseo de conocimiento y acceso a las leyes generales que gobiernan el universo: el contenido de los espacios, los fundamentos de la astronomía, la meteorología, el origen de las cosas, el cómputo del tiempo, el sentido de la historia, etc. Podemos decir que en gran medida, el propio contenido de los apocalipsis encierra un aspecto didáctico.

Esta es una relación que ha sido poco tratada por los autores antes mencionados — David Ketterer y Frederick Kreuziger— a pesar de ser uno de los elementos que más claramente enlazan el género antiguo del apocalipsis con el contemporáneo de la ciencia ficción: la idea de ver a la ciencia como un peligro, a la vez que se demuestra un anhelo de conocimiento. Por otro lado, en el género de la ciencia ficción, la ciencia, como veremos,

es también una forma de autentificar la *revelación* de los aspectos *sobrenaturales* que aparecen en las novelas de este género, dando plausibilidad al relato y a la vez enmarcándolo dentro de un interés plenamente contemporáneo al escrito.

Dentro de esta utilización de los aspectos científicos queremos enlazar la propia aparición de los giros ligados a la religión que entendemos que el género de la ciencia ficción comparte.

En los trabajos de Ketterer y Kreuziger la relación entre la apocalíptica y la ciencia ficción se realiza abordando esencialmente la función y el significado de ambos géneros y sus elementos comunes. Nuestro análisis, a lo largo de esta sección de la tesis dedicada a los *apocalipsis apócrifos contemporáneos* pretende, por el contrario, atender preferentemente tanto a la *forma* como al *contenido* que ambos géneros comparten. Los críticos de los apocalipsis suelen basarse en estas dos características para establecer la pertenencia o inclusión genérica de unos textos u otros. A pesar de que muchos de los paralelismos son claramente evidentes, es importante pasar sobre ellos para apreciar cómo son utilizados, interpretados o modificados.

Por último un elemento que seguiremos teniendo en cuenta, en consonancia con el ejercicio tipológico y de análisis realizado en la primera parte de esta tesis, será la propia utilización de los apócrifos antiguos en estos apocalipsis contemporáneos.

Los autores de las obras que analizaremos en los capítulos cinco y seis otorgan al elemento religioso un importante papel en sus correspondientes tramas de ciencia ficción, elemento que como veremos no es en absoluto característico de este género. La forma en la que incorporan estos aspectos está intrínsecamente unida a determinadas características y esquemas apocalípticos, a los que prestaremos una especial atención. En el caso de C. S. Lewis, la relación es mucho más evidente y sus alusiones a la religión cristiana son directas. Por el contrario, en Orson Scott Card, existe un deseo manifiesto de ser mucho más fiel a los elementos propios del género de la ciencia ficción, y a partir de ellos, hacer referencia a los religiosos. A través de la atención a las tramas, los esquemas y los elementos de sus obras, y posteriormente utilizando un estudio comparativo con la

propia literatura apocalíptica, queremos mostrar un dibujo lo más extenso posible de las características de esta evidente, pero a la vez compleja, continuación o interrelación entre ambos géneros literarios.

La forma en la que dividiremos el análisis de las obras de ciencia ficción en estos capítulos posee la siguiente estructura: en primer lugar, a través de una introducción, analizaremos la propia situación del autor como un autor apocalíptico u apócrifo —tal y como hicimos en la primera parte de la tesis—; en segundo lugar, analizaremos las correspondientes narraciones de ficción como *apocalipsis*, es decir contrastando su estructura y contenido con el de este género de la Antigüedad y también como obras de ciencia ficción, dentro de sus características concretas. Un aspecto que deseamos dejar ya señalado es que el orden a la hora de analizar estos dos aspectos será diferente en cada uno de los capítulos. En el correspondiente a la trilogía de C. S. Lewis observaremos en primer lugar sus características como apocalipsis y seguidamente sus correspondientes características como obras de ciencia ficción. En el caso de Orson Scott Card y su saga sobre Ender, el orden será el contrario. Esta modificación servirá, como veremos, para apreciar cómo en el primer caso, entendemos la trilogía de Ransom esencialmente como un *apocalipsis* que incorpora elementos de ciencia ficción, mientras en el segundo caso, se trata de una saga de ciencia ficción a la que se han incorporado determinados giros apocalípticos.

Posteriormente, en la *Conclusión Comparativa*, contrastaremos estas dos novelas con otras del mismo género que no llevan a cabo una lectura *religiosa* dentro de sus correspondientes tramas, a pesar de que, como obras pertenecientes a la ciencia ficción, el aspecto religioso está sin duda presente. Estas diferencias las resumiremos en tres aspectos distintos. Primero, la forma en la tratan los textos tanto canónicos como apócrifos en la construcción de sus *interpretaciones midrásicas*. Posteriormente, la diferente lectura de los elementos *trascendentes*. Por último, el distinto trato de un tipo de personaje que enlaza sin duda con los textos apocalípticos de la antigüedad, los personajes *intermedios*, aquellos cuya ontología está a caballo entre la humana y otra no-humana; en la

apocalíptica este tipo de personaje están representado por los *gigantes*, en la ciencia ficción toman la forma de *cyborn*, *engendros*, o seres extraterrestres a los que también nos referiremos.

4. 2. APOCALÍPTICA SECULAR CONTEMPORÁNEA

4. 2. 1. TIPOLOGÍA SOBRE LOS DISTINTOS ÁMBITOS ANALIZADOS Y ENFOQUES UTILIZADOS EN EL ESTUDIO DE LA APOCALÍPTICA/APOCALIPTICISMO CONTEMPORÁNEO.

Si vimos que la cercanía del milenio podía haber influido en la proliferación de subgéneros literarios como las biografías sobre Jesús, podemos constatar ahora que existe un interés aún más pronunciado por todo aquello que tiene que ver con *lo apocalíptico*. Sin duda alguna, este aspecto ha influido en un difuso estado de conciencia social que se manifestó en una serie de episodios puntuales como los suicidios colectivos en Waco, el caso de *Heaven's Gate* o la publicación de numerosísimas profecías escatológicas convertidas en *best-sellers*. Pero por otro lado, independientemente de este tipo de manifestaciones más polémicas, cabe observar un interés general y una atención especial, tanto a nivel popular como académico, por el fenómeno apocalíptico, dentro de una voluntad de acercamiento a su realidad y presencia en el mundo contemporáneo y con unos visos mucho menos tremendistas.

El hecho concreto de la popularización de nuevos movimientos religiosos como la *Nueva Era* con un claro talante *apocalíptico*, dentro del amplio significado del término, puede servir como pauta o ejemplo no sólo de este interés sino también de los diferentes acentos y grados en los que se concibe lo *apocalíptico* en la sociedad occidental contemporánea. Este movimiento aparece perfilado por una serie de ideas, expuestas de manera bastante simple o accesible, sobre la base de un marcado carácter milenarista. La presencia de un cambio de la era astral de Piscis a Acuario a finales del milenio anterior ha significado, según la lectura de la Nueva Era, la entrada de una profunda renovación espiritual a nivel mundial. Este fenómeno religioso se identifica como un movimiento espiritual que pretende desligarse de las *religiones organizadas* y eludir cualquier tipo de jerarquización religiosa, manifestándose a través de congregaciones autónomas que buscan lograr estabilidad emocional individual. Si bien no se trata de un fenómeno que vayamos a abordar en este estudio, resulta importante tenerlo en cuenta por las siguientes

razones: En primer lugar, por la propia conciencia *escatológica* en la que se basa, una escatología que se despoja de los elementos de *destrucción* y que remite al individuo a la pertenencia a un *todo* y a una transformación que corre paralela o se interrelaciona con un proceso de cambios cosmológicos. En segundo lugar, por la potenciación de la propia experiencia apocalíptica expresada como *revelación*, y no sólo como creencia quiliástica; ésta se lleva a cabo a través del ensayo de formas de trascendencia del ámbito de lo real hacia otras dimensiones de existencia —mundo de los difuntos, contacto con una *Conciencia Universal*, seres angelicales, etc— y haciendo uso de métodos bastante extendidos como el de la *canalización*^{iv}. En tercer lugar, es necesario tener en cuenta la imbricación de aspectos religiosos, tomados de diferentes credos como el cristianismo o budismo, junto con movimientos reivindicativos *seculares* como el ecologismo, igualitarismo, pacifismo, etc. En último lugar, la exposición de estas pautas *apocalípticas* se expresa principalmente a través del ámbito editorial, en forma tanto de ensayos como de obras de ficción, en las que se da testimonio de la propuesta teórica de este movimiento, en su programa social e ideológico.

Es interesante ver, a través de ejemplos como éste, cómo la concepción de lo apocalíptico, tanto en su relación con la escatología como con la experiencia visionaria, se ha distanciado de las referencias *negativas* a las que durante siglos estuvo asimilado. Frente a los adjetivos como «misterioso, oscuro, enigmático, terrorífico o espantoso»^v, se han querido subrayar en los últimos años otros como *esperanzador* o *reivindicativo*.

La asociación de la literatura apocalíptica —en su mayor parte apócrifa— con actitudes supersticiosas, fanáticas y milenaristas se remonta a la propia determinación del canon judío y cristiano de la Biblia^{vi} y se acentúa —ya que a lo largo de la Edad Media se produjo un importante volumen de literatura apocalíptica— sobre todo a partir del Renacimiento y la Ilustración, aunque como tendremos oportunidad de ver, durante estos momentos históricos lo apocalíptico siguiera desarrollándose, en un gran número de manifestaciones, en distintos ámbitos y bajo ropajes secularizados.

El interés académico, cada vez más acusado, por la literatura apocalíptica es

relativamente reciente, no sólo desde el campo del estudio teológico, sino también literario y socio-histórico. La trascendencia de la literatura apocalíptica dentro del resto de la literatura intertestamentaria y la importancia que supone su conocimiento para comprender los propios textos canónicos ha despertado, en los últimos veinte años, este renovado interés y ha provocado el surgimiento de una perspectiva de estudio distinta. Paul Hanson, especialista en apocalíptica antigua, resumía los catalizadores de esta nueva preocupación, en dos fundamentales: el descubrimiento de los manuscritos de Qumran y el ambiente o ánimo apocalíptico de la Era Nuclear^{vii}.

Uno de los aspectos que más se han defendido en estos trabajos es la complejidad y heterogeneidad que las manifestaciones *apocalípticas* tenían ya en la Antigüedad y cómo determinadas posturas, tomadas anteriormente para analizar este fenómeno literario y sociológico, pecaban de excesivamente generalizadoras^{viii}, al entender la apocalíptica como un sistema homogéneo de pensamiento definido por una serie concreta y monolítica de características, atribuidas asimismo a un grupo religioso concreto^{ix}. Este enfoque no resulta hoy en día suficiente para definir un fenómeno que posteriormente se ha manifestado como bastante más diversificado.

A partir de los dos congresos internacionales de Upsala y Lovaina sobre literatura apocalíptica, celebrados en 1979^x y dedicados exclusivamente a este género literario en sus orígenes y desarrollo en la Antigüedad, se han marcado en gran medida las pautas del desarrollo posterior de la investigación. Estos dos congresos, así como las aportaciones posteriores de muchos de los especialistas

participantes —John J. Collins, Paolo Sacchi, Jean Carmignac, Paul Hanson, etc.—, constituyen un nuevo punto de partida que ha comenzado a plantear distintos enfoques en el análisis de la literatura y el fenómeno apocalíptico.

Las disensiones entre estos estudiosos son todavía evidentes y normalmente giran entorno a cuestiones como el origen histórico, la repercusión social, la posición de estos textos en relación con los otros géneros similares y con ello también su propia delimitación

genérica. Entre otros muchos avances importantes en el conocimiento de la *apocalíptica* existe un aspecto que entendemos como bastante representativo, a saber, la diferenciación entre dos términos: *apocalipsis* y *apocalipticismo*, así como el intento por matizarlos y circunscribirlos. Así, se habla de *apocalipsis* refiriéndose al género literario exclusivamente, al relato definido por una serie de características estructurales y formales, mientras se habla de *apocalipticismo* para hacer relación al fenómeno ideológico, determinado por un conjunto de ideas y concepciones del mundo provenientes o contenidas principalmente en distintos *apocalipsis*.

Los *apocalipsis*, escritos de las tradiciones irania, judía y cristiana, son narraciones en las que se relata una *revelación* —normalmente en forma de visión— donde un mediador sobrenatural hace partícipe a un ser humano de secretos que conciernen no sólo al fin de los tiempos, sino también a una nueva lectura de la historia, al origen y causa del mal y a la posición de Dios en relación con el hombre y el cosmos. El hecho de que la mayor parte de estos escritos posean una lectura escatológica, a veces especialmente marcada, ha influido tradicionalmente en que la asociación entre los términos *apocalíptico* y *escatológico* fuera tan estrecha que ambos se tradujeran como sinónimos. También, el hecho de que *El Libro del Apocalipsis de Juan* —único apocalipsis del Nuevo Testamento—, otorgue un especial énfasis al final de los tiempos, unido a que este texto ha venido siendo a lo largo de la historia el apocalipsis más conocido y el que ha influido en mayor medida en la propia cultura occidental, ha facilitado ciertamente esta asociación.

La reciente aparición de trabajos, principalmente en los Estados Unidos, como *The Encyclopedia of Apocalyptic Literature*^{xi} (1997) o *The Encyclopedia of Apocalypticism*^{xii} (1998), así como otras muchas publicaciones similares que pretenden tratar el fenómeno apocalíptico en toda su extensión temporal y en sus diversas manifestaciones, muestran no sólo un especial interés y una voluntad de ampliar el conocimiento sobre la *apocalíptica*, sino también el hecho, que no es exclusivo en el mundo académico, de extender los sinónimos del adjetivo *apocalíptico*.

La adjetivación *apocalíptico* resulta compleja. Un elemento que sin duda lo favorece

es el poco uso que generalmente se hace del adjetivo *apocalípticista*^{xiii}, referido al *apocalípticismo*; de esta forma, en muchas ocasiones se hace mención de lo *apocalíptico*, cuando se quiere delimitar una serie de rasgos, estructuras o motivos literarios, haciendo con ello mención de los *apocalipsis*, pero también como referencia a una estructura conceptual o sistema de pensamiento religioso o ideológico, asociándose al *apocalípticismo*. Si bien este aspecto es mucho mejor atendido en el estudio de los apocalipsis de la antigüedad, no ocurre lo mismo en los trabajos sobre *apocalíptica contemporánea*, por la dificultad que puede conllevar calibrar la *literalidad* en ámbitos como el literario, por la propia proliferación y variedad de formas que, como veremos, se pueden manifestar, y, en muchas ocasiones, por el hecho de no tener en cuenta, en el análisis comparado, la inclusión de otros textos apocalípticos de gran relevancia.

El seguimiento y resumen de los ámbitos y enfoques de estudio del fenómeno *apocalíptico* en la sociedad contemporánea los encauzaremos a través de la forma en la que están siendo abordados por los especialistas que se han interesado en su conocimiento. A través de estas referencias veremos también los diferentes matices en los que se pueden distinguir, en primer lugar, la separación

o conjunción de lo secular y lo religioso, y por otro lado, la forma en la que podemos disociar o localizar lo *apocalíptico* y lo *apocalípticista*.

Dentro de la atención prestada al estudio de la *literatura apocalíptica* y a la presencia de sus postulados dentro de la sociedad contemporánea resulta especialmente significativa la referencia a los Estados Unidos y por ello ha sido más y mejor estudiado. Este interés se justifica por la insistencia en hacer evidente la herencia de una conciencia apocalíptica propia que esta cultura ha ido asumiendo, perfilando y transformando. Harold Bloom, en su libro *The American Religion* propone la existencia de elementos comunes, dentro del *maremagnum* de religiones y credos que en este país han ido surgiendo, que podrían dibujar una creencia en el fondo compartida —aquello a lo que el autor llama *religión estadounidense*— en donde el elemento *apocalíptico* sería uno de los pilares

fundamentales^{xiv}. Todos los estudios de la apocalíptica norteamericana procuran hacer mención a la influencia de los esquemas apocalípticos, o lo que muchos autores llaman *retórica* apocalíptica, dentro de su propia cultura. De esta forma, son numerosos los especialistas que insisten en adivinar un paralelismo entre la propia historia de los Estados Unidos^{xv} y el desarrollo de una conciencia apocalíptica manifestada en muchas de sus pautas culturales y fenómenos sociales. Se suele insistir en la concomitancia de la propia génesis del descubrimiento del continente americano con el traspaso de los sueños bíblicos europeos al otro lado del océano. La identificación de América con el Edén original se suma en el caso de Estados Unidos con la voluntad de subrayar la idea de *nuevo continente* por parte de la Reforma Protestante^{xvi} en general y del Puritanismo^{xvii} en particular y la posterior experiencia de la conquista del oeste identificado como territorio de expansión y sinónimo de tierra de oportunidades y de igualación social^{xviii}. De esta forma son muchos los estudios que asocian, siguiendo con la idea anterior, la formación de un *mito americano* con el desarrollo paralelo de un *mito apocalíptico*. Este hecho tiene una historia propia y lo que es más importante, unas manifestaciones tanto en el ámbito religioso como secular.

En la actualidad, los investigadores conceden gran importancia al análisis de la intensidad del *apocalipticismo* en movimientos religiosos de considerable representación en los Estados Unidos: Evangelismo, Baptismo, Pentecostalismo, Testigos de Jehová, Adventismo, Nueva Era e incluso movimientos neo-nazis o *arios*^{xix}, etc. En el estudio de todos estos movimientos y religiones se presta atención a las diferentes formas de manifestación de lo *apocalipticista* y a los distintos grados de repercusión. Dentro de este conjunto de grupos religiosos existe un importante número de ellos cuyo *apocalipticismo* estaría asociado a su *fundamentalismo*, que se manifiesta en una lectura literal de la Biblia^{xx} y por ello, en el convencimiento de que los sucesos narrados en el *Libro del Apocalipsis* tendrán lugar tal y como se describen en el texto de Juan. Determinados grupos como *Los Testigos de Jehová*, defienden su posición como pueblo elegido que será salvado en el momento anterior a la destrucción del mundo. A partir de estas posturas, los

estudiosos pretenden establecer una doble lectura del fenómeno *apocalíptico*, mucho más ligada a lo sociológico. Muchas veces dentro de esta identificación como pueblo escogido se subraya el sentimiento o conciencia de minoría oprimida frente a una mayoría que los rechaza. En otras ocasiones el presente, por parte de estos movimientos, se lee de una manera muy distinta, los esquemas apocalípticos pueden partir de la convicción de vivir en un tiempo en el que se asiste a una profunda degradación moral y en donde el caos se aprecia no sólo como inminente, sino como ya presente.

Unido a esa idea de lectura de la realidad secular y el cumplimiento de las Escrituras se sitúa un importante número de manifestaciones —y a la vez estudios— de *profetismo apocalíptico contemporáneo*^{xxi}. El ejemplo que suele citarse como referencia es el éxito del profetismo de Hal Lindsey y su best-seller *The Late Great Planet Earth*, editado por primera vez en 1970 —reeditado una innumerable cantidad de veces^{xxii}—, que predijo el comienzo del cumplimiento de las profecías narradas en el *Libro del Apocalipsis* para 1981. Lo interesante de este tipo de obras es que, a pesar de tener características religiosas y tomar a la Biblia como referencia, sus seguidores o lectores van más allá de los de un pastor evangelista —en su caso— extendiéndose a una gran masa, mucho más indefinida, de aficionados a la literatura de contenido pseudo-científico y futurista, tan en auge en los años 70 —y nuevamente ahora— y también a un buen número de curiosos ante tales pronósticos, entre los que no es necesaria la creencia en la *literalidad* de las Escrituras. La forma en la que se realiza el diseño de este tipo de profecías no sigue exactamente las pautas de las lecturas *fundamentalistas* antes expuestas, sino que se adapta a un planteamiento que procura demostrar el paralelismo entre determinados sucesos contemporáneos y su reflejo en la Biblia, que parte, en general, del acontecimiento histórico de la vuelta del pueblo judío a la tierra de Israel. En la profecía de Lindsey la autoridad de determinados asertos procedentes del mundo secular y ratificados por especialistas sirven para corroborar las afirmaciones bíblicas, a pesar de que éstas no tengan por qué tomarse como literales, sino en clave simbólica.

El apocalipticismo, como creencia, y lo secular, como manifestación, no tienen

necesariamente que estar separados, en muchos casos pueden presentarse íntimamente asociados. Tal vez los casos más claros sean aquéllos profetismos que a través también de *best-sellers* no-novelados han desarrollado teorías *pseudocientíficas* que en mayor o menor medida trasladan postulados procedentes de la tradición teosófica. Ensayos de este tipo, como los escritos por Erich von Daniken, remiten constantemente a aspectos propiamente bíblicos a la vez que son *secularizados* en su totalidad. Sus teorías^{xxiii} realizan una lectura *materialista*, completamente alejada de lo alegórico y disociada completamente de lo *trascendente*, insistiendo sobre todo en los aspectos apocalípticos: viajes por el espacio, intervención de *seres superiores* en el avance del conocimiento científico —como los *vigilantes* del texto de Henoch— y escatología. A pesar de ello, esta lectura puede ser tan cercana al texto, a la hora de tomarlo casi literalmente, como las creencias *apocalípticas* antes mencionadas. La *pseudociencia* también *seculariza* constantemente lo *apocalíptico*, en disciplinas como el *espiritismo* o la *canalización* —antes mencionadas a propósito de la Nueva Era—, al pretender *controlar* fenómenos como la propia *revelación* o comunicación con el más allá desarrollando lenguajes cercanos al científico y *tecnologías* defendidas como *nuevas ciencias*. Este tipo de *ciencias ocultas* demandan la utilización de un método racional, *secularizando* lo religioso.

Otra forma de secularización de lo apocalíptico en la sociedad contemporánea es la utilización de esquemas e ideas apocalípticas sin necesidad de hacer referencia directa a las Escrituras y, por otro lado, sin una *afirmación o literalidad* de las expresiones. En este sentido, y en el caso concreto de los Estados Unidos, son muchos los críticos que nuevamente aprecian que en la historia norteamericana se ha ido produciendo también un trasvase de los elementos apocalípticos del entorno propiamente religioso a la esfera secular. En lo que constituye su propia historia literaria, el carácter apocalíptico despunta desde los inicios con la literatura puritana y comenzaría su andadura plenamente *secular* a partir de mediados del siglo XIX.

Normalmente se conectan las diferentes manifestaciones literarias del carácter apocalíptico con determinadas *crisis* circunstanciales. En la época más reciente, y

siguiendo el reflejo literario, muchas de éstas son claramente visibles a partir de los años 50 —lo que muchos críticos denominan la etapa *post-Hiroshima*—, y están íntimamente relacionadas con los cambios sociales (K. Vonnegut), las injusticias raciales (Ralph Ellison), sexuales (Ursula LeGuin) o la propia contracultura. Estas *crisis coyunturales* que han ido moldeando la apocalíptica contemporánea en los Estados Unidos tienen siempre un referente social o un problema latente con el que se relacionan.

En este sentido, se reincide en un hecho observado por los estudiosos del fenómeno de la apocalíptica antigua, en que los motivos no sólo del surgimiento, sino también de la popularización de los apocalipsis responden a una presencia, sobre todo en comunidades o grupos minoritarios, de situaciones de opresión o injusticia social^{xxiv}. Se podría por tanto dibujar, de la misma forma que han hecho estudiosos del apocalipsis antiguo como Nickelsburg, un esquema que conectaría la historia de las diferentes manifestaciones apocalípticas con sus correspondientes referentes sociales que las promueven.

Este es uno de los aspectos dentro del estudio de la apocalíptica contemporánea que más está interesando a los críticos y que difiere de la idea tradicional de lo apocalíptico muchas veces asociado exclusivamente a actitudes integristas religiosas. Dos de los movimientos reivindicativos más representativos en los que los estudiosos han visto de forma muy clara la presencia de elementos de carácter apocalíptico son el movimiento afro-americano conocido como *Harlem Renaissance* o *Negro Movement* y el movimiento feminista, aunque también podríamos hablar de otros como el movimiento ecologista, indigenista, etc. En todos estos apocalipticismos contemporáneos se sustituye muchas veces la simbología religiosa por significantes seculares. Existe, de hecho, una doble dialéctica entre lo religioso y lo secular, por un lado, motivada por la influencia patente de la Biblia en la cultura occidental contemporánea —sobre todo en el ámbito de los Estados Unidos—, y por otro lado, condicionada por una realidad presente que reactiva esta *retórica* apocalíptica. En estos casos, se releen aspectos puntuales de lo cotidiano utilizando esquemas religiosos que perviven en la conciencia colectiva, unas veces estos

referentes religiosos conviven o son muy anteriores a los seculares, otras veces ocurre al contrario. En cuanto al movimiento reivindicativo afroamericano, los referentes bíblicos y religiosos son muy claros en sus orígenes e historia —manifiestos además en figuras como Martin Luther King, pastor baptista y luchador por los derechos de la comunidad negra—, pero, por otro lado, existen circunstancias en la realidad *secular* que los reactivan; como observa Catherine Keller, la teología afroamericana se ha desarrollado a partir una exclusión continuada de la comunidad afroamericana dentro de los ámbitos sociales, políticos y económicos^{xxv}. La retórica apocalíptica en el ámbito secular, reflejada por ejemplo por escritores como Ralph Ellison o James Baldwin, estaría claramente condicionada por los elementos religiosos y por esta trayectoria teológica concreta, al mismo tiempo que se lleva a cabo una constante referencia hacia las realidades de los *ámbitos seculares*. Con respecto al movimiento feminista, donde las raíces seculares son más evidentes, el referente apocalíptico está siendo incluso devuelto a los teólogos —a la teología feminista en concreto^{xxvi}— tras su utilización en el ámbito secular. El esquema apocalíptico se plantea, en ambos casos, en clave de esperanza, de la llegada de una nueva realidad más justa, bien sea racial o sexual, de una nueva Jerusalén que subvierta los órdenes establecidos, favorecedores de la opresión y las desigualdades.

Existe una extensísima presencia de publicaciones de *profetas* modernos que como Lindsey vieron en el conflicto en Israel y en el avance del comunismo el advenimiento de las profecías del *Apocalipsis de Juan*^{xxvii}. La asociación que hiciera este pastor evangelista de la Unión Soviética y el comunismo con las hordas de Gog y Magog, así como la posición de Israel como punto o elemento de conflicto es algo que no sólo se limita a la actividad de trabajos aislados, sino que ha sido ampliamente utilizada por los propios estamentos políticos. Norman Cohn, en su célebre obra *En pos del Milenio*, identificaba la aparición de fenómenos apocalípticos en la Edad Media con la llegada de movimientos tanto revolucionarios como totalitarios^{xxviii}. En este sentido, la utilización de un discurso apocalíptico dentro del ámbito político es también un tema de gran recurrencia dentro de los estudios a los que estamos refiriéndonos. En el caso norteamericano, especialistas

como Grace Halsell o Paul Boyer han seguido de cerca el propio discurso político contemporáneo —en el que la etapa y el discurso político de Ronald Reagan siempre son especialmente recurrentes—, y sus ocasionales referencias a elementos, símbolos, ideas *apocalípticas* —en casos concretos, también citas— en determinados momentos de su historia y ante situaciones específicas^{xxix}. Ante este tipo de asociaciones, el referente bíblico tiene un enorme peso y su impacto rebasa nuevamente el número de fieles o creyentes en la literalidad o sacralidad del texto.

Existe otra lectura del discurso *apocalíptico* que está igualmente ligada al ámbito político, y que cuenta con una extensa trayectoria en la historia de Occidente: la utilización de esquemas apocalípticos por parte de las ideologías nacionalistas. Esta utilización, que suele traducirse dentro de una forma completamente *secularizada*, es un aspecto que trataremos posteriormente por las propias relaciones que, a partir de una lectura invertida, tiene en la construcción de las *ficciones distópicas* dentro del género de la ciencia ficción.

Especialistas como Barry Brummet^{xxx} describen la apocalíptica secular como la utilización de una retórica en determinados discursos —que se manifiestan en ámbitos como el económico, ecológico y político— que aunque no está compuesta del contenido propio de lo apocalíptico —en el ámbito religioso— sí adopta su estructura en sus predicciones. La diferencia que establece entre el discurso secular y el religioso es concretamente la esfera a la que se ciñe; para él la apocalíptica religiosa se hace extensible a aspectos que afectan a todo el cosmos, mientras que la secular no. En este sentido la idea de lo *apocalíptico* se limita a una clasificación bastante constreñida, esencialmente ligada a la asimilación de este adjetivo con el de *escatológico*, que por otro parte es al que se refieren tanto Brummet como otros estudiosos en este tipo de ámbitos especialmente^{xxxi}.

La observación de Barry Brummet resulta incompleta, sobre todo, si tenemos en cuenta dos aspectos. En primer lugar, que el apocalipsis religioso puede poseer una relación bastante más limitada en su referencia. Como señala John Collins en su artículo publicado en el número catorce de la revista *Semeía*^{xxxii}, dentro de una primera división

entre el *apocalipsis histórico* y el *apocalipsis cosmológico*, pueden establecerse indistintamente diferentes grados en el alcance y contenido de las revelaciones. Los apocalipsis históricos pueden estar ligados al ámbito cósmico o al propiamente político; los apocalipsis no históricos igualmente pueden hacer referencia a una escatología de alcance cósmico o político; por último, podemos encontrar apocalipsis que no tienen por qué hacer referencia alguna a la transformación cosmológica ni política, sino que se refieren a una escatología personal o individual.

En segundo lugar, el apocalipsis secular tanto político como filosófico o ideológico, aunque no hace mención al cosmos, sí alude a la idea de lo *Absoluto* o de lo *Sublime* como elemento globalizador. La propia idea de Historia dirigida a una culminación final parte o se alimenta no sólo de determinadas creencias que se *secularizan*, sino también, como observa Hans Blumemberg, de la propia *astronomía*^{xxxiii} de la que es originaria. Las manifestaciones de lo apocalíptico —tanto en su versión religiosa como secular— están condicionadas en gran medida por la conciencia de un vacío que pretende llenarse a través de la búsqueda de la *totalidad* en la que encontrar su concreto emplazamiento; esta idea de la *Totalidad* o de lo *Absoluto*, pueden presentarse de forma secularizada pero, en último término, utilizan al propio cosmos como referencia. Tanto la experiencia como el discurso apocalíptico, bien cifrados en revelaciones visionarias, bien a través de los presupuestos religiosos, científicos o políticos expresan sin duda la *búsqueda de legitimidad* que Culianu observaba en la proliferación de apocalipsis apócrifos en época helenística^{xxxiv} y esa legitimidad, sin duda, precisa de la mención o referencia a la *totalidad*.

Si bien existen clasificaciones más extensas que otras, unas veces realizadas a nivel general, otras siguiendo una determinada manifestación de lo apocalíptico contemporáneo y otras diseñadas diacrónicamente, muchas veces se percibe la valoración de lo apocalíptico en la actualidad de una forma excesivamente dual siguiendo esquemas sacados exclusivamente del *Apocalipsis de Juan*^{xxxv}. De la misma forma que el último libro del Nuevo Testamento presenta una fructífera relación de dualismos que se oponen: bien/mal, terreno/celeste, Cristo/Anticristo, etc., los analistas de los apocalipsis

contemporáneos entienden que los *apocalipsis* o las manifestaciones *apocalípticas* oscilan siempre entre los dos grandes episodios del *Apocalipsis*, las catástrofes que anteceden al milenio y la posterior visión del Paraíso. Con ello separan las manifestaciones apocalípticas por el carácter negativo del fin del mundo o por el positivo de la llegada del Reino de los Cielos.

Siguiendo estas pautas, las divisiones de lo apocalíptico se valoran a partir de dos formas: unas *pre-milenaristas*, que plantean un final de los tiempos y un cambio inminente de la historia y la realidad —algunos autores como J. Dewey, dividen esta manifestación en dos: milenarista e imaginación del cataclismo— y otras *post-milenaristas*, que miran más allá de la catástrofe hacia un cambio posterior beneficioso, o bien se sostiene la creencia —aún más optimista— de la conciencia de estar ya viviendo en el propio milenio y por lo tanto ver el futuro como culminación positiva de los tiempos presentes.

Esta postura, considerando una como negativa —pre-milenarista— y otra como positiva —post-milenarista— podría también parecer nuevamente limitada. Como Northop Frye señala —haciendo incluso lectura del propio *Libro del Apocalipsis*— la idea de Dios como lo Absoluto necesita de la revelación de la destrucción de lo *humano*, al ser lo *humano* una forma finita de aproximación a Él: «*What is symbolized as the destruction of the order of nature is the destruction of the way of seeing that order that keeps man confined to the world of time and history as we know them*»^{xxxvi}. Esta destrucción de la *forma de concebir* lo anterior es sustancialmente recurrente, como tendremos oportunidad de observar, también en formas *seculares* de aplicación del esquema apocalíptico, especialmente representadas en el ámbito de la literatura. En muchos de estos casos, la idea de *destrucción* puede perfectamente estar exenta de las menciones tanto al catastrofismo como a la desgracia.

En la evaluación de lo *apocalíptico*, como hemos tenido oportunidad de ver, entran en juego muchos elementos: los distintos ámbitos —políticos, culturales, populares—, su versión religiosa o secular, los elementos del discurso apocalíptico que se subrayan y, por supuesto, los motivos que los promueven. Cada crítico desarrolla unas características más

que otras, dependiendo también del objeto de su estudio —así como también de la óptica que se imprime— y el resultado tiende a resumirse, en cada caso, con expresiones como: mensaje de *desesperación*^{xxxvii}, *reflejo de esperanza*^{xxxviii}, carácter *revolucionario*^{xxxix}, junto a otras como: *escapismo*^{xl} de la realidad, *integrista religioso*^{xli}, *manipulación política*^{xlii}, etc.

Los especialistas en el estudio de la apocalíptica antigua insisten en la pluriformidad y complejidad de estos escritos y en lo arriesgado de cualquier análisis simplista de los mismos, así como de los fenómenos que rodearon su desarrollo y proliferación. La influencia de la era nuclear y de la conciencia de la posibilidad real de una destrucción total ha promovido una secularización *completa* de lo apocalíptico^{xliii} —que como veremos sólo puede aplicarse a nivel escatológico—, pero también ha despertado una avidez de conocimiento largo tiempo aletargada de lo que significa lo *apocalíptico*, un aspecto que ha perdurado dentro de muy diversas formas y estructuras y que puede adivinarse que va más allá de la profecía concreta de un final catastrófico.

Los estudiosos de la apocalíptica contemporánea entienden que en las manifestaciones actuales, el hecho de diferenciar entre *apocalipsis* y *apocalipticismos*, así como precisar los componentes —pre- o post- milenaristas— de los fenómenos, es bastante más sencillo que para un estudioso de la época antigua, en tanto que estos fenómenos se muestran ante nuestros propios ojos. Pero, a pesar de ello, entendemos que el adjetivo *apocalíptico* sigue resistiéndose a una definición —como apuntaba David Ketterer^{xliv}— y atado a la consecuente larga lista de adjetivos que inevitablemente irán acompañándolo, marcando al mismo tiempo su propia naturaleza compleja.

4. 2. 2. OTRAS FORMAS DE SECULARIZACIÓN DE LO APOCALÍPTICO

Las siguientes manifestaciones o formas de *secularización* de lo apocalíptico hemos querido mencionarlas separadamente, en primer lugar, por no ocupar un lugar importante en los trabajos que se interesan en la actualidad por este fenómeno; y en segundo lugar, porque es importante tenerlas en cuenta por su gran relevancia en la propia configuración del género literario de la ciencia ficción.

En la Edad Media, además del importante elenco de revelaciones y *viajes al otro mundo*, así como de movimientos *apocalípticas*, existe también un principio de *secularización de lo apocalíptico* que es importante al menos dejar señalado. Esta secularización tiene lugar tanto en el ámbito literario como en el político.

Dentro de la literatura artúrica existen evidentes influencias de los propios textos apócrifos del Antiguo Testamento en tradiciones como la de Perceval y la búsqueda del Santo Grial. En el encuentro de Perceval con el Rey Pescador, el eco de relatos como la búsqueda de Seth hasta las puertas del Paraíso para recoger el fruto del árbol de la vida que pueda curar a su padre Adán, recogido en los *Libros de Adán y Eva* o *Apocalipsis de Moisés*, es bastante evidente. El personaje de Merlín, según Geoffrey de Monmouth, hijo de una princesa y un demonio *íncubo*, posee incluso un peso específico como *profeta apocalíptico* en la Europa Medieval^{xiv}. Otras referencias a lo apocalíptico, secularizadas en los personajes de esta tradición literaria, son las asociaciones mesiánicas que giran alrededor del propio Rey Arturo o de personajes como Galvan.

El elemento satírico y su relación con la literatura apocalíptica derivan en la elaboración de secularizaciones en la época medieval como la llevada a cabo por Raoul de Houdenc, según Forrest S. Smith, el primer autor que adapta las estructuras apocalípticas para satirizar las instituciones sociales y hacer referencia a la reforma moral^{xvi}.

Any pilgrimage during the Middle Ages, whether it was made on the knees in a labyrinth set in a cathedral floor, or, more, strenuously, to the Holy Land, was ideally a figure for the pilgrimage

*of the Christian soul through the world's
wilderness toward the celestial Jerusalem*

D. W. Robertson, *Preface to Chaucer: Studies in Medieval Perspectives*^{xlvii}.

Los apocalipsis son esencialmente una literatura de *viajes*. Viajes en el espacio y en el tiempo. Pero además existe una alusión al viaje en su sentido de *desplazamiento*: hacia un nuevo orden de cosas, hacia un nuevo concepto de lo jerárquico y hacia una nueva forma de existencia. En cierta medida es el viaje en su sentido más absoluto, ya que esta experiencia se lleva hasta sus últimas consecuencias: el hecho de llegar hasta el propio centro del universo, la cercanía a la adquisición completa de conocimiento y la radical transformación personal del que se desplaza.

La peregrinación es una forma de viaje ligada esencialmente a la idea de progreso en busca de un destino *espiritual*. La peregrinación a la vez que viaje real o físico es también metáfora del sentido y trayecto de la vida humana hacia la *Jerusalén Celeste*. Y por ello, en la literatura de peregrinaciones se unen ambas lecturas, la propiamente *real* con la *ideal* o *trascendente*, que sirve como una constante alegoría. Relatos como *The Canterbury Tales* son un claro ejemplo del encuentro entre los relatos sobre peregrinaciones y los motivos y alusiones apocalípticas en sus figuras, estructuras y menciones directas. En este tipo de relatos, las alusiones escatológicas poseen una referencia *personal* a la vez que *universal*^{xlviii}, pero, incluso en los textos que procuran ser más realistas, como los de mercaderes o geógrafos —*Itinerarium* de Marco Polo—, al consignar la experiencia de cambio y transformación en la percepción del universo, subsiste este aspecto entre místico y visionario^{xlix}.

Los siglos XVI y XVII son tal vez la época más floreciente de la literatura de viajes. Dentro de relatos como *Os Lusíadas* de Camões, el elemento profético y apocalíptico son parte importante en la epopeya marítima. En este tipo de relato, lo material aparece *trascendido* por un marcado acento espiritual^l. Las conexiones con el género apocalíptico dentro de la literatura fantástica, o del viaje *simbólico* aparecen resaltadas en textos como

The Faerie Queene^{li} de Spencer y retornan completamente al mismo en otros como *The Paradise Lost* de Milton^{lii}.

Dentro del escenario medieval existe un claro uso de la retórica apocalíptica en el sostenimiento y defensa de determinados órdenes políticos, no solamente religiosos. Para Bernard McGinn la retórica apocalíptica puede utilizarse tanto para interpretar el presente actual e influir a las personas a la acción, como para reaccionar y promover el cambio^{liii}. Fenómenos llamativos en la Europa Medieval, que sirven tanto para ilustrar el uso de la retórica apocalíptica en el ámbito político, como lo que suponen los moldes pre-nacionalistas europeos, lo constituyen construcciones como el mito del *Último Emperador*, utilizado tanto por la monarquía francesa como por el Imperio Alemán o el propio entramado ideológico sobre el que gira la justificación de la figura del monarca medieval^{liiv}.

En algunos casos la literatura y la política llegan incluso a aliarse la hora de *secularizar* el género apocalíptico *apropiándose* de su discurso:

The secularism is especially marked in the French visions, reflecting France's rationalism, political goals, and ideological tensions, for which a literature refracted through the prism of allegorical abstractions was suited^{lv}.

La forma más evidente de transformar lo *apocalíptico* de religioso a secular es traduciendo todos aquellos conocimientos y transformaciones que aparecen referidas al *visionario* apocalíptico del plano divino a otro completamente humano y emplazando la realización de las promesas milenaristas y mesiánicas del ámbito celeste al terrestre. En relación con la segunda transformación, es verdad que en muchos apocalipsis aparece la idea de un Edén terrestre —1Hen32; 2Hen 8:1-6, 30;1; ApMoisés 38:5—, pero para su realización, sin embargo, el plano celestial tiene un papel imprescindible. Un aspecto común, es que los edenes seculares también se representan como eternos^{lvi}. Existen dos movimientos *apocalipticistas* que consiguen llevar a cabo la transformación en dichos órdenes: por un lado el *cientifismo* y por otro, el *nacionalismo*. Ambos, aunque poseen precedentes que los anuncian, comienzan a cobrar un contexto más definido en el siglo XVIII y alcanzan su máximo apogeo a lo largo del siglo XIX. Estos dos movimientos

traducen la imaginería religiosa en otra completamente secular, desarrollando igualmente: *milenarismos, mesías salvíficos, cambios revolucionarios, revelaciones, génesis, orígenes del mal, demonología y Paraísos* propios. Lo trascendente ya no es lo celestial, sino el mundo, los valores y los cambios que aún están por llegar y culminar en la Tierra.

La Ilustración comenzó a otorgar al conocimiento científico una investidura religiosa traducida en la concepción de *progreso* y a la vez de *progresión* en su Historia, desde la aparición del hombre hacia su paulatino control de la naturaleza. Uno de los cambios más importantes lo constituye la absoluta fe en la *procedencia del conocimiento*, que pertenece en exclusividad al hombre y cuya aprehensión llegaría a ser *Absoluta*; el avance científico, por tanto, es la meta y a la vez el camino que se iría abriendo hacia la consumación en la reorganización de todas las facetas relacionadas con el propio género humano. Modelos como el planteado por Francis Bacon en su obra *The New Atlantis* dirigen su mirada hacia una Edad Dorada gracias a la guía y responsabilidad del conocimiento científico.

El cientifismo veía en la tecnología y su desarrollo pleno la fuerza capaz de solucionar todos los problemas del hombre. El positivismo científico *comteniano* proponía crear una fórmula en la que los avances del conocimiento tecnológico logran liberar al ser humano de todas sus miserias. La ciencia, además de la meta y el camino, es la fuerza para la total emancipación del hombre frente a su ignorancia. El esquema de Comte se dibuja asimismo en la delimitación de opuestos: pasado-futuro, caos-tecnología, ignorancia-conocimiento, oscuridad-ilustración, bestialidad-civilización^{lvii}.

Como afirma Ernest Cassirer^{lviii}, en el periodo de la Ilustración se pierde el interés en las especulaciones metafísicas, pero las ideas defendidas tanto por los autores de la Gran Enciclopedia como por los padres de la democracia americana proponen un ideario que se pretende como *eterno y absoluto*. En un párrafo rescatado por el autor este trasvase de lo *trascendente religioso* a lo *trascendente secular* puede hacerse aún más claro: «Disponemos de guías seguros, más viejos que los monumentos antiguos; guías que existen en todas partes y que todos los hombres los poseen: una razón que gobierne nuestros pensamientos, una moral que endurece nuestros sentimientos y un derecho

natural» (*Des États-Généraux et principalement de l'esprit qu'on doit y apporter* por Target, Paris, 1789)^{lix}

Las ideologías pueden remitir igualmente a una concepción de lo *Sublime* que sustituye los aspectos religiosos por otros *seculares*, a través, muchas veces, de esquemas *apocalípticos*. Según Slovoj Zizek las *ideologías nacionalistas* a pesar de resistirse a la *universalización*, pretenden funcionar como un *Absoluto*^{lx}. Estas ideologías se asientan en la idea del *no-objeto*, y a partir ella parten en búsqueda de una *verdad absoluta*^{lxi}. A lo largo de este proceso se va manifestando un anhelo de plenitud que se promete pero no termina de saciarse. Según Donya Samara: «*the sublime increases awareness of ends. That is, by disavowing 'ends' but suggesting, nonetheless, a finality, the sublime takes up issues of ends versus a relation with the transcendence.*»^{lxii}

En el caso de determinadas formas de nacionalismo, o en general, en la utilización política de los esquemas apocalípticos, se puede hablar de una *adaptación* de estos moldes siguiendo unos objetivos o planes determinados. Volviendo a Cassirer, él defiende que los mitos políticos no surgen libremente, no parten del resultado de una actividad inconsciente o del uso de la imaginación, sino que son artificiales y fabricados^{lxiii}. Esta conclusión, como veremos posteriormente, es la misma que se refleja en muchas novelas de ciencia ficción, unas veces asimilándolo a lo religioso, en otras, oponiéndose a ello.

Tengo la convicción de que la pura construcción matemática nos permite descubrir los conceptos, con las leyes físicas ligados a ellos, que nos dan la clave de los fenómenos naturales. La experiencia puede, por supuesto, guiarnos en la elección de los conceptos matemáticos útiles: pero no puede prácticamente ser la fuente de que éstos se derivan. En determinado sentido, considero cierto que el pensamiento puro es capaz de captar la realidad, como soñaban los antiguos.

Albert Einstein^{lxiv}

Los anteriores modelos de *apocalipsis* o *apocalipticismos* eliminan tanto las menciones a lo divino como a lo sobrenatural como forma de acercamiento a lo *Sublime* y a lo *Absoluto*, sustituyéndolo por otras formas *vicarias* como son las proyecciones hacia el futuro del cumplimiento de los ideales que conforman cada uno de los resortes de sus correspondientes *utopías* sociales.

La literatura gótica y romántica, en muchos sentidos, como reacción a la decepción ante determinadas culminaciones de estos *ideales*, vuelcan en sus propuestas filosóficas, artísticas y literarias, el deseo de un retorno a lo *maravilloso* como constatación de la propia *limitación* de las anteriores propuestas a la hora de acceder y resolver muchos de los grandes problemas de la existencia humana.

Dentro del romanticismo inglés, donde se halla buena parte de la literatura de corte *apocalíptico* del siglo XIX, existen determinados aspectos que ayudan a entender mucho de su contenido y propósito. Por un lado, la actitud de reacción a la arrogancia de la Revolución Francesa y la Ilustración, y por otro lado, el desarrollo de la Revolución Industrial y el inicio de una fase semi-esclavista que atenta contra los principios de la libertad y dignidad humanas.

En las obras de Byron, Shelley, Wordsworth y Blake, uno de los aspectos más importantes, además de la propia utilización del género del *apocalipsis*^{lxv}, es la revisión de los episodios bíblicos y de sus personajes. Aquellas figuras tradicionalmente *malvadas* de los textos bíblicos son en determinados casos resaltadas dentro de su calidad de *víctimas* de la tiranía celestial. A partir de la propia revisión de tradiciones mitológicas como las de *Prometeo*, *Orfeo* y *Fausto*, lo infernal adquiere un sentido completamente nuevo — elemento que también encontraremos delimitado en muchas novelas de ciencia ficción—. A pesar de esta *reacción* o *deconstrucción* de los relatos apocalípticos, estos poetas insisten en una exaltación de la propia experiencia visionaria y del universalismo de sus mensajes. Esto incide en la creencia en una esfera superior e incorruptible y con ello, en la búsqueda de la trascendencia más allá de lo material. El apocalipsis como forma de expresión se desarrolla a partir de la potenciación de su poesía, su poder de evasión de lo

cotidiano y a la vez de rebeldía ante la propia realidad.

En la literatura gótica, el mundo *sobrenatural* entra a formar parte o a establecerse dentro de otro dibujado como real, y esta intromisión termina convirtiéndose en el centro de la propia narración. Normalmente este contacto con lo sobrenatural posee un carácter destructivo dentro de los caracteres y el orden o equilibrio con los que dan comienzo las novelas. Este género literario invita, desde su alejamiento o suspensión del mundo real, a entrar en un contacto más íntimo con una realidad más profunda en el hombre, como son sus miedos y sus deseos. La novela gótica presenta una naturaleza alterada, desfigurada, introduce en un mundo aparentemente racional lo irracional y los perversos impulsos que yacen bajo en apariencia apacible mente del *hombre civilizado*. Existe una clara voluntad en esta literatura de *desvelar* o *revelar* todos los aspectos *oscuros* que a pesar de permanecer ocultos, acechan constantemente al hombre. Desde la novela Matthew Gregory Lewis, *The Monk* —una de las primeras manifestaciones del género— que trata en su trama cómo un monje, detrás su mansa apariencia, esconde a un hombre corrupto y malvado, hasta el propio *Dr. Jeckyl* de Robert Louis Stevenson —dentro ya de la línea divisoria con la ciencia ficción—, que consigue enfrentarse o manifestar en la persona de *Hyde* toda la maldad que realmente vivía en su interior, estas novelas, ya sea utilizando este tipo de personajes o viajando a *épocas oscuras*, demuestran un afán de introspección psicológica en los intrincados y remotos rincones de la mente y el alma humanas. En prácticamente todos estos casos podemos clasificar este género como una literatura interesada en los *viajes de descenso* a las zonas oscuras del inconsciente y los aspectos más viciados de la humanidad^{lxvi}.

La incertidumbre, defendida por los escritores románticos, de poder alcanzar un conocimiento completo y las propias consecuencias *apocalípticas* de ello se hacen a través de la física contemporánea *científicamente defendibles*. Con ello la física, de la misma forma que el mundo apocalíptico, ha alterado radicalmente la visión que tiene el hombre de la realidad que le rodea.

La ciencia ha revivificado una idea e incluso una creencia en determinados

postulados apocalípticos, no sólo en el terreno de lo escatológico, a través de teorías como el *Big Bang*, sino en el replanteamiento en la posibilidad del hombre en aprehender la realidad a partir de sus propios medios. A comienzos del siglo XX, los científicos pensaban que habían logrado comprender la mayoría de los principios fundamentales de la naturaleza, sin embargo, la *mecánica cuántica* alteró completamente esta idea y los científicos gradualmente se dieron cuenta de que su conocimiento estaba lejos de ser completo. Las modificaciones más dramáticas se han operado precisamente en los presupuestos básicos del paradigma newtoniano de la ciencia, basadas en la causalidad, que operaba dentro de un mundo ligado exclusivamente a lo material y al determinismo. Dentro del universo subatómico, como en el de determinadas entidades astrofísicas, la realidad es un concepto discontinuo, basado en la energía y no ya exclusivamente en la materia. El mundo cuántico se dirige al estudio del mundo de los átomos y las partículas elementales, elementos que no se rigen por las normas de nuestro mundo *macroscópico*.

Para la búsqueda de una *realidad última*, que aúne todas las formas de vida, es necesario incluir las propias leyes físicas que gobiernan a los electrones y a los átomos. A la ignorancia de las últimas leyes físicas que rigen el universo se uniría la propia ignorancia a la hora de poder predecir el futuro de éste^{lxvii}. Las pautas de análisis anteriores, basadas en la demostración empírica, tienen un límite evidente. En palabras de James Jean — científico y filósofo científico—:

«Desde un amplio punto de vista filosófico, muchos sostendrían que el mayor logro de la física del siglo XX no es la teoría de la relatividad o la fusión del espacio y tiempo que comporta, ni la teoría cuántica con su aparente negación de las leyes de la causalidad, ni la disección del átomo y el consiguiente descubrimiento de que las cosas no son como parecen: es el reconocimiento generalizado de que todavía no estamos en contacto con la realidad última. Seguimos prisioneros en la caverna, de espaldas a la luz, y sólo podemos observar las sombras frente al muro»^{lxviii}.

Otro de los aspectos que ligan la *nueva ciencia* con la apocalíptica es el *lenguaje* utilizado y la importancia de la representación simbólica: «El universo no es susceptible de representación material, y la razón... es que se ha convertido en un concepto puramente

mental»^{lxi}. La naturaleza se encuentra, como señala Jean, más ligada a conceptos matemáticos que a otros procedentes de la biología o ingeniería^{lxx}, de la misma forma que en los apocalipsis es el lenguaje simbólico el único posible a la hora de explicar las realidades que se muestran ante el visionario.

«La nueva física ha reimaginado la realidad y ésta se ha transformado en relativa, discontinua, energética, estadística, subjetiva e incierta»^{lxxi}. Por otro lado, ha defendido la propia existencia de otros tipos de universo que no compartirían las mismas características que el nuestro, en las concepciones de espacio y tiempo, sino que incluso podrían prescindir de ellas.

La física cuántica se acerca en cierta manera tanto a aspectos metafísicos como a cuestiones filosóficas y proporcionan al género de ciencia ficción numerosas referencias para abordar reflexiones sobre el mundo de lo espiritual. Dentro de las apreciaciones de la *nueva física*, en la que el mundo material pierde importancia frente a otro mucho más abstracto e incomprensible, la propia idea de *sobrenatural* gana peso, ya que la *realidad* choca con lo que tradicionalmente se ha tenido como *natural*, aquello que posee un acceso *racional*, unas leyes que a través de la determinación del principio de *causa-efecto* son accesibles a su comprensión. Lo *sobrenatural*, tanto en el género de la apocalíptica como el de la ciencia ficción, es aquello que no es *racionalmente* entendible, que se escapa a la comprensión y que se ajusta a leyes ajenas a las de los hombres, y para cuyo conocimiento es imprescindible *ascender* o *internarse* en una realidad cósmica y global que lo explique. Utilizando las célebres palabras de Teilhard de Chardin, en ambos casos: «en la escala de lo cósmico sólo lo fantástico tiene posibilidades de ser verdadero».

4. 3. CIENCIA FICCIÓN COMO LITERATURA APOCALÍPTICA

4. 3. 1. CIENCIA FICCIÓN: RELIGIÓN Y CIENCIA

Detenerse a fijar una exhaustiva definición de la literatura de ciencia ficción es casi tan complejo como lo fue hacerlo con la literatura apocalíptica. Si, como F. Todorov, entendemos el *género literario* como «eslabones mediante los cuales la obra se relaciona con el universo de la literatura»^{lxxii}, nos encontramos en este caso con la obligación de establecer un importante número de lugares de conexión mencionados más arriba: la literatura de viajes y exploración, el *romance de aventuras*, el género utópico —tanto en su versión *cientifista* como *nacionalista*—, la literatura gótica y romántica, géneros conectados con la propia expresión del *carácter apocalíptico americano* como el *western*, etc. Todos ellos son referencias obligadas a la hora de remitirnos a las raíces de este género, que a su vez pueden reproducir, en su interconexión, *tipos* muy diferentes de obras: de sátira social, antropológica, didáctica, de terror, surrealista, de evasión, etc.

Esta tarea de delimitación no queda tampoco satisfecha si, deseando simplificar, intentamos definirlo partiendo de su denominación, ya que la literatura de ciencia ficción es algo más que literatura de ficción en la que aparecen elementos relacionados con la ciencia. Extendiendo el comentario de Mark Rose^{lxxiii}, determinadas obras en donde el elemento científico no aparece como *Los viajes de Gulliver* de Swift, un gran número de obras de Allan Poe e incluso el *Tarzán* de Burroughs, se acercan mucho más a este género que relatos de ficción sobre médicos^{lxxiv} o una biografía novelada de Madame Curie.

La mejor forma de entender este género es asumiendo que ante todo se trata de una literatura de *fronteras* de muy diversa entidad; son novelas que por principio siempre presentan una característica de *intermediación* entre diferentes mundos, tiempos, realidades e incluso géneros literarios. Comenzaremos con los dos aspectos que en principio más nos interesa aclarar, el propiamente científico y su relación con lo religioso, para ir recalando en otras *fronteras*. Partiremos de la afirmación de Darko Suvin de que «la

literatura de ciencia ficción se opone al extrañamiento sobrenatural o metafísico tan de lleno como al naturalismo o al empirismo»^{lxxv}, para ver en qué medida una y otra oposición son en todos los casos ciertas.

Aunque existen importantes excepciones en autores como C. S. Lewis —como tendremos oportunidad de ver extensamente en el siguiente capítulo— o en novelas posteriores como por ejemplo *Lord of Light* de Robert Zelany, es preciso señalar que la mayor parte de las obras del género de la ciencia ficción no abordan el mundo de lo espiritual como tema, y muchas veces ni siquiera como elemento de las tramas. A pesar de ello, existe una constante conexión entre esta literatura de apariencia completamente secular con todos los aspectos y preguntas tradicionales de la religión.

El dominio de la ciencia ficción, más que el propiamente espiritual, es el reino material, pero en todos los casos se trata de un *reino material alternativo* o *alterado* respecto del que corresponde a la experiencia empírica del lector. A pesar de que se desarrolle a partir de parámetros materiales, en la ciencia ficción es necesario que se produzca la introducción de lo *extraordinario*, ya sea a través de criaturas extraterrestres, de su confrontación con los propios límites y consecuencias del conocimiento científico, o bien valiéndose del viaje en el tiempo y/o en el espacio. Todas estas experiencias provocan una alteración de la *realidad presente* y de la propia concepción que el hombre tiene de la experiencia material o empírica^{lxxvi}.

En lo que se refiere a la linde entre los conceptos de ciencia y de religión, no cabe duda de que la ciencia occidental ha ido copando dominios a los que la *Religión* en el pasado se había encargado de dar respuesta. Muchos de los descubrimientos científicos fueron progresivamente refutando viejas doctrinas basadas en la lectura literal de las correspondientes tradiciones religiosas: como la creación de la Tierra, el origen del hombre, la causa de las enfermedades, etc. Como señala Tom Woodman^{lxxvii}, la ciencia ha ido ocupando las prerrogativas que las divinidades se adjudicaron dentro de sus correspondientes culturas, como liberar al hombre de la enfermedad, ayudarlo a defenderse de las iras de la naturaleza y combatir la pobreza y la miseria, incluyendo la

facultad de poder ser *creadora de vida*. Pero partiendo de estas mismas atribuciones también la ciencia se alza en su poder frente al hombre al contaminar, aniquilar *enemigos*, contribuir al control del individuo o crear profundos desequilibrios entre países *tecnológicamente avanzados* y otros *tecnológicamente menos relevantes*.

El orgullo humano y el mal uso del conocimiento científico, no solamente son temas de constante referencia en este género de la ciencia ficción, sino que es el motivo con el que da comienzo el *Frankenstein* de Mary Shelley. En sus primeras apariciones en el cine y concretamente en la variada confluencia de pensamiento del *expresionismo alemán*, obras como *Metropolis* de Fritz Lang o *El Gabinete del Dr. Caligary* de Robert Wiene muestran este temor, a principios ya del siglo XX, a la potencialidad de la ciencia tanto para controlar al hombre como para deshumanizar el trabajo y la sociedad.

A pesar de existir numerosas historias de ciencia ficción que advierten sobre los peligros de la ciencia y la tecnología, la ciencia no es necesariamente vista como negativa, sino como un instrumento que puede mover y transformar el mundo, por lo que se expresa a través de ella no sólo un temor, sino también un sentimiento de esperanza.

Kingsley Amis define la literatura de ciencia ficción como una prosa narrativa en la que se ensaya una situación que no tiene posibilidad en el mundo que conocemos, pero que parte de una base hipotética que tiene como referencia las innovaciones científicas y tecnológicas de nuestro tiempo^{lxxviii}. Autores como Jules Verne o H. G. Wells demostraron en muchas de sus novelas tener auténticas aptitudes *visionarias*, anticipando en numerosos de sus relatos muchos avances que se efectuarían en el futuro^{lxxix}. A pesar de ello, es necesario aclarar que este aspecto no es algo habitual y ni siquiera buscado por los autores dentro del género. En el caso de Wells existe una premisa que es necesario tener en cuenta, ya que constituye un *canon* a seguir por las obras posteriores: anteponer a la propia curiosidad por los avances científicos y su utilización la pregunta esencial de cómo éstos pueden influir en el futuro de las sociedades^{lxxx}. De esta forma, uno de los aspectos más relevantes en este género es la *anticipación* de lo científico, íntimamente unido al análisis de los cambios sociales; se procura así prever, más que los futuros

cambios tecnológicos, su impacto en la humanidad.

Esta premisa, que continúa en gran parte de la literatura distópica puede verse reflejada en los planteamientos de las novelas de Aldous Huxley o George Orwell, al preocuparse ante todo por la habilidad de las instituciones democráticas, a la hora de asimilar la tecnología, pero también por la forma en que las sociedades, a través del uso de la misma, van a dar solución a problemas como la superpoblación y el avance de la industrialización, sin que la decisión tomada atente contra las libertades individuales. Cuando estos autores dibujan todos estos *posibles futuros* no pretenden adivinarlos, sino ante todo prevenir sobre ellos. Para lograr este objetivo no se toman directamente los avances del presente tal y como se manifiestan en nuestro mundo actual, sino que aparecen expandidos y muchas veces deformados —sin perder nunca la referencia del presente desde el que se escriben— procurando ensayar acontecimientos que *podrían* darse a partir de los parámetros de las realidades existentes. Se plasman consecuencias que también vienen acompañadas no sólo de advertencias, sino también de soluciones.

A pesar de los evidentes matices positivistas en muchas de las obras de Verne, del optimismo científico en autores como Hugo Gernsback y en colecciones como *Amazing Stories*, e incluso, como comentaremos también más tarde, en determinados trabajos y perspectivas de H. G. Wells, muchos críticos de la ciencia ficción coinciden en subrayar el hecho de que este género literario surge ante todo como reacción a una profunda crisis. Autores como Mark Rose lo asocian precisamente a una crisis de carácter religioso provocada por o paralela al proceso de industrialización y avance tecnológico que tiene lugar en la sociedad victoriana^{lxxxii}. Ignacio Ferreras lo generaliza dentro de una crisis general de valores^{lxxxii} de la sociedad moderna.

Novelistas como Isaac Asimov han aprovechado el género de la ciencia ficción para aleccionar al propio lector en toda esa serie de principios químicos, físicos y astronómicos con los que normalmente los lectores no están familiarizados. Este elemento está sin duda ligado a la difusión científica, pero persigue un fin que se hace extensible a otros autores que no son tan cuidadosos en este sentido, y es el de hacer partícipe al lector de un

conjunto de realidades y reflexiones de las cuales él se siente excluido, al mismo tiempo que se subraya esa misma situación de *desconocimiento* o *aislamiento*. El avance científico y tecnológico es una realidad que rodea al hombre contemporáneo, pero que al mismo tiempo actúa dentro de unos ámbitos a los que tan sólo una minoría tiene acceso real. Sin duda, el lector de ciencia ficción no solamente busca en esta literatura la respuesta a cuestiones puntuales sobre ciencia, sino que la referencia es mucho más amplia: lo que busca es evaluar cómo estos avances pueden alterar, condicionar e incluso dar sentido a su existencia.

Autores como Frederik Pohl^{lxxxiii} o James E. Gunn^{lxxxiv}, hacen especial hincapié en que el interés más marcado de la ciencia ficción está ligado a la realidad constante de cambio en la sociedad contemporánea. Frederick Pohl llega incluso a afirmar que en este sentido ésta sería la única literatura que realmente se preocupa de ello^{lxxxv}.

La *dislocación* de la realidad, que se expresa en el giro literario de este género, podría entonces entenderse también como reflejo de una *dislocación* en los referentes del hombre contemporáneo, en donde la ciencia comienza a poseer un peso muy importante, no sólo en la resolución de problemas, sino también en el control social y político, del que definitivamente el individuo tampoco se siente partícipe. La constatación de la pertenencia a un mundo en el que la revolución científica se mueve en muchos ámbitos a una gran velocidad se puede llegar a traducir en un sentimiento no sólo de *desilusión*, al no haber dado ésta solución a los problemas más acuciantes a los que se enfrenta aún hoy el hombre, sino también en una sensación de *paranoia* en la que el hombre común se encuentra incapaz de encontrar una respuesta concluyente a sus preguntas y cada vez más alejado de lograrlo^{lxxxvi}. Existe por tanto un talante de búsqueda, de un centro, pero también, y este carácter se expresa normalmente en el dibujo de sistemas tan altamente tecnológicos como totalitarios, una conciencia de que la ciencia constantemente se siente poseedora en exclusiva de todas las respuestas del hombre moderno y, ante esta presuposición existe una clara resistencia que reviste un eco especial en este género de ficción.

En un gran número de trabajos que analizan la evolución de género de ficción se hace mención a que el temor hacia una posible invasión alienígena —asociada también a una posible invasión comunista— y hacia los propios mecanismos de control estatal —que se manifiestan a partir de la Era Mackartiana—, expresado en novelas tan populares como *The Puppet Masters* de Robert Heinlein^{lxxxvii}, comienzan a ser especialmente recurrentes después de la Segunda Guerra Mundial. A partir de la experiencia de Hiroshima y el fantasma de la bomba atómica también se hace manifiesto cada vez con mayor profusión dentro del ámbito de este género literario un temor no tanto nuevo como si revivificado hacia las posibilidades destructivas de la tecnología^{lxxxviii}. El temor a la posibilidad de un inminente conflicto generalizado, en el que las armas llevarían a una destrucción total, corre paralelo a la aterrada perspectiva de vivir en sociedades en las que el control se dirige *soterradamente* a través de los propios avances de la tecnología y la comunicación.

Esta tendencia llega a su mayor exponente en la corriente surgida alrededor de los años ochenta y conocida como *Cyberpunk*. En este subgénero dentro de la ciencia ficción, los argumentos tratan, por lo general, de grupos minoritarios y marginados que deben procurar salir de sistemas totalizadores que los controlan y cuyo exceso de paternalismo anula completamente su propia individualidad.

Volviendo al aspecto constructivo y destructivo de la ciencia que se une al de exploración o anticipación de los descubrimientos científicos y sus futuras consecuencias, la dualidad que se subraya en las posibilidades de la ciencia contrasta con la propia naturaleza del hombre vista en la diatriba constante en la elección entre el bien y mal; este elemento engazaría automáticamente con los aspectos religiosos. También lo tecnológico posee en su máxima expresión una pregunta de carácter *metafísico* al mostrar que el ser humano, limitado por la muerte, el tiempo y la ignorancia, no estaría de todas formas preparado para una inmortalidad terrena. Sobre esta evidencia existe un principio de rebeldía y una búsqueda imperiosa de contestación.

El principio de búsqueda que se vislumbra en la práctica totalidad de estas novelas relaciona este género con otros enclavados tradicionalmente dentro de la literatura

popular: la novela de evasión, de aventuras, los relatos de *quest* o búsqueda, que como vimos ya participaban del *carácter apocalíptico*. Dentro de la sociedad norteamericana, país que ha expandido más que ningún otro el género de la ciencia ficción, tanto en literatura como en cine, el astronauta o el aventurero espacial sustituyó en el entorno de la *cultura popular* al *cowboy*. El género del *Western* fue reemplazado en muchos de sus temas y giros —como literatura de frontera— por los relatos de los *Pulps* o “folletines de ciencia ficción”. En este nivel más *plano*, tanto en lo que se refiere a profundidad de los personajes o sofisticación en sus tramas, es interesante contrastar ambos géneros no solamente por el paralelismo de sus temas sino también por el hecho de repetir constantemente argumentos e historias similares, sin que esto cause la menor

merma en sus tiradas y audiencia. A partir de esta característica, Northop Frye defendía que en la ciencia ficción, aunque los personajes puedan ser terrícolas, la ambientación se sitúe en los espacios entre las galaxias o que sea una nave espacial la encargada de naufragar en territorio hostil. La táctica del narrador, por lo general, obedece, más o menos a los mismos esquemas de todos aquellos géneros que actuando como los mitos y ritos de cohesión social conforman la literatura que él califica como *Escritura Secular*.

Algunos autores como Frederick Kreuziger han construido desde la perspectiva de Northop Frye la teoría que hace de la ciencia ficción una suerte de *Religión*. La ciencia ficción para Kreuziger está diseñada sobre lo que significa la cultura popular. Ésta representa una literatura de esperanza que aparece en un tiempo de crisis; su misión sería reconfortar a aquellos que han sido desilusionados por el fracaso de la promesa tecnológica, de que la ciencia lograría sacar al mundo de la pobreza, ignorancia, enfermedades, guerras, epidemias y muerte. Es la crisis y la desilusión, siguiendo las ideas de este crítico norteamericano, lo que demanda prestar atención tanto al pasado como al futuro. Este género reflejaría, con ello, las expectativas del público más aún que las ideas de algunos escritores.

Como señala Robert Scholes, la ciencia ficción cuestiona temas de la misma forma

que lo hace la literatura en general, ligados a temas o preguntas similares a las que realizan los textos religiosos, pero con una serie de potencialidades en su narrativa que permiten referirse a tales temas y preguntas de una manera constante^{lxxxix}. Al dilema filosófico de buena parte de la literatura contemporánea aporta la alusión a una serie concreta de fronteras de existencia en las que estas interrogantes encuentran un eco constante. La simple alusión a toda una serie de elementos propios de este género aportan a la narración una dimensión nueva y es este elemento el que los diferentes autores, dentro de sus características y estilos, pueden dejar simplemente señalado o desarrollar haciendo de sus novelas obras con planteamientos más profundos.

Uno de los aspectos más interesantes de estos efectos es que en este tipo de novelas el lector busca principalmente preguntas y no exactamente respuestas, ya que es perfectamente consciente de que este género se basa en formulaciones hipotéticas. Se ha afirmado en muchas ocasiones que la ciencia ficción es una literatura principalmente de ideas, no de argumentos^{xc}. En la mayor parte de los casos el estilo literario o la calidad de la prosa no son aspectos que se valoren en este tipo de obras, sino las ideas que se sugieren y la forma en la que se moldean las mismas. Es bastante importante por ello ser capaz de reflejar una *verosimilitud* dentro de esta aparente *irrealidad*. En la literatura fantástica esto reposa solamente en el sostenimiento de una coherencia interna; en la ciencia ficción en cambio, es preciso la referencia constante al mundo real, aunque sea visitando mundos imaginarios; la plausibilidad es siempre una premisa necesaria.

Frederick Kreuziger afirma que, en sus características este género constituye un puente que acerca lo cotidiano a la mentalidad religiosa a través de lo extraordinario^{xc}. Se ha hablado muchas veces de si constituye una mitología contemporánea, pero por otro lado, y como veremos en las novelas que analizaremos posteriormente, lo que se hace la mayor parte de las veces es utilizar antiguos arquetipos bajo nuevos ropajes. En ocasiones estas nuevas apariencias se enfrentan a las anteriores lecturas; otras —como sucede en los autores que analizaremos en los siguientes capítulos— se mantiene una fidelidad a los mismos, asentando o reincidiendo en sus ideas principales.

La ciencia ficción se plantea preguntas similares a la religión y presentes en todos los relatos apocalípticos: la naturaleza real del hombre, el sentido de su situación ante el mundo, las limitaciones de su libertad y conocimiento, y el propósito de la existencia. Por otro lado, la ciencia ficción también se puede transformar en una religión, en todos los casos con evidentes tintes apocalípticos. Sus manifestaciones son muy minoritarias y normalmente se trata de agrupaciones *pseudo-religiosas* que no consiguen mucho éxito en su proselitismo^{xci}. El mensaje o la cercanía a lo religioso de la ciencia ficción es, en cada caso, muy diferente y posee una riquísima gama de representaciones, de todas formas, lo que sí podemos afirmar es que la conexión entre ambos mundos es prácticamente constante.

Los relatos de ciencia ficción retan a la ciencia constantemente como no-dueña de todo aquello que puede percibirse o existir y la utilizan para mostrar precisamente esto. De la misma forma que lo hacen con la ciencia lo hacen con el hombre, promoviéndole a abrir nuevas dimensiones y a replantear las preguntas que la religión tradicionalmente se ha visto llamada a solventar.

4. 3. 2. CIENCIA FICCIÓN Y APOCALIPSIS

A partir de las ideas expuestas en el apartado anterior será mucho más fácil reconstruir las distintas conexiones que existen entre el género contemporáneo de la ciencia ficción y el género apocalíptico. Por ello, vamos a volver a continuación sobre ellas, ordenándolas de manera que pueda hacerse mucho más evidente la relación que defendemos en este capítulo^{xciii}. Analizaremos estos elementos verificando dos aspectos: primero, la estrecha relación entre las formulaciones de ambos géneros; y, segundo, la particularidad de la ciencia ficción como *apocalipsis* que mantiene una relación dialéctica —extendiendo o anulando— con otros tipos de *apocalipsis* y *apocalipticismos* en los que ya tuvimos oportunidad de detenernos.

Antes de comenzar con este propósito es necesario hacer una división básica entre lo que constituyen las ramas principales del género de la ciencia ficción, división que también se desprende de lo anteriormente señalado. En primer lugar, podemos hablar de un tipo de ciencia ficción escrita por autores para los que es especialmente importante desarrollar tramas unidas estrechamente a principios científicos (física, astronomía, química, etc); a este tipo de obras se las denomina *ciencia ficción fuerte*, “*hard science fiction*”. En segundo lugar, cabe hablar de otra rama de la ciencia ficción en donde el interés se desvía sin embargo a los aspectos sociológicos y que, por ello, atiende a otros ámbitos científicos, más ligados al humanístico, como la antropología, la propia sociología, la psicología y las ciencias políticas. En tercer y último lugar, podríamos hablar de un grupo de relatos en los que, a pesar de aparecer los aspectos enunciados en los dos grupos anteriores, estos elementos no poseen ni una gran relevancia ni un desarrollo en profundidad; las tramas de estas novelas poseen, sin embargo, una mayor relación, en cuanto a sus componentes, con novelas de evasión: aventuras, *romances*, terror, etc. Este tipo de literatura no solamente tiene lugar en los conocidos como *pulps*, sino también en obras literariamente más relevantes en donde la conexión con el mundo *fantástico* es

mucho mayor, como por ejemplo las novelas de Frank Herbert.

A continuación propondremos un esquema que nos servirá para apuntar las similitudes en estructura y contenido entre el género del apocalipsis y el de la ciencia ficción y que posteriormente utilizaremos para analizar, en los capítulos siguientes, en las novelas elegidas de C. S. Lewis y Orson Scott Card para extender nuestro estudio. Para la elaboración del siguiente esquema nos hemos servido del *paradigma maestro* presentado por Collins^{xciiv} que hemos modificado, añadiendo aspectos que creemos de una especial importancia:

1. Tipos de apocalipsis:
 1. 1. Apocalipsis Históricos
 1. 2. Apocalipsis Cosmogónicos
2. Forma en la que se presenta la revelación:
 2. 1. Visiones, Epifanías, Diálogos y Discursos
 2. 2. Viaje a otros mundos
 2. 3. Escritos
 2. 4. Aparición de seres de otros mundos
 2. 5. Situación y Experiencia del visionario
3. Eje Temporal
 3. 2. Hechos primordiales
 3. 3. Revisión del pasado
 3. 4. Salvación presente
 3. 5. Persecución
 3. 6. Juicio y destrucción: del mal, del mundo, de seres de otros mundos.
 3. 7. Transformación Cósmica
4. Eje Espacial
 4. 1. Otras regiones
 4. 2. Otros seres
5. Personajes
 5. 1. Ángeles y representaciones del Bien
 5. 2. Demonios y representaciones del Mal
 5. 3. Personas aliadas con el Bien
 5. 4. Personas aliadas con el Mal

5. Aspectos que resuelven las Revelaciones
 5. 1. Teodicea
 5. 2. Cosmogonía
 5. 3. Situación del hombre en el Universo
 5. 4. Escatología y Estructura de la Historia
6. Otros elementos y características
 6. 1. Trascendencia
 6. 2. Mitología
 6. 3. Pseudonimia
 6. 4. Unidad de la Historia
 6. 5. Vida después de la muerte
 6. 6. Esoterismo

El *viaje como principio de transformación* es un aspecto claramente común en ambos géneros. Este viaje suele proyectarse de idéntica forma en la ciencia ficción que en los apocalipsis; en los dos casos puede tratarse de un *viaje en el tiempo* o de un *viaje por el espacio*. En el viaje en el tiempo se analizan temas que normalmente están delimitados, de la misma manera que en los *apocalipsis*, por las leyes de *causa-efecto*: la lectura de los sucesos que se desenvuelven en el presente está estrechamente ligada a aquéllos que ocurrieron en el pasado, las consecuencias que las actitudes presentes pueden precipitar determinados acontecimientos futuros. En el *viaje por espacio*, por otro lado, se pueden ensayar formas radicalmente nuevas y el determinismo no tiene por qué estar tan relacionado con las tramas como en el caso anterior. Sin embargo, en ambos *tipos de relatos* el determinismo está ligado a los límites de la libertad del hombre y a su responsabilidad en las posibles catástrofes futuras.

La primera característica de los apocalipsis es que son relatos en los que tiene lugar la *revelación* de una realidad completamente distinta, que va a dar razón de una *verdad* que condiciona por completo todo lo humano, pero que se encuentra situada fuera del plano terrenal y material. En la ciencia ficción, la primera característica, como ya comentamos, tiene lugar en el momento en el que se presenta una *dislocación* de la experiencia normal dentro del propio contexto de lo *plausible*. Este hecho provoca —en ambos géneros— la entrada a *mundos desconocidos* o una invitación a explorarlos.

La situación en la que se encuentra el *visionario* apocalíptico en el momento en el que esta experiencia da comienzo y a lo largo de todo el transcurso de ella, le lleva a preguntarse por el sentido y el significado de aquello que aparece ante sus ojos. El visionario de los relatos apocalípticos, a lo largo de su viaje y con la ayuda de los seres que le acompañan o de las escenas que presencia, va procurando traducir toda esa compleja realidad y a través de ella establecer una conexión con los acontecimientos del presente. Es éste precisamente el hilo conductor de todo relato de ciencia ficción, desvelar las consecuencias de aquello a lo que antes atribuíamos el nombre de *radical desorientación*. Las preguntas en ambos casos se desarrollan hacia la voluntad de conocimiento de ese *nuevo espacio*, de los *seres* que lo habitan y la paradoja que se plantea en la trama. A pesar de que las explicaciones a todos estos *misterios* puedan encontrar un camino a través de la vía racional o científica no es difícil establecer una importante conexión con la literatura apocalíptica, ya que constantemente lo puramente *extraño* o *metafísico* posee una explicación *racional* —aunque sea a través de razonamientos lógicos distintos— y lo ordinario y razonable o encuentra una nueva dimensión o una forma distinta de apreciarse a través de lo *extraordinario* y fuera de una explicación lógica.

La literatura apocalíptica, como los relatos de ciencia ficción, son escritos de revelación sobre realidades trascendentes o fuera del alcance del hombre. El conocimiento al que se accede es *nuevo*, antes no había podido ser apreciado a través de los sentidos o de la experiencia ordinaria, pero a la vez guarda una estrecha relación con las pautas anteriores de razonamiento y con la historia de los protagonistas humanos. La razón *nueva* que se propone puede suponer, en ambos géneros, una razón *general* de todas las cosas. En la propia graduación de las respuestas a las nuevas preguntas se pueden establecer diversos grados de acercamiento o alejamiento en el deseo de conocer lo *Absoluto* a través de este ejercicio de apertura a lo *completamente extraño*. La *revelación* de una *nueva realidad* extiende la explicación de ese fenómeno a cuestiones que siempre están vinculadas a la propia realidad de la humanidad, es decir, la expansión de la categoría de

lo no-humano, trasciende las limitadas por la condición humana.

El contacto con *civilizaciones* o *seres* completamente extraños es en la apocalíptica el aspecto que comienza a introducir las *nuevas realidades* a las que antes nos referíamos y es otro de los aspectos más reiterados dentro de la mayor parte del género de ciencia ficción. En el diferente resultado de este contacto puede encontrarse un gran número de las cuestiones que los relatos de ciencia ficción quieren atajar: imaginar una naturaleza y cultura que se rige por principios completamente distintos y hallar una respuesta a este nuevo contacto puede traducirse bien en conflicto, bien en el inicio de un intercambio.

Por otra parte, y como ya comentamos, en los relatos de ciencia ficción, de la misma forma que en la mayor parte de los textos apocalípticos, se plantea la pregunta esencial sobre la *teogonía* y el *problema del mal*. En este sentido, las teorías evolucionistas, a pesar de las diferentes lecturas e interpretaciones que dentro de estas obras pueden tener, se aceleran a través de la presencia de transformaciones inmediatas de lo real, ya sea por fenómenos como la mutación o el propio encuentro con una nueva realidad. Este hecho puede seguir principios científicos —acelerándolos o deformándolos— en la aparición de *leyes* completamente nuevas. Todo este proceso lleva al lector a tener que plantarse una búsqueda imperiosa de respuestas sobre la localización de lo *bueno* y lo *mal*, ante esta dislocación completa. Esto a su vez enlaza con dos aspectos *tradicionalmente* apocalípticos que están presentes en este género contemporáneo: el *catastrofismo* y la aparición del *caos* o la remisión a él. Frente a ambas circunstancias, la necesidad o muchas veces la propia evidencia, delatan una lectura claramente maniquea que nos dirige a principios en cierta medida *absolutos*.

Este interrogante sobre el *determinismo* puede aparecer en diferentes niveles: a través de la evidencia o el descubrimiento de cierto tipo de *evolucionismo* que nos empuja a un futuro incierto o mediante la constatación de *realidades* que rigen nuestras vidas y nuestra naturaleza humana. La toma de contacto con nuevas epistemologías, en algunos casos, como ocurría en la propia física cuántica, conduce a situaciones muy similares narradas en los apocalipsis: la lógica de todos esos mundos está por encima de la

comprensión del hombre, pero son mucho más *reales* y *determinantes* que las que el hombre percibe.

Los viajes a los espacios exteriores guardan, por el propio realismo que se confiere al género de la ciencia ficción, características de relatos de viajes que mencionamos en el apartado de los apocalipsis seculares: reales y fantásticos. Son o pretenden ser reales al estar justificados por la posibilidad científica, pero al mismo tiempo son fantásticos por la libertad en la imaginación de cada uno de los autores en crear mundos a su completo antojo. El viaje por el espacio, de la misma forma que el viaje *apocalíptico*, consigue crear la misma sensación de pertenencia a un mundo infinitamente expandido e invitan a la introspección que se deriva de la constatación de la pertenencia a una realidad mucho más amplia^{xcv}.

La ciencia ficción utiliza el presente y la historia como un laboratorio. Mientras que el lector de literatura fantástica demanda salir por entero del mundo real, el de ciencia ficción desea estar en una constante relación con el mismo; en este sentido, ambos mundos estarían relacionados, pero por otro lado serían opuestos. Esta es la misma apreciación que se puede hacer entre el mundo del místico y el del visionario apocalíptico —aspecto ya apreciado por Kermode—: «a diferencia del místico, que intenta abrirse paso en medio de la realidad material, el hombre apocalíptico llega a la revelación mediante una comprensión de la verdadera significación de los acontecimientos del mundo histórico»^{xcvi}.

Este es uno de los cambios más importantes que la ciencia ficción realiza en comparación con el género gótico, a pesar de existir en él un deseo de unir lo extraordinario con lo cotidiano. *Frankenstein* de Mary Shelley (1818) ocupa un lugar privilegiado en el cruce de caminos de las anteriores tradiciones literarias interesadas por el mundo más allá de las leyes naturales, como el romanticismo y la literatura gótica. La novela de Shelley toma imágenes míticas tratadas extensamente por la literatura romántica como Fausto o Prometeo, pero lo une intrínsecamente a una lectura secular, en donde el alquimista y el titán quedan transformados en un científico. El resultado de su investigación científica lo coloca en un mundo del que no posee ninguna información previa, el mundo

de los muertos, y ante un ser al que no puede controlar y que se convierte de criatura en amo.

A través de géneros como éste, el hombre parece estar dispuesto a aceptar o a adentrarse en lo imposible, pero colocando la *ciencia* como excusa. Lo sobrenatural o milagroso no parece ya tan increíble si se justifica a través de un laboratorio o un viaje al espacio. La modificación de la brujería o la alquimia por la química, los poderes paranormales por la psicología o la entrada de fuerzas demoníacas o angelicales por invasiones extraplanetarias o viajes a mundos desconocidos están mucho más cerca del presente, en donde el *milagro tecnológico* es un hecho casi-cotidiano.

1. David Ketterer, *New Worlds for Old*, 1974 (*Apocalipsis, Utopía, Ciencia Ficción. La imaginación apocalíptica, la Ciencia Ficción y la Literatura Norteamericana*, Buenos Aires, 1976). En este trabajo hemos hecho uso de ambas versiones, en primer lugar la española y con posterioridad, la inglesa.

2. Frederick A. Kreziger, *Apocalypse and Science Fiction. A Dialectic of Religious and Secular Soteriologies*, Chicago, 1982.

iii. Ketterer, p.137.

iv. Un libro que presenta de forma bastante completa todos estos fenómenos de la canalización, aunque también dentro de un análisis bastante parcial, es John Klimo, *Channeling*, Los Angeles CA, 1987.

v. "Apocalíptico", *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, Vigésima Primera Edición, Madrid, 1992.

vi. Antonio Piñero, "La apocalíptica dentro de la literatura intertestamentaria", *II Simposio Bíblico Español* (1987).

vii. Paul D. Hanson, "Apocalyptic Literature", *The Hebrew Bible and its Modern Interpreters*, Minnesota, 1985, p. 445.

viii. J. J. Collins, *The Apocalyptic Imagination: an introduction to the Jewish matrix of Christianity*, New York, 1987.

ix. «El más estudiado de los géneros de la literatura judía de esta época es el apocalíptico, y hay razones para ello, ya que, a pesar de que algunos autores consideran a la apocalíptica como obra de una secta cerrada dentro del judaísmo, parece ser más bien una fuerte corriente de pensamiento judío que penetró en los más diversos medios. Rasgos apocalípticos se detectan en todos los ámbitos del judaísmo tardío, incluso entre los fariseos, como la creencia en la resurrección de los muertos, tan típica de ellos.», Diez Macho, *Apócrifos del Antiguo Testamento*, tomo I, Madrid, p. 48.

x. Cf. David Helholm (ed.), *Apocalypticism in the Mediterranean World and the Near East*, Tübingen, 1989 y John Collins, *Mysteries and Revelations. Apocalyptic Studies since Upsala Colloquium*, Sheffield, 1991.

xi. P. Zimbaro, *The Encyclopedia of Apocalyptic Literature*, Santa Bárbara, 1997.

xii. B. McGinn, John J. Collins & S. Stein (ed.), *The Encyclopedia of Apocalypticism*, 3 vol., New York, 1998.

xiii. Este es un término que, exceptuando los trabajos más modernos sobre apocalíptica, es prácticamente imposible encontrar. En el diccionario de la Real Academia de la Lengua no aparece.

xiv. «A diferencia de la mayoría de los países, nosotros no tenemos una religión nacional manifiesta, pero existe una religión parcialmente oculta que ha estado desarrollándose entre nosotros durante los últimos dos siglos», Harold Bloom, *La Religión en los Estados Unidos*, México D. F., 1994, p. 35 (*The American Religion. The Emergence of the Post-Christian Nation*, 1992). «La religión estadounidense, al igual que la literatura imaginativa de los EE.UU, es un romance de una búsqueda severamente internalizada, en la cual alguna versión de la inmortalidad sirve como objeto del deseo» *idem*, p. 39

xv. «La propia idea de América en su historia es apocalíptica», D. Robinson, *American Apocalypses: The Image of the End of the World in American Literature*, Baltimore, 1985.

xvi. Cf. J. W. Davidson, *The Logic of Millennial Thought: Eighteenth-Century New England*, New Haven, 1977; J. H. Moorhead, «Apocalypticism in Mainstream Protestantism, 1800 to the Present», *The Encyclopedia of Apocalypticism*, *op. cit.*, pp. 72-107.

xvii. S. Bercovitch, *The Puritan Origins of the American Self*, New Haven, 1975.

xviii. Cf. D. Glanz, «The American West as Millennial Kingdom», L. Parkinson Zamora (ed.), *The Apocalyptic Vision in America*, Ohio, 1982.

xix. En muchas de estas religiones su propia denominación ya hace referencia directa a su *carácter* o *acento* apocalíptico: *La Iglesia de Jesús de los Santos de los últimos días*, *Los Adventistas del Séptimo Día*, *Los Testigos de Jehová*, etc.

xx. Según Ch. B. Strozier en los Estados Unidos el porcentaje de cristianos que toman la Biblia literalmente, «palabra por palabra», sería un 40% de la población, cerca de 100 millones de personas. Ch. B. Strozier, *Apocalypse*, p. 5.

xxi. Una de las diferencias entre las manifestaciones apocalípticas europeas y las norteamericanas es la

menor familiaridad de las primeras con el referente bíblico. Los individuos pertenecientes a iglesias cristianas en los Estados Unidos normalmente poseen un mejor conocimiento de la Biblia que en Europa. Un ejemplo reciente fue el de las profecías del popular modisto Paco Rabanne. Lo curioso y a la vez significativo es que a pesar de ser profecías escatológicas, se hacía referencia a las profecías de Nostradamus y no a las del Libro del Apocalipsis. Esto es una muestra, un tanto anecdótica, de la evidente diferencia entre la importancia concedida y la poca familiaridad de la sociedad europea —tanto en el ámbito católico como en el protestante— con el Libro del Apocalipsis en concreto y con la Biblia en general, si lo comparamos con la sociedad norteamericana.

xxii. Cf. “Hal Lindsey and the Apocalypse of the Twentieth Century”, S. O’Leary, *Arguing the Apocalypse*, N. Y., 1994; S. Bacchiocchi, *Hal Lindsey’s Prophetic Jigsaw Puzzle: Five Predictions that Failed*, Rome, 1998.

xxiii. Podemos procurar un pequeño resumen señalando las siguientes ideas: los alienígenas aterrizaron en la tierra ya en el periodo Prehistórico, tomando un aspecto completamente humano y utilizando tecnología aún más avanzada que la del siglo XX. Son ellos los que han influido en desarrollo de culturas como la egipcia, maya, hebrea... Lo que en estas culturas se pensaba que eran los dioses, eran realmente extraterrestres, a los que rendían culto. El arca de Noé sería una gran embarcación, la ballena de Jonás un submarino y el Arca de la Alianza una especie de tramisor radiofónico. Cf. Erik von Daniken, *Chariots of the Gods? Unsolved mysteries of the past*, New York, 1968; *Gods from outer space : return to the stars, or evidence for the impossible*, New York, 1970; *In search of ancient gods: my pictorial evidence for the impossible*, New York, 1973.

xxiv. En el congreso de Upsala, recogido por David Hellholm en *Apocalypticism in the Mediterranean World and in the Near East*, Tübingen, 1989, numerosas comunicaciones hicieron una especial referencia a este punto: G. W. E. Nickelsburg, “Social Aspects of Palestinian Jewish Apocalypticism”, pp. 641-654., A. Y. Collins, “Persecution and Vengeance in the Book of Revelation”, pp. 729-750, etc. Son más conocidas las circunstancias de conflicto en el judaísmo intertestamentario y en los primeros tiempos del cristianismo, por ello resulta interesante comprobar en el propio mundo antiguo la constatación de este hecho en otros ámbitos culturales; para ilustrar este punto Cf. G. Widengren, “Leitende Ideen und Quellen der iranischen Apokalyptic”, pp. 77-162, en relación al mundo iranio.

xxv. Catherine Keller, *Apocalypse Now and Then*, Boston, 1996, p. 4.

xxvi. Cf. las ideas aparecidas, por ejemplo, en L. Hill, “Marguerite Duras: Sexual Difference and tales of apocalypse”, *Modern Language Review* 84 (1989) pp. 601-614 o en C. Keller, *Apocalypse Now and Then: A Feminist Guide to the End of the World*, Boston, 1996, con los trabajos de teología-feminismo-apocalíptica como: E. Schüssler-Fiorenza, *Apocalipsis: visión de un mundo justo*, Estella (Navarra), 1997; Anne Primavesi, *Del Apocalipsis al Génesis: Ecología-Feminismo-Cristianismo*, Herder, 1995.

xxvii. W. White, *The Coming Russian Invasion of Israel*, Minneapolis, 1981; M. Rosen, *Overture to Armagedon. Beyond the Gulf War*, San Bernardino, 1991; T. Mc Call, *Coming the End: Russia and Israel in prophecy*, Chicago, 1992, etc.

xxviii. Norman Cohn, *The Pursuit of the Millenium*, New York, 1961.

xxix. Cf. Grace Halsell, *Prophecy and Politics. Militant Evangelist on the Road to Nuclear War*, Wetsport, 1986; Jeffrey K. Hadden (ed.), *Prophetic Religions and Politics. Religion and the Political Order*, N. Y., 1986.

xxx. Barry Brummet, *Contemporary Apocalyptic Rethoric*, New York, 1991, p. 33.

xxxi. «The tendency among scholars has been to focus on the eschatological side of theaching in the apocalypses and less on the other kinds of material found in them, but the future was not the only concern of the seers. They contain revelations about cosmological or heavenly phenomena as well as about eschatological mysteries», James C. Vanderkam, "Mesianism and Apocalypticism", *Encyclopedia of apocalypticism*, vol 1, New York, 1998, p. 196. Esta tendencia que el crítico de los apocalipsis antiguos detecta en los estudios anteriores dentro de este área es la que hoy en día podemos verificar en los estudiosos de las manifestaciones apocalípticas contemporáneas, en los que se concede una relevancia especial a los elementos escatológicos frente a las otras características tanto temáticas como formales de estos textos o manifestaciones.

xxxii. J. C. Collins (ed.), *Apocalypse. The morphology of a Genre*, *Semeia* 14 (1979).

xxxiii. «The idea of progress was removed from its empirical foundations... and forced to perform a function that was originally defined by a system that is alien to it», H. Blumenberg, "On a Lineage of the Idea of Progress", *Social Research* 41 (1974) p. 6. Cita tomada de Malcolm Bull, *Apocalypse Theory and Ends of the World*, p. 9.

xxxiv. Ioan P. Culianu, *Out of this world: otherworldly journeys from Gilgamesh to Albert Einstein*, Boston, 1990, p. 10.

xxxv. No por ello el dualismo deja de ser un elemento presente en el resto de los apocalipsis antiguos, tanto judíos como cristianos.

xxxvi. Northop Frey, *The Great Code*, *op. cit.*, p. 136

xxxvii. J. May, *Toward a New Earth: Apocalyptic Literature*, Notre Dame, 1972. Este autor utiliza este término para referirse concretamente al caso de la literatura afro-americana.

xxxviii. M. Lavon Montgomery, *The Apocalypse in African-American Fiction*, New York, 1996.

xxxix. L. Parkinson Zamora, *The Apocalyptic Vision in America*, *op. cit.*

xl. B. Brummet, "Premillennial Apocalyptic as Rhetorical Genre", *Central States Speech Journal* 35 (1984) p. 87.

xli. S. O'Leary, *Arguing the Apocalypse: A Theory of Millennial Rethoric*, New York, 1994.

xlii. C. Strout, *The New Heavens and the New Earth: Political Religion in America*, New York, 1974.

xliii. Ketterer, *op. cit.*, p. 135.

xliv. Ketterer, *op. cit.*, p. 35.

xlv. Cf. Bernard Mc Ginn, "Merlin, the British Seer", *Visions of the End. Apocalyptic Traditions in the Middle Ages*, New York, 1979, pp. 180-183.

xlvi. Forrest S. Smith, *Secular and Sacrad Visionaries in the Middle Ages*, London, 1986, pp. 38ss.

xlvi. D. W. Robertson, *Preface to Chaucer: Studies in Medieval Perspectives*, Princeton, 1962, p. 373. Referencia tomada de R. K. Emmerson y R. B. Herman, *op. cit.*, p. 155.

xlvi. K. Emmerson and Ronald B. Herzman, "Apocalypticism and Chaucer's Pilgrimage", *The Apocalyptic Imagination in Medieval Literature*, Philadelphia, 1992, p. 149.

xlix. Cf. Zweder von Martels (ed.), *Travel Fact and Travel Fiction: Studies on Fiction, Literary Tradition, Scholarly Discovery, and Observation in Travel Writing*, Leiden, 1994.

I. V. e. g. James Nicopulos, *The Poetics of Empire in the Indies: Prophecy and Imitation in La Araucana and Os Lusíadas*, Pennsylvania State UP, 2000; María de Lourdes Melchior, "Problemática Religiosa na Lírica de Camões", *Proc. of the Colloquium Held at the Univ. of California* (Apr. 25 & 26 1980), Inst. de Cultura e Língua Port., Lisbon, & Bandanna, 1985.

li. Mark Hazard, "The Other Apocalypse: Spenser's Use of 2 Esdras in the Book of Justice", *Spenser-Studies: A Renaissance Poetry Annual* 14 (2000) pp. 163-87; John Watkins, *'And Yet the End Was Not': Apocalyptic Deferral and Spenser's Literary Afterlife*, Kentucky, 2000.

lii. Cf. Paul Rovang, "Milton's War in Heaven as Apocalyptic Drama: 'The Foes Justly Hast in Derision'", *Milton Quarterly* 28:2 (1994 May) pp. 28-35; Robert Ellrodt, *Milton et la vision edenique*, Paris, 1986. C. A. Patrides, "Something Like Prophetick Strain: Apocalyptic Configurations in Milton", Joseph Wittreich (ed.) *The Apocalypse in English Renaissance Thought and Literature: Patterns, Antecedents, and Repercussions*, Ithaca, 1984.

liii. B. McGinn, *op. cit.*, p. 33,

liv. Cf. E. H. Kantorowich, *The King's two bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, 1957.

lv. Forrest S. Smith, *op. cit.*, p. 27.

lvi. En los textos apócrifos tanto los paraísos celestiales como terrenales son igualmente eternos.

lvii. Cf. Auguste Comte, *Catéchisme positiviste, ou sommaire exposition de la religion universelle*, Paris, 1903; *idem*, *Discours sur l'esprit positif*, Paris, 1844.

lviii. Ernest Cassirer, *El mito del Estado*, México D. F., 1968, p. 213.

lix. Citado por Cassirer, *op. cit.*, p. 215.

lx. Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative*, Durham, 1993, p. 207.

lxi. Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, New York, 1989, p. 49.

lxii. Donya Samara, *Questionable Ends: Reflections on the Sublime in Contemporary Culture*, tesis doctoral, Indiana University, 1998, p. 29.

lxiii. Cassirer, *op. cit.*, p. 335.

Ixiv. Cita tomada de A. Beltrán, *Galileo*, Barcelona, 1983, p. 111.

Ixv. Shelley, *Ode to heaven*,

Ixvi. V. e. g. Charlotte Spivack, "The Journey to Hell: Satan, the Shadow, and the Self", *The Centennial Review* 9 (1965) p. 420-437.

Ixvii. «A singularity is a place where the classical concepts of space and time break down as do all the known laws of physics because they are all formulated on a classical space-time background. This is a great crisis because it means that one cannot predict the future. One does not know what will come out of a singularity», S. W. Hawkins, "Breakdown of Predictability in Gravitational Collapse", *Physical Review D* 14 (1976), p. 2460. (tomado de *Theism, Atheism...* p. 235)

Ixviii. Sir James Jeans, "The Mysterious Universe (1931)", Ken Wilber, *Cuestiones cuánticas. Escritos místicos de los físicos más famosos del mundo*, Barcelona, 1987 p. 111.

Ixix. *Idem*, p. 186.

Ixx. *Idem*, p. 180.

Ixxi. Susan Strehle, *Fiction in the quantum universe*, Chapel Hill, 1992, p. 54.

Ixxii. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 11.

Ixxiii. Mark Rose, *Aliens Encounters*, p. 13.

Ixxiv. Dentro del estilo de novelas como las de Frank G. Slaughter.

Ixxv. Suvin, *op. cit.*, p. 30.

Ixxvi. «La función particular de toda obra de ciencia ficción meritoria consiste en explorar las consecuencias filosóficas de esta radical desorientación», David Ketterer, *op. cit.*, p. 25.

Ixxvii. T. Woodman, "Science Fiction, Religion and Transcendence", Patrick Parrinder (ed.) *Science Fiction. A Critical Guide*, New York, p. 115.

Ixxviii. Kingsley Amis, *New Maps od Hell*, London, 1960.

Ixxix. Wells predice por ejemplo el uso de la bomba atómica, décadas antes de su descubrimiento. Lo mismo que armamento como el tanque. En 1895 expuso la noción de que el tiempo estaba intrínsecamente relacionado con el espacio y anticipó la idea de la cuarta dimensión.

Ixxx. Neil Barron (ed.), *Anatomy of Wonder*, New York, 1987, p. 4.

Ixxxi. Rose, *op. cit.*, p. 53

Ixxxii. J. Ignacio Ferreras, *La Novela de Ciencia Ficción*, Madrid, 1972, p. 37.

Ixxxiii. Frederik Pohl, "The Shape of Things to Come and Why it is bad", *SFC* (december 1991)

lxxxiv. James E. Gunn, *The Road to Science Fiction*, vol. 1, New York, 1977.

lxxxv. Frederick Pohl, "Pohlemic", *SFC*, (May 1992)

lxxxvi. Esta misma situación se traslada a los argumentos de ciencia ficción: «No hay manera más pasmosa de transformar la realidad que suponer la existencia de un operador externo, antes insospechado, que controla los asuntos humanos o se inmiscuye en ellos. El predominio de este tema apocalíptico en la ciencia ficción señala el elemento de paranoia, que es una característica de toda literatura orientada hacia la subversión». Ketterer, p. 276.

lxxxvii. V. e. g. *Anatomy of Wonder* en donde se hace una relación de la evolución del género bastante exhaustiva, atendiendo a los aspectos externos que asimismo la condicionan.

lxxxviii. Este elemento ya comienza a desarrollarse a partir de la Primera Guerra. Thomas Clarendon, señala como incluso los relatos de Wells después de ésta son muchos más polémicos y amargos e inciden mucho más en la *brutalidad del hombre*. *idem*, p. 12.

lxxxix. R. Scholes y Eric Rabkin, *La Ciencia Ficción. Historia, ciencia, perspectiva*, Madrid, 1982 (*Science Fiction. History. Science. Vision*, Oxford, 1977)

xc. «science fiction is 5% aesthetically significant and 95 % socially significant», Darko Suvin, *op. cit.*

xc. Kreuziger, *op. cit.*, p. 81

xcii. Estudiosos como John A. Saliva o Gordon Melton entienden que estos movimientos se dividen esencialmente en tres grupos: aquellos que proceden de la tradición teosófica ligada a lo *psíquico*, entre los cuales el movimiento *I AM*, sería el pionero. En segundo lugar, aquellos grupos de procedencia *espiritualista* que defienden ser *mediums* entre las dos realidades. Por último, toda una serie de movimientos neo-cristianos cuyas lecturas siguen ligadas a la Biblia, asociándoles una lógica dentro de los contactos extraterrestres. (Sobre este aspecto ver: Ted Peters, "UFO's: The Religious Dimension", *Cross Currents* (1977) pp. 261-278; Kenneth L. Woodward, "Christ and Comets: What did Do's followers believe?", *Newsweek* 129 (7 de abril de 1997) pp. 40-43; Robert S. Ellwood, *The sixties spiritual awakening*, New Brunswick, 1994)

xciii. A la hora de preparar el presente apartado nos hemos inspirado en la entrada "Metaphysics" de la Enciclopedia de Ciencia Ficción editada por John Clute y Peter Nicholls: *The Encyclopedia of science fiction*, New York, 1995.

xciv. John J. Collins, "The Jewish Apocalypses", *Semeia* 14 (1979) p. 28.

xcv. En las novelas con una mayor carga sociológica y sobre todo en la obra de autores dentro de lo que se denominó la *New Wave*, a partir de los años sesenta, existe un más claro deseo en la búsqueda de una *armonía* con otras realidades cósmicas o extraterrestres.

xcvi. Ketterer, p. 215.

CAPÍTULO 5. C. S. LEWIS, *TRILOGÍA DE RANSOM*

*The apocalypse is the way the world looks
after the ego has disappeared*
Northop Frye, *The Great Code*, p. 138

5. 1. INTRODUCCIÓN AL AUTOR Y A LA TRILOGÍA

En su trabajo sobre John Milton, *A Preface to Paradise Lost*, C. S. Lewis comienza afirmando que el primer requisito, antes de juzgar cualquier obra humana es saber *qué es*, cuál era la voluntad que empujó a la realización de dicha obra y a partir de esto, cómo debe de ser ésta juzgadaⁱ. En el marco concreto de la literatura, muchos de los problemas que se presentan a la hora de analizar una obra literaria, argumenta el autor, parten del hecho de desconocer el *género* de la misma.

La *trilogía de Ransom* es sin duda, dentro y fuera de la ciencia ficción, una obra considerablemente original, pero la primera dificultad a la hora de juzgarla reside en la decisión de incluirla o no dentro de este género literario. Muchas de las críticas que se han formulado en torno a esta trilogía de ficción la han calificado de *anticiencia ficción*. Existen varias razones para ello: el poco uso de aspectos realmente científicos, la forma en la que el autor trata el mundo de la ciencia, la crítica explícita al género de ciencia ficción en la referencia a autores tan emblemáticos como H. G. Wells, y por último, al hecho de dar entrada a seres y realidades procedentes del mundo espiritual y concretamente de la tradición cristiana, rompiendo con la *norma* que Darko Suvin señalaba en su afirmaciónⁱⁱ. Dentro de los distintos ensayos que abordan la crítica de esta obra y en trabajos generales de este género, como ensayos, enciclopedias o diccionarios, no existe un consenso sobre esta delimitación. En algunos casos se toma solamente a la primera de las obras —*Out of*

the Silent Planet— como ciencia ficción mientras se excluyen las dos siguientesⁱⁱⁱ, en otros, se excluyen todas o bien se terminan incluyendo en su totalidad.

De lo que no cabe duda es que la *trilogía de Ransom* pertenece de pleno derecho al género apocalíptico^{iv} —aunque esta afirmación apenas se haga nunca— y constituye uno de sus ejemplos más representativos, a nuestro parecer, dentro de la literatura contemporánea de ficción, al participar de prácticamente todas sus características, procedentes tanto de los apocalipsis antiguos como modernos y contemporáneos.

La trilogía de Ransom —*Out of the Silent Planet, Perelandra, That Hideous Strenght*^v— se escribe entre 1937 y 1945 —prácticamente todos los años en los que transcurre la Segunda Guerra Mundial— y entre ellas ofrecen características tanto de forma como de contenido bastante dispares, unidas por los capítulos de la vida del personaje principal, el profesor Ransom y su experiencia *visionaria*, que tiene como punto de partida su viaje a Marte^{vi}.

La aventura de Ransom comienza de forma *accidental*. El protagonista es raptado e introducido en una original nave espacial con forma esférica por un científico llamado Weston y un antiguo compañero de estudios llamado Devine. Al despertar, la nave se encuentra más allá del planeta Tierra. Dentro de esta estructura de metal enclaustrante, Ransom comienza a darse cuenta de que su destino parte en dirección a un planeta desconocido.

Una vez en Marte —*Malacandra* en el idioma de sus habitantes— el protagonista ya ha tenido oportunidad de entender su situación como *víctima expiatoria*, por lo que buscará constantemente el momento para poder huir de sus raptos. Aterrado ante la visión de uno de los habitantes de *Malacandra* se separa de sus accidentales compañeros de viaje. El planeta constituye un mundo extraño, al que el protagonista se irá habituando a partir, sobre todo, de su convivencia con la primera especie *racional* del planeta con la que se encuentra, los *hrossa*^{vii}, de los que aprende su idioma y las primeras referencias a las peculiaridades por las que se gobiernan los planetas de la Vía Láctea, dentro de la cual el planeta Tierra —*Thulcandra*— es una excepción.

Ransom es llamado a presencia de Oyarsa, el gobernador del planeta, que pertenece a la especie de los *eldila*, seres invisibles que habitan el cosmos y que gobiernan los planetas como representantes directos de la divinidad. De esta forma Ransom, finalmente, se dirige al destino que había sido ideado por sus raptos de forma voluntaria, no como víctima, sino como invitado.

En su camino es ayudado por la siguiente especie inteligente del planeta, los *sorns*, de los que antes había huido por temor a su aspecto físico. Su contacto con ellos se limita a su viaje junto a Augray, el *sorn* que le conducirá hasta la morada del gran *eldil* regidor del planeta, llamada *Melindorn*. Una vez allí conocerá a la tercera de las especies que habitan en el planeta, los *Pfiltrigg*^{viii} que le muestran la historia del planeta y del Sistema Solar, descubriendo la distinta realidad del planeta Tierra, *Thulcandra*, incomunicado y *silenciado* tras la rebelión de su ángel gobernante.

Nuestro planeta, por tanto, vive fuera de las *leyes de Dios* —vive en el silencio— bajo las que son gobernados los demás planetas, y cuyo ejemplo concreto se muestra en este libro en el planeta Marte, en donde sus habitantes conviven en perfecta armonía y en donde no existe ni el pecado ni la conciencia del mismo.

En *Perelandra* la acción se desarrolla en el año de 1942. Ransom se traslada al planeta Venus, a donde es enviado para evitar que las únicas dos personas que habitan en él caigan bajo la tentación del Maligno, tal y como ocurrió en nuestro mundo en relación con Adán y Eva. Este planeta es el primer mundo de una serie de mundos nuevos y sus características son muy distintas a las del planeta de Malacandra. Se trata de un planeta de islas flotantes en constante movimiento en medio de un océano poblado de seres maravillosos. Existe tan sólo una prohibición dentro de este planeta: sus habitantes no pueden dormir en la tierra firme que se encuentra en medio de este inmenso archipiélago en movimiento. Satán utilizará a Weston para tentar a la Dama —que en esos momentos se encuentra alejada de su Rey—. El narrador, por ello se referirá a Weston como *the un-human*, al encontrarse su voluntad completamente supeditada a las decisiones y palabras del Maligno. Ransom se verá obligado, a partir de la aparición del nuevo visitante en el

planeta, a rebatir los argumentos que el Maligno utiliza para empujar a la Dama a la rebelión en contra de su creador. Posteriormente se enfrentará físicamente a Weston hasta lograrlo desaparecer de este planeta.

Existe una importante carga simbólica en la descripción de todas las características del planeta y también en los personajes y conversaciones que mantienen, a través de los cuales C. S. Lewis lleva a cabo un interesante comentario de los primeros capítulos del Génesis. Muchas de las ideas expuestas en esta novela ya habían sido referidas, en forma de ensayo, en su trabajo sobre la obra de John Milton, *Preface to Paradise Lost*^x.

El último de los relatos *That Hideous Strength*, se desarrolla en el planeta Tierra y en él Lewis alegoriza nuevamente otro capítulo de Génesis, el de la torre de Babel^x. Ransom y una serie de colaboradores o *elegidos* resisten al imperio que se erige por la actividad de determinados científicos y académicos que, a partir de la creación de un instituto científico, pretenden controlar las investigaciones tecnológicas y de los medios de comunicación. Este instituto, llamado *irónicamente* con el acrónimo de N.I.C.E (*National Institute of Coordinated Experiments*), “simpático” en inglés, es realmente manejado indirectamente por las fuerzas perversas que controlan el planeta —los *eldila* de la Tierra— que desean consumir su destrucción o la degeneración del género humano a través de la selección de aquéllos que sean más fuertes o mejor dotados, destruyendo paulatinamente la naturaleza —sustituyéndola por plantas artificiales— y eliminando en el hombre toda forma de deseo, necesidad, iniciativa, etc.

En esta novela el personaje principal deja de ser Ransom y el protagonismo se concentra especialmente en dos personajes nuevos en la saga, compuesto por una joven pareja que sufre una crisis matrimonial. Jane, la mujer, posee poderes de videncia y se une a la comunidad de Belbury, presidida por Ransom, para colaborar con ella; a raíz de su estancia irá descubriendo una serie de pautas y comportamientos *crístianos* que le harán cambiar su forma de pensar progresivamente. Marc por otro lado forma parte del proyecto del N.I.C.E. Sus colaboradores lo utilizan para atraer hacia ellos a su mujer, Jane, a la que quieren utilizar para conseguir sus propósitos. Podríamos describir el proceso de

ambos personajes a lo largo de la novela como de *ascenso y restitución*, en el caso de la primera, y *descenso y restitución*, en el caso del segundo.

It must be more than thirty years ago that I bought —almost unwillingly, for I had looked at the volume on the book-stall and rejected it on a dozen previous occasions— the Everyman edition on Phantastes. A few hours later I knew that I had crossed a great frontier... What it actually did to me was to convert, even to baptise... my imagination... The quality which had enchanted me in his imaginative works turned out to be quality of the real universe, the divine, magical, terrifying and ecstatic reality in which we all live.

C. S. Lewis, *George MacDonald: an anthology*, p. 20s^{xi}

Como ya comentamos anteriormente, la trilogía de Lewis de ciencia ficción es en gran medida una obra muy original^{xii} por dos motivos principalmente: primero, por el hecho de ser tanto en su forma como en su estilo completamente novedosa en lo que a este género se refiere, y en segundo lugar, por ser absolutamente fiel a una serie de principios cristianos tradicionales.

Las tres novelas, considerablemente diferentes en estilos y contenidos, dibujan una trayectoria similar, de forma circular o elíptica, que finaliza con la *culminación* de sus correspondientes tramas y con la consecución y victoria de las *pruebas* (“*quest*”) que el protagonista debe llevar a término^{xiii}.

A pesar de su riqueza de contenido y símbolos, las tramas se dibujan de forma sencilla, en cierta manera siguiendo patrones similares a los de un *cuento popular* en donde los caracteres de los personajes aparecen especialmente marcados o estereotipados. Su construcción, en este sentido también, se acerca al *romance* —siguiendo la definición que de él hace Northop Frye— que en este caso concreto adquiere también la condición de *visionario*. Esta sencillez en su diseño posee a su vez una gran profundidad de ideas.

La formación de C. S. Lewis está especialmente ligada al estudio de los clásicos, la historia antigua y la filosofía, además de la literatura medieval y renacentista, sus

especialidades académicas. La mayor parte de sus trabajos, dentro y fuera de la ficción, posee una lógica común dentro de una continuada tarea apologética del cristianismo. En sus relatos de ficción se valió del uso de distintas formas literarias o géneros: la novela epistolar, alegórica, fantástica o mitológica, y por último, la ciencia ficción, género que se limita tan solo a la trilogía que analizaremos en este capítulo. Además de escritor, su tarea de difusión se expandió al ámbito radiofónico y a conferencias impartidas muchas veces en los propios templos de la Iglesia Reformada de Inglaterra.

En esta trilogía espacial es especialmente llamativa la presencia de *modelos* filosóficos tomados principalmente del *platonismo*. En cierta medida, la idea sobre la que gira toda la trilogía: presentar nuestro mundo como un *planeta silencioso*, posee evidentes paralelismos con el *mito de la caverna* de Platón y los límites del hombre a la hora de alcanzar una *realidad* que trasciende los principios materiales a los que el ser humano, a través de sus sentidos, tiene acceso. En *Out of the Silent Planet* es fácil advertir la recreación de toda una serie de patrones —en la forma en la que se organiza la sociedad de Malacandra— que sin duda son también de inspiración platónica^{xiv}. Lewis ve en Platón la forma en la que comprender la naturaleza humana y uno de los aspectos que más claramente influyen en sus ideas es la división del hombre en tres elementos: la inteligencia, el espíritu y los órganos sensitivos. Cuando el ser se encuentra en perfecta armonía es cuando el elemento racional hace uso del espiritual para controlar al tercero de ellos^{xv}.

El maniqueísmo que se adivina en la novela no es sólo producto de la voluntad de configurar un *romance visionario*, sino refleja también la propia manera en la que el autor ve la relación que el hombre debe establecer con Dios. En ésta, la neutralidad o pasividad son sinónimos de desobediencia, la única forma de evitar el mal es hacer activamente el bien^{xvi}.

En Lewis la importancia de la razón se une de forma inseparable a la propia importancia de la imaginación. Ambas son igualmente indispensables y necesarias para que el ser humano alcance el auténtico conocimiento. La única manera de trascender

verdaderamente la realidad es a través del uso de la imaginación^{xvii}. Lewis enlaza con el énfasis que la literatura romántica concedió al conocimiento intuitivo sobre el intelectual.

Como señalan muchos autores^{xviii}, y como vimos que afirmaba el propio escritor, la forma en la que Lewis entra en contacto con las pautas estéticas de lo fantástico es a través de la influencia del escritor romántico George MacDonald. En su novela, *The Great Divorce*, Lewis asciende junto a su *maestro* MacDonald hacia la ciudad celestial. De forma similar, las novelas de este escritor escocés parecen ser la guía que inspiró a Lewis y le hicieron darse cuenta del gran poder de la imaginación así como de la gran utilidad expresiva de la literatura fantástica.

Es también a través de él como Lewis enlaza con la idea romántica antes señalada, un romanticismo que en caso concreto de MacDonald está imbuido de cristianismo, aspecto que para Lewis es imprescindible asociar siempre a sus obras.

MacDonald concede una gran preeminencia en su literatura a la intensificación de la religión personal y mística, a pesar de que nunca llegó a recoger por escrito experiencias propias de misticismo, en el estricto sentido de la palabra. En cambio, sí estuvo influido en gran medida por la estética e ideas de místicos protestantes como: Jacob Boheme (1575-1624), William Law (1686-1761) y Emmanuel Swedenborg^{xix}.

Los paralelismos con estos místicos protestantes se unen en la firme idea de que el fin último del hombre es su reconciliación con Dios. La unión con Dios produce una intensificación de la identificación con la naturaleza.

A través de las pautas marcadas por su maestro, la idea de la fantasía que Lewis propone en sus obras —en nuestro caso extendida al género de la ciencia ficción— como señala John D. Haigh^{xx}, no se opone a su voluntad de *realismo*, si tenemos en cuenta la propia lectura *mitopoética* que MacDonald construye con anterioridad.

Aunque sobre esta lectura procuraremos ahondar aún más en la conclusión de esta

segunda parte de la tesis, deseamos dejar apuntado en esta introducción cómo este autor, de la mano del más claro exponente del romanticismo cristiano, se enfrenta en su obra de ciencia ficción al positivismo en su arrogancia más extrema expuesta a través del personaje de Weston, en sus dos primeras novelas, y de la comunidad de Belbury, en su novela *That Hideous Strength*. Este enfrentamiento lo realiza potenciando lo intuitivo y místico y armonizando la verdad científica e intelectual con la fe cristiana. Lewis utilizó el estilo y las pautas marcadas por MacDonald para acercarse a modelos tomados del romanticismo, pero al mismo tiempo, enfatizó en todo momento un rechazo a las imágenes —para él deformaciones— que fueron forjadas en la obra de muchos autores románticos, como la de convertir en héroes a muchos de los *villanos* de las Escrituras^{xxi}.

Esta relevancia concedida a la *trascendencia* de la imaginación nos llevaría a la propia determinación de los principios *apocalípticos* dentro de la obra de Lewis. Hemos de tener en cuenta además que la idea del viaje como progreso espiritual, transformación individual e incluso vía de revelación, aparece en un gran número de las novelas de Lewis como: *The Pilgrim Regress* (1933), *The Screwtape Letters* (1942), *The Great Divorce* (1942) y en muchos de los episodios de *The Narnia Chronicles* (1950-1956)^{xxii}. En esta relación de Lewis con la estética *apocalíptica*, determinados críticos han leído también la propia influencia de autores como Dante en toda su obra^{xxiii}. Otras razones que pueden exponerse atañen a una *experiencia personal*; uno de los aspectos que más marcaron la trayectoria vital de Lewis, tras el dramático efecto que causó la muerte de su madre, fue el descubrimiento de su particular *peregrinaje espiritual*. A pesar de haber sido educado en un hogar cristiano anglicano, su proceso en la aceptación del cristianismo fue incierto, difícil y gradual^{xxiv}.

Como a continuación veremos, en cada uno de los episodios que componen esta trilogía de ficción se narra una experiencia *apocalíptica* que resulta tan diferente, en cada uno de los casos, como lo es el estilo y contenido de las tres novelas. Se trata de tres *relatos apocalípticos* diferentes que describen distintos grados y experiencias, dentro de un proceso de continuidad, progresión y perfeccionamiento del protagonista de las tres obras

de ficción, el profesor Ransom.

5. 2. ANÁLISIS DE LA TRILOGÍA A PARTIR DE SUS CARACTERÍSTICAS FORMALES Y TEMÁTICAS

5. 2. 1. ANÁLISIS DE LA TRILOGÍA COMO APOCALIPSIS DE FICCIÓN

La trilogía espacial de C. S. Lewis se inscribe principalmente dentro del género de la literatura apocalíptica. A partir de esta posición, las novelas siguen, como tendremos oportunidad de señalar, las pautas de la tradición precedente de este género tanto en temas como en giros, objetivos y elementos narrativos, tomando de ella un importante número de elementos, símbolos e ideas, sobre los que se construye la historia. Existe por ello una voluntad manifiesta por parte del autor de elaborar una *ficción* sobre las bases y esquemas básicos de la literatura visionaria anterior.

Muchos críticos han insistido especialmente a la hora de señalar la notable influencia que obras como *La Divina Comedia* y *Paraíso Perdido* han tenido en la construcción de esta trilogía. Nuestra intención en este apartado será, teniendo presente también la relación con estas dos obras, sobre las que el autor tenía un amplio conocimiento y familiaridad, ampliar la conexión de la *trilogía de Ransom* más allá de este esquema a otras obras clave dentro de la tradición apocalíptica, por las que también se vieron sin duda influidos tanto Dante como Milton.

La premisa de la que parte el argumento de las tres novelas es uno de los aspectos más constituyentes del género apocalíptico: *el Cielo pertenece al Señor y la Tierra se ha dado a los hijos de los hombres*. Esta es la limitación que queda manifestada en las narraciones de ascenso apocalípticas. Es precisamente la ruptura de esta cláusula el elemento que abre el desarrollo del argumento de las novelas.

La experiencia de Ransom como **visionario apocalíptico** pone un fuerte énfasis en aspectos ligados a las etapas de ascenso místico. A través de las tres novelas que componen esta saga de ciencia ficción, el autor reconstruye muy claramente las tres grandes etapas de las que se compone la mística: la *etapa purgativa* —en su mayor parte dentro del viaje a Marte—, la *etapa iluminativa* —viaje a Venus— y por último, la *etapa*

unitiva que se insinúa, pero no se termina de consumir en la última de las novelas.

La relación entre las experiencias apocalíptica y mística no es en absoluto exclusiva de este *apocalipsis*, sino común a gran número de relatos apocalípticos. En textos como *1 Henocho* o *3 Baruch* la progresión en el ascenso trae consigo unas consecuencias importantes en la propia transformación del *visionario*, tanto física como espiritualmente. En el caso que nos ocupa esta relación es más explícitamente señalada dentro de la trayectoria ascética y moral del viajero, ya que son continuamente referidas al lector. De hecho, en muchos de los episodios, tanto a lo largo del viaje a Malacandra como a Perelandra, Ransom se ve sometido a *disciplinas* similares a las que conforman la preparación del místico: mortificación corporal, ayuno, vigilia, retiro y silencio e incluso la recitación de *mantras*^{xxv}.

En *Perelandra*, como comentamos anteriormente, existen dos elementos que son muy importantes y que finalizan el proceso de purificación iniciado en el primero de los viajes, en primer lugar, la total entrega a Dios —que llega a su punto culminante al enfrentarse físicamente contra el Mal— y el desprendimiento completo de todos aquellos aspectos que lo unen con su propia condición humana, disciplina que se lleva a cabo paulatinamente a través de todo el viaje.

Pero la principal diferencia entre la mística y la apocalíptica, se encuentra normalmente en la forma en la que el visionario inicia su propia experiencia^{xxvi}. En el caso de esta trilogía, como ocurre en la mayor parte de los relatos apocalípticos, no existe un requerimiento por parte del *visionario*, sino que la experiencia le es impuesta. Su capacidad o preparación tampoco están intrínsecamente unidas al inicio de su viaje, aspecto que sí es imprescindible en el caso del ascenso místico.

En el relato sobre Ransom, dentro de su rol de ***visionario apocalíptico*** se introduce un elemento en cierta manera original, ya que se trata en apariencia de un hombre corriente y no de una figura de la relevancia que, por ejemplo dentro de la tradición judeo-cristiana, tienen *visionarios* como Moisés, Henocho, Abrahán o Juan. El protagonista aparece descrito como una persona de mediana edad, de status social medio y sin ningún

rasgo especialmente destacable que le haga merecedor, sobre cualquier otra persona, de las atribuciones que a lo largo del relato irá adquiriendo. Es interesante ver cómo su nombre, “rescate/rescatador”, asociado a la propia experiencia que está a punto de iniciar, no se menciona desde un principio, el narrador se refiere al personaje presentándolo como un hombre normal y anónimo, «*a pedestrian*».^{xxvii}

Su entrada en el ámbito de lo *maravilloso*, que se presenta en la novela como *accidental*, sigue a grandes rasgos las mismas pautas que muchos relatos fantásticos o cuentos tradicionales: a partir del contacto con el *mundo maléfico*. La forma en la que llega a la propiedad llamada “*The Rice*” rompe la armonía y la normalidad del entorno que hasta entonces había rodeado al protagonista de la misma forma que la casa de chocolate lo hace con la de Hansel y Gretel. Se trata de un lugar siniestro, en este caso identificado con una fábrica. Es en el terror que la presencia de estos elementos produce, y ante toda la serie de circunstancias que en adelante comenzarán a rodear al protagonista, como se adelanta uno de los aspectos clave en el inicio de su progresión espiritual, la superación paulatina del miedo asociado a su condición humana.

La necesidad de ascender en aras de recibir el conocimiento divino —aspecto común y básico de los relatos apocalípticos— presupone que el conocimiento más relevante siempre se encuentra en el cielo^{xxviii}. El ascenso a los espacios para Ransom es el punto de partida mínimo para comenzar a descubrir el engaño en el que vive el hombre desde su creación y la incomunicación e ignorancia de su planeta.

El desarrollo de la experiencia apocalíptica del personaje protagonista tiene muy distintos matices en cada una de las novelas, y en todos los casos supone un nuevo comienzo y el desarrollo de una experiencia completamente distinta. La lejanía de los planetas a los que se dirige con respecto a la Tierra posee también una lectura en clave simbólica, que hace referencia al paulatino alejamiento del *mundo* y al acercamiento progresivo a la realidad divina a través de un proceso que va transformando su condición humana.

Existen, por otro lado, características que se van abriendo poco a poco en la trama,

y que van presentando a Ransom como personaje que se ajusta a su rol de visionario, si lo contrastamos con el contenido de otros apocalipsis^{xxix}. En primer lugar su condición de hombre religioso o piadoso, y, en segundo lugar, un aspecto que resulta imprescindible en este tipo de *viajeros*, una avidez por conocer y una constante necesidad de encontrar respuestas a todas las preguntas que se desarrollan a través del viaje^{xxx}. Esta característica queda ya patente en el inicio del propio viaje espacial, donde el personaje se presenta como un hombre observador e inteligente; Ransom busca respuestas en sus *secuestradores* y éstas le son denegadas. A partir del momento en el que comienza a conocer la realidad del planeta de Malacandra, no solamente no abandona este afán de conocer, sino que valiéndose de las respuestas que sus habitantes le facilitan halla las fórmulas precisas sobre las que plantear sus interrogantes.

El hecho de tratarse de un hombre corriente que va a ser partícipe de una experiencia apocalíptica tiene como consecuencia no sólo este diferente y accidentado contacto con la revelación, sino también una fase previa a lo que constituye de por sí el inicio de toda experiencia apocalíptica, la puesta en contacto con el mundo angélico.

En este caso, esta premisa queda pospuesta. El primer aspecto que es importante tener en cuenta en el desarrollo de su aprendizaje es que antes de aparecer ante el ángel custodio del planeta de Malacandra, Ransom necesita tomar conciencia de lo que significa ser habitante del planeta Tierra, y por ello precisa despojarse de toda una serie de prejuicios y temores, lo cual logra al final de la primera de las novelas. Esta es la razón por la que el protagonista, hasta ese preciso momento, es llamado por los habitantes malancandrinios como *Ransom de Thulcandra*^{xxxi}. Antes de poder iniciar realmente su camino real como *visionario apocalíptico* tiene que ser capaz de *superar su forma ordinaria de pensar*^{xxxii}.

El temor y las alucinaciones que lo atormentaron minuto a minuto durante la primera etapa de la jornada están provocadas por esta condición de *habitante de Thulcandra* de la que debe liberarse. En un primer momento la única forma que halla para alejar el temor de su pensamiento es una actitud de *quietismo*: «*He learned to stand still mentally, as if were,*

and let them roll over his mind»^{xxxiii}. El sistema de asociaciones por el que se rige le impide poder asumir la realidad del planeta en el que entonces se encuentra, no puede concebir el principio de igualdad a causa de las diferencias de los distintos habitantes, así como tampoco la inexistencia de enfrentamiento entre las especies inteligentes, también por el hecho de ser *diferentes*. Lo rudimentario de sus habitantes a nivel técnico se asocia inmediatamente con un nivel ideológico y religioso inferior al suyo. Conforme su conocimiento se va ampliando, el balance resulta opuesto, es él quien se ve a sí mismo y a la civilización de la que proviene como salvaje y aquella a la que miraba con superioridad, como realmente civilizada ^{xxxiv}

Ransom había padecido hambre «*amidst abundance»^{xxxv}* y había tenido temor hacia unos seres de los que nada debía temer. Antes de encontrarse en presencia de Oyarsa, ángel superior que gobierna el planeta, sus referencias se encuentran ya desplazadas y su forma de ver tanto al planeta como a sus habitantes ha variado drásticamente, de la percepción de un contorno infernal, el viajero logra alejar todo lo que antes le resultaba hostil y temible: «*‘Ogres’ he had called them when first met his eyes as he struggled in the grip of Weston and Devine: ‘Titans’ or ‘Angels’ he now thought would have been a better word»^{xxxvi}*. Antes había vivido en la cobardía, en la cerrazón de entender que un mundo diferente y alejado debe necesariamente de ser hostil —tal y como las ficciones planetarias de su mundo dibujaban—. «*At last it dawned upon him that it was not they, but his own species, that were the puzzle.»^{xxxvii}*

En el camino hacia Meldinlorn se refuerzan aspectos que anteriormente le habían servido para hacer frente a unos temores injustificados, como la confianza en sí mismo ^{xxxviii} y por otra parte el propio deseo de encuentro con una realidad trascendente. Una vez que puede reconocer la procedencia de su miedo, se atreve a desafiar los cambios de estado de ánimo a través de la fe y adquiere el valor para continuar ^{xxxix}.

Tras la conciencia de culpa anterior, culpa por su miedo, y culpa por su condición de hombre ^{xl}, y a partir de la asunción de un nuevo paradigma desde el que analizar aquello que ve, queda aún un aspecto más que debe superar, el hecho de saber que se enfrenta a

una *inteligencia sobrehumana*, para él anteriormente asimilada «*with monstrosity of form and ruthlessness of will*»^{xli}. Esto supone para Ransom *la última barrera* de su aprendizaje en el viaje a Marte^{xlii}. Esta conciencia de pecado y voluntad o búsqueda de redención le hacen creer que a lo que se enfrenta a continuación es a su propio juicio^{xliii}.

Un elemento interesante, que posee grandes ecos en la literatura apocalíptica es la repetición de expresiones en las cuales se refleja el miedo y horror causados por la experiencia visionaria^{xliiv}; pero a diferencia de la literatura mística judía, el peligro no se encuentra en los cielos, sino en la tierra y en su propia condición de *hombre*, el miedo ha sido infundado, pero por otro lado, necesario para el camino del *visionario*.

Un aspecto que parece que el autor quiere dejar claro es que el viaje espacial no es la causa de la *revelación*, sino tan sólo una vía que se abre para aquellos que desean *realmente ver*. Todos los episodios que tienen lugar ante los ojos de Ransom no poseen ningún paralelismo con los que experimentan sus compañeros de viaje. Las consecuencias por un lado y por otro son profundamente distintas. Las búsquedas de los otros dos personajes representan las antípodas de Ransom^{xliv}. Weston pretende con su viaje expandir la presencia del hombre más allá del planeta Tierra, conquistar los espacios, dentro de una perspectiva completamente positivista o evolucionista en donde el ser humano, el hombre occidental en concreto, a través de su arrogancia, se cree en el derecho de proclamarse dueño de todo aquel lugar hasta donde puede llegar. Devine busca el provecho económico de la empresa, el oro al que los habitantes del planeta Marte no dan ningún valor. El proceso de transformación tampoco puede darse en ellos porque no poseen ni la consciencia de miedo ni la de culpa^{xlvi}. De la misma forma que no pueden comenzar el proceso de *purificación* al no admitir su culpa ni su temor, no pueden ser conscientes de la belleza del planeta y no están en absoluto interesados en profundizar en las *verdades* que esta nueva realidad esconde. Están *ciegos* y no pueden ser partícipes de la *revelación* que en cambio a Ransom se le está descubriendo. Para éste último, existe una sensación mucho mayor de encontrarse ante un nuevo tipo de realidad, ante algo radicalmente distinto.

Existe un conjunto de elementos dentro de la experiencia visionaria en el planeta Marte que prepara al protagonista para su segundo viaje especial (a Venus, *Perelandra*). En primer lugar una predisposición al *combate*, el despertar de una experiencia adormecida —«*Something long sleeping in the blood awoke in Ransom*»^{xlvii}— tras su participación en la cacería del *jantra*^{xlviii}; la victoria sobre el temor, la superación de una tendencia a la huida, que durante tiempo se nos reitera en este relato, representan elementos asociados a su condición de *habitante de Thulcandra*. Es necesario transformar el temor en un afán por luchar contra todo aquello que *el maligno* representa, que es en definitiva lo que le sigue ligando a su *mundo anterior* y lo que le impide la consecución de su *nuevo fin*. En segundo lugar, es necesario que acepte plenamente todo lo que en adelante le aparece como un *deber*, que no sólo le haga desarrollar un sentimiento de esperanza en su mundo sino *placer* en su realización^{xlix}. En tercer lugar, también precisa la transformación del miedo en: «*something of embarrassment, something of shyness, something of submission, and it was profoundly uneasy*»^l, asociado a una nueva virtud que debe desarrollar hasta su última consecución, la obediencia.

El viaje a Malacandra y los conocimientos que allí adquiere llevan al viajero a situarse dentro de un marco de existencia mucho más amplio, en el que todo comienza a adquirir un sentido renovado y definitivo. Esto le conduce a lo que supone uno de sus grandes logros, la ausencia de miedo ante una muerte que se aproxima en el viaje de vuelta, viaje y experiencia a la que el protagonista se entrega y al que el delegado de Dios en el planeta Marte le anima.

Su ascenso a los cielos representa un nuevo renacer. Podemos hallar sentido a esta metáfora por el propio protagonismo que en este planeta posee el mundo acuático. Malacandra era un lugar de menor gravedad que la Tierra, por eso los personajes y la vegetación presentaban una forma alargada que recuerda en cierta medida a la submarina. Esto puede hacer referencia a una vuelta al vientre materno, de la misma forma que la nave espacial en forma esférica también puede indicarlo^{li}. Otra forma de leer esta reiteración en lo acuático puede ser identificándolo como un nuevo proceso de

purificación, ya que este nuevo viaje representa la vuelta a su condición *originaria de humanidad perdida*^{lii}.

La imagen que se refleja de la vida de Ransom al comienzo de la segunda de las novelas nos recuerda un poco a experiencias de *visionarios* contemporáneos como el propio Emmanuel Swedenborg. La constante presencia de seres angelicos en el entorno de su hogar se convierte para él en algo cotidiano, como parece ser que sucedía en la vida del *visionario* sueco. Otro paralelismo es nuevamente con el patriarca Henoch: «Antes de estos sucesos, Henoc estaba oculto, y ninguno de los hijos de los hombres sabía dónde estaba ni qué era de él. Su trato era con los ángeles y los vigilantes en sus días» (1 Henoch 12, 1). Ransom también permanece oculto y recluso en St. Anne, lugar desconocido por completo, sobre todo por sus enemigos.

Esta primera escena parece mostrarnos que la imagen del *visionario* accidental ha desaparecido completamente. Su intimidad con el mundo angélico es ahora cotidiana y su viaje a Perelandra se concibe esta vez como una misión, un deber, al que su recientemente adquirida obediencia y humildad no puede dar de lado. Este nuevo viaje supone no sólo una nueva experiencia o paseo por el espacio, sino ante todo, la constatación de una elección^{liii}. Por otro lado, la oposición entre Weston y Ransom es aún mayor, nuevamente su calidad de héroe tiene que estar a la altura de la maldad del villano.

El temor tanto al viaje como a la experiencia están ausentes de su pensamiento: «*I think I feel as a man who believes in the future feels like when he is taken out to face a firing party*»^{liv}. Frente al miedo de estar en una estructura metálica que le conducía lejos de su vida en la tierra, esta vez su reacción es totalmente contraria, accediendo a introducirse en un volumen aún más pequeño para desplazarse a este nuevo planeta^{lv}. Ello revela una voluntad de entrega que cobra sentido por completo a partir de la *radical exigencia de purificación* que esta experiencia va a suponer.

En Perelandra, Ransom se encuentra *desnudo* frente a un mundo completamente nuevo y también considerablemente distinto al que conoció en Marte. Pero su desnudez no es todavía símbolo de su *inocencia*, ya que ésta desde un primer momento difiere de la de

la Dama. Nuevamente y como consecuencia de su viaje al espacio y a otra realidad trascendente diferente, en este caso superior, las características del personaje se encuentran modificadas, la relación que establece consigo mismo es distinta, así como las etapas a las que se enfrenta a partir de este momento. Como efecto de su exposición a una luz brillante, su cuerpo sufre una doble coloración^{lvi}, este aspecto, que en un principio avergüenza por su fealdad al viajero, posee, como todos aquellos aspectos que aparecerán en el planeta Venus, una clara referencia simbólica. El único habitante inteligente con el que en principio se encuentre, la Dama Verde, utilizará para dirigirse a él, no el nombre de Ransom, sino el de *Piebald*^{lvii}, que parece significar “ser moteado” en asociación a una especie animal que habita dentro de la tierra firme. En Ransom esta coloración, que se verá alterada en las partes finales del relato, nos conducen a la idea de que nuevamente el personaje protagonista se encuentra inmerso en un proceso, en este caso definitivo, de transformación dentro de la lógica que ha venido siendo marcada desde el principio de su *ascenso apocalíptico*.

La forma en la que su conciencia le habla presenta evidentes diferencias como cuando lo hacía en el planeta de Malacandra, mientras al inicio del anterior viaje ésta le infundía temor y desconfianza, en esta ocasión, y tras comenzar su contacto con los manjares del planeta Venus, le invita a la moderación^{lviii}

El desconocimiento de su misión específica, desconcierta al visionario^{lix} su situación en este planeta ya no se debe a la casualidad. En este lugar es preciso que el viajero encuentre su contexto, se trata de un requisito^{lx}. Una de las experiencias más impresionantes que el protagonista sufre es su reacción ante la presencia de la Dama, referencia a la Virtud originaria. En este sentido, su idea de *inferioridad* es indicativa de un proceso y reincide en uno de los elementos más importantes dentro de la presente experiencia, la intensificación de la intimidad^{lxi}. La aceptación de que las ideas de independencia y soledad se encuentran unidas suponen una determinación a la que su espíritu debe acomodarse: «*taken the right way, it made terrestrial life seem, by comparison, a vacuum*»^{lxii}. La intimidad significa una situación de desprendimiento, que

resulta doloroso y al mismo tiempo es deseado^{lxiii}.

A partir de la presencia del *maligno* dentro del paraíso, la posición de Ransom se debate en una constante duda que termina transformándose en combate. Debe acomodarse a vivir en un vaivén entre la Dama, que personifica al Paraíso, y el *maligno*, que personifica lo infernal. El enfrentamiento contra la cobardía le sitúa en una diatriba extrema, ya que se encuentra frente a un enemigo que entiende como muy superior a él. Ante esta situación su confianza se tambalea por la propia descompensación que aprecia en una lucha en la que entonces parece abocado a participar.

La experiencia ante la presencia del ser maléfico se dibuja como un viaje al mundo de las tinieblas. Tanto su conversación como el comportamiento de su *adversario* representan todos los atributos del mal y remiten a la propia situación de oscuridad en la que viven las personas que habitan la Tierra; aspecto que el escritor desarrolla más extensamente en la tercera de las novelas.

En el enfrentamiento se manifiestan muchos de los aspectos teogónicos que se expresan a lo largo de toda la trilogía; Dios no interviene en la historia de los hombres, tan solo los ilumina. De la misma forma que en Weston se hace cada vez más presente el espíritu del maligno que logra apoderarse completamente de él, en Ransom, el espíritu de Dios debe expandirse plenamente para que de esta forma el *combate* se equilibre. Mientras que el espíritu maligno va deformando el cuerpo de Weston, en el caso de Ransom ocurre el fenómeno contrario, adquiere mayor vigor y belleza. El mal se sirve de un personaje —engañado y envenenado— como instrumento; el protagonista debe entender su propia figura como una herramienta similar pero a la vez antagónica. La transformación de Weston representa una posesión *demoníaca*, la de Ransom le hace asemejarse a un ser *angélico*. Esta modificación que se produce en el protagonista no sólo sirve como aspecto *igualador* en el enfrentamiento, sino que también dota al personaje de una serie de cualidades que le hacen sentirse en plenamente perteneciente al marco en el que se encuentra. Las lógicas en ambas transformaciones son similares, la perdición del hombre viene provocada al dejarse someter por las leyes de Satán, la salvación

dependería por ello del sometimiento pleno a las leyes de Dios. Crecimiento o destrucción parten de la propia iniciativa de la persona afectada; ambos movimientos —hacia el bien o hacia el mal— tienen como punto de partida una invitación por parte de cada uno de los protagonistas, Ransom debe asumirla tal y como hiciera Weston en su prerrogativa de entrega a Satán. La opción de Ransom no supone una *presunción de megalomanía*^{lxiv} sino una alternativa mucho más sencilla y fácil. La *criatura* está completamente fuera de la redención y, por otro lado, su presencia en el planeta está completamente fuera de lugar, por eso su destrucción se considera legítima. Mientras que Ransom se integra progresivamente, la existencia de su oponente va teniendo cada vez menor sentido en un planeta como Perelandra.

Si Ransom se negara, el plan sucumbiría. En el mundo de Perelandra, este tipo de distinciones son mucho más sencillas; la Dama no puede ver el mal, porque no lo conoce, este es el gran cambio que se produce en este nuevo escenario del Paraíso. Ransom puede ver claramente frente a él, la más evidente representación del mal y reconocer en sus palabras las falsedades a través de las cuales se disfraza y esconde. La alternativa al mismo tiempo es muy clara, este mal no pertenece al lugar en donde se halla y por ello debe ser suprimido, la tarea de Ransom es la de extirpar un virus al que la naturaleza de la Dama no puede enfrentarse. La gran revelación de Ransom es la de aprender un nuevo concepto de *guerra* —como recordará en pasajes de la novela posterior^{lxv}—.

Cuando Ransom asciende hasta la cima de la montaña, un ángel parece estar entorpeciendo el camino^{lxvi}, pero al *visionario* se le permite el paso simbolizando con ello que la purificación se ha llevado a cabo. Este episodio remite, sin lugar a dudas, a Génesis y al retorno prometido al Edén, con pleno derecho y en igualdad con las criaturas que dentro de él viven. Su *vuelta a la inocencia original* ha sido completada.

Ransom aparece en la tercera de las novelas con el nombre de *Mr. Fisherking* y bajo el título de *Pendragón*, jefe supremo y *caudillo militar* de su comunidad. Representa un hombre *casi-divino*, que conserva tan sólo una pequeña porción de su humanidad, simbolizada por su herida en el talón. Su posición en esta novela, en comparación con las

anteriores es relativamente pasiva, deja de actuar como el héroe que habíamos visto anteriormente, transformándose su papel en el de guía de su grupo. A pesar de su semblante juvenil, se trata de una persona a la que le resulta difícil desplazarse, sus actuaciones se llevan a cabo a través de los miembros de la comunidad de St. Anne — Dimble será por ejemplo el enviado a la misión de buscar a Merlín—

Se le considera como Superior^{lxvii} y su tarea en relación con el mundo celestial es la de servir de *punte*^{lxviii}. Es su presencia y su contacto permanente con las entidades divinas de los *eldila* lo que lleva a transformar a St. Anne en un lugar sagrado y *teofánico*. Ransom se ha convertido en lo que eran los hombres antes de la Caída, un ser por encima de los ángeles, completamente purificado —a diferencia de Merlín—, que se encuentra en la antesala de sus últimas actividades en la Tierra. Su situación es de espera. Hasta entonces debe soportar la herida del talón *no cerrada*^{lxix}

En *Perelandra* el héroe había logrado reconciliarse de forma más íntima con su naturaleza primigenia y con su propia mitología. Su proceso anterior representaba llevar su calidad humana a un grado mayor de perfección y unión con lo divino. Como ya indicamos antes, de modo semejante al Rey y a la Reina de *Perelandra*, Ransom se encuentra por encima de los ángeles, de la misma forma que la comunidad de St. Anne una vez purificada con la presencia teofánica no debe en ningún momento arrodillarse ante los dioses que bajan. El hombre antes de la caída es, dentro de la jerarquía divina, un ser mucho más cercano a Dios^{lxx}.

El ascenso del *visionario apocalíptico* se transforma, una vez en la Tierra, en *modelo para los justos*^{lxxi}. Su apariencia angélica y prerrogativa de ennoblecer a las bestias, le hace referir su persona al lugar del Paraíso^{lxxii} desde el que ha descendido. Su ascenso futuro no se realizará hasta las cercanías del trono de Dios, sino hasta el mismo punto señalado del que procede, coincidente con el señalado en Henoch 1, 70^{lxxiii}. Ransom debe volver a *Perelandra*, lugar intermedio hasta llegar al Padre. En el relato de Henoch, el ascenso se extiende, mientras que en el de Lewis es en donde finaliza; pero ambas figuras guardan una importante similitud. El paralelismo, que se menciona directamente en el

texto^{lxxiv}, también puede verse corroborado en párrafos apócrifos en los que se hace aún más evidente: «Un varón justo, cuyos ojos fueron abiertos por Dios, que tuvo visiones santas y celestiales, lo que me han mostrado los ángeles, de quienes todo oí y comprendí lo que veía; visiones que no son para esta generación, sino para una lejana que ha de venir» (1 Henoch 1, 1), de esta forma podría también resumirse la misión y figura de Ransom.

La renuncia al mundo, fin y vía de toda experiencia mística, se pone en marcha en esta trilogía con el inicio del **viaje espacial** y se hace aún más patente al dibujar un mundo que constituye la única fuente de impureza del universo. Otro de los aspectos que abre la experiencia del viaje por el espacio, expresada a través de las herramientas propias del género de ciencia ficción, es la necesidad de asumir una manera diametralmente distinta de entender la realidad. Este aspecto, común tanto a la apocalíptica como a la ciencia ficción, propicia otra de las condiciones del camino místico, la superación de la forma ordinaria de pensar y concebir la existencia.

En el personaje de Ransom se profundiza en un elemento que normalmente, dentro del género de ciencia ficción se expresa en el viajar o deambular por el espacio: la soledad y la invitación a la interiorización. En las novelas comunes que el protagonista deba enfrentarse no solamente a la ausencia de compañía, sino al mismo tiempo a la pertenencia a un mundo mucho más extenso al que se le invita a unirse.

Entre Dios y los hombres, la literatura apocalíptica introduce huestes de **ángeles y demonios**. En textos de la antigüedad como *El Libro de los Jubileos* se da una extensa explicación sobre los diferentes rasgos y atribuciones angeleológicas «Los poderes angélicos, en sus atribuciones generales, controlan las fuerzas de la naturaleza en el mundo (2:2) informan de la voluntad de Dios (12:22) y revelan secretos cósmicos (4:21)». La presencia de una serie de *ángeles especiales* o *superiores* se puede encontrar en prácticamente todos los relatos apocalípticos. C. S. Lewis presenta en esta novela dos tipos o rangos diferentes de ángeles —a los que llama *eldila*—; aquéllos que son superiores en autoridad, *Oyaresu*, y otro conjunto de ángeles *subordinados*. Los primeros

están a cargo de los diferentes planetas. Su imagen se asimila a la figura de los arcángeles entre los que se encontraría Satán —Satanael (1 Henoch), Azazel (1 Henoch y Ap. de Abrahán), Mastemá (Jubileos 10:8), etc.—. En el texto de Henoch, los arcángeles son también asociados con los astros (Henoch 18, 14ss), pero Lewis desarrolla esta idea aún más trasplantando el modelo del Satán del relato de los Vigilantes a los demás arcángeles. Los *ángeles vigilantes*, con su líder a la cabeza, fueron enviados en un principio para instruir a los hombres en la justicia (Henoch 4:15), es decir para regirlos. Este modelo lo trasplanta a los otros planetas de la Vía Láctea, en donde un ángel superior —arcángel u *oyarsa*, como Lewis los designa— está a cargo del gobierno de cada uno de ellos, ayudado por los ángeles inferiores, a los que envía como emisarios, tal y como ocurre en estos textos apócrifos.

Los ángeles no son una figura que esté asociada a la literatura de ciencia ficción a pesar de su imaginería influya decisivamente en la creación de otros tipos de seres en ella delineados. La presencia de éstos es uno de los rasgos más distintivos, a la vez que criticados, de la trilogía espacial de Lewis. En su comentario al *Paraíso Perdido* de Milton, Lewis afirma la existencia de estos seres, así como su presencia en la tradición pagana, a los que se les atribuían los nombres de «*genii, daemones, aerii homines*»^{lxxv}. Existen determinados detalles sobre la figura de los *eldila* que tienen evidentes préstamos de la literatura apocalíptica: uno de ellos es que estos seres no posee boca, porque no son seres *carnales*^{lxxvi} y que solamente pueden hacerse visibles a las personas escogidas por ellos.

La justificación de la existencia tanto del mundo angélico como del elemento fantástico en general, reflejado en ensayos como el antes mencionado o en las novelas objeto de nuestro estudio, se basa en la propia limitación de los sentidos humanos a la hora de percibir cosas que no dejan de poseer existencia real. Por otro lado, el que la presencia de este tipo de seres se confirme en diferentes culturas, asentaría, en opinión del autor, su existencia.

Una de las diferencias entre los ángeles dibujados en esta trilogía por Lewis en

relación con los seres humanos y también con los extraterrestres que tanto en esta obra de ficción como en otras pueden encontrarse es su casi ubicuidad, su hábitat no son los planetas, sino el espacio, pudiendo encontrarse en diferentes espacios al mismo tiempo^{lxxvii}.

En la ficción de Lewis existe una forma de tratar lo *fantástico* que difiere de la de otros autores. A lo largo de esta trilogía el elemento mitológico es tratado a partir de la asunción de una coherencia que sería elemento afín a todas las tradiciones religiosas y que responde a la percepción o intuición que el hombre, a través de las distintas culturas, tiene de lo trascendente.

En *That Hideous Strength* asistimos a la introducción de una tradición mitológica que se interpone a la de la *apocalíptica judeo-cristiana*: se trata del Ciclo Artúrico. A través de éste, Lewis pretende llevar a cabo esta *unión de los mitos* a la que antes nos referimos, haciendo mención en último término a las propias raíces de la fe apocalíptica: la tradición mesopotámica e indoeuropea y su continuidad en la tradición grecolatina, celta y eslava. De esta forma, los ángeles quedan transformados, siguiendo y ampliando las atribuciones que defendía en la angeología de Milton, en «*celestial knights*». Estos ángeles *oyarsa* que antes mencionaba aparecen en la tercera de las novelas como *dioses astrales* al frente de ejércitos, tal y como se aprecian en textos como el *Avesta* y en figuras mitológicas como *Tishtrya*. La asociación de este tipo de ángeles se ajusta a las propias similitudes entre dioses como Tyr y Marte, Odín y Mercurio, etc.^{lxxviii} El politeísmo por tanto, sería expuesto como una percepción incorrecta de la angeología.

Acerca de la **concepción del mal**, la delimitación que Lewis ofrece en esta novela se ajusta a la defendida en la literatura apocalíptica. En primer lugar, su origen es sobrehumano, Dios no es el causante del mal en el mundo y en cierta forma no actúa personalmente sobre él o lo propicia, aunque tampoco se enfrenta directamente contra él^{lxxix}; el mal es una fuerza que domina en el mundo, a pesar de los deseos y las acciones de Dios. Este mal proviene de la corrupción en el ámbito angélico, concretamente del grupo de ángeles que rompió el orden marcado por Dios. Por ello la existencia de los

desastres y el dolor en el mundo —en la primera de las novelas— no son asociados a Adán, sino a la caída de los ángeles, concretamente a la rebelión del Oyarsa que gobernaba Thulcandra, que ha apartado al hombre de la Gloria. La maldad de los *demonios* se muestra en su voluntad de control sobre los humanos y de la misma forma, la maldad de los miembros del N.I.C.E emulan a la de sus protectores en un deseo de control absoluto del resto de las personas a través de su propia eliminación^{lxxx}. Este sería en cierta forma el bosquejo que se nos dibuja en la primera de las novelas. Sin embargo, en *Perelandra*, en su llamémosle *midrásh* de los capítulos 2 y 3 de Génesis, esta idea se solapa con la tradicional cristiana defendida por el autor en muchos de sus ensayos.

En la primera de las novelas se sigue más cercanamente el texto de 1 Henoch y Jubileos, sin por ello entrar en conflicto con la idea anterior. El mundo de Malacandra representa en gran medida el que en estos relatos se describe antes de que suceda la rebelión de los ángeles vigilantes. Se trata de un mundo en el que los hombres viven en armonía con la naturaleza y en el que todo aparecía en su correcto tiempo (1 Henoch 80, 2); en todos los rasgos de Malacandra se representa la situación descrita en 1 Henoch 10, 17ss: longevidad, respeto a la naturaleza, vegetarianismo, justicia y ausencia de enfermedades, así como de pecado, dolor y miedo. El mundo, en cierta medida, poseía un funcionamiento perfecto, en donde no existían *poderosos* o *encumbrados*. Toda esta armonía se rompe tras la llegada de los *gigantes* (1 Henoch 5). Si observamos el fragmento de la versión griega de 1 Henoch 8, 4, podemos además ver una similitud interesante, en él se dice: «Pero los hombres clamaron en su ruina y llegó su voz al cielo». Es entonces cuando en el capítulo 9, los arcángeles dan cuentas a Dios de lo que ocurre. La Tierra sería por ello un *planeta silencioso*, porque también persiste en su silencio y no ha percibido realmente su *culpa* o el origen de su desgracia, y con ello no ha solicitado la ayuda de Dios. En *OSP* el Oyarsa de Malacandra no sabe lo que ocurre en la Tierra, pero en cambio, en *THS* intervienen en la destrucción del N.I.C.E, porque su ayuda es solicitada, de forma similar a como ocurre en este texto apócrifo.

En las siguientes novelas se desarrolla el problema de la teodicea más

extensamente, siguiendo de cerca los planteamientos que Lewis expone en su ensayo: *Mere Christianity*^{lxxxix}, uno de los muchos trabajos en los que el autor aborda este tema. Lewis defiende en él que el mal se introduce en el *universo* a partir de la rebeldía de los ángeles, rebeldía que viene provocada por un problema de orgullo^{lxxxii}. Posteriormente el *mal* entra en el *mundo* en el momento en el que Eva y Adán pecan. El orgullo no solamente es la causante de ambas caídas sino también el mal principal que empuja al hombre a pecar^{lxxxiii}. Por otro lado, el *maligno*, que habita en la Tierra, puede ser el causante de desastres naturales y de males que atacan al hombre —tal y como hacen los espíritus de los gigantes en los textos apócrifos del Antiguo Testamento—. A pesar de ello, el mal no tiene por qué ser siempre un impedimento para la libertad del hombre, que debe realizarse a partir de la existencia tanto del propio mal como del bien; de hecho,

ambos aspectos deben combinarse para que el hombre pueda llegar a alcanzar una auténtica libertad^{lxxxiv}.

Uno de los elementos que Lewis, a través de sus trabajos, expone y que también se refleja en su trilogía de ciencia ficción es la propia *bondad* del sufrimiento. El hecho de hallar algo positivo en el acto de sufrir es una de las bases para defender la bondad de Dios, que lo permite. A pesar de que Dios no desea el mal en el hombre, éste puede ser beneficioso para él^{lxxxv}. Los seres humanos aprenden a través del dolor incluso cómo pueden llegar a ser *hombres perfectos*^{lxxxvi}. Este aspecto es importante, porque la *trayectoria* de Ransom como *visionario* se entiende mucho mejor dentro de esta reflexión. En cierta forma, toda su experiencia *apocalíptica* acarrea sufrimiento, no placer, a pesar de encontrarse, en sus dos viajes, en lugares en donde el propio dolor no existe o no es percibido como tal por sus habitantes. El sufrimiento acompaña a Ransom desde el principio de la primera novela hasta la finalización de la última. En *Out of the Silent Planet* es mucho más psicológico —el terror ante su rapto, el terror hacia lo desconocido e incluso el terror a la muerte durante su descenso— y en la segunda de las novelas es esencialmente físico —en su lucha, bastante sangrienta, contra el *maligno*—. El avance en

el sufrimiento es un proceso de ascenso que el protagonista lleva hasta sus últimas consecuencias y que aguanta en la herida que sigue abierta y que se niega persistentemente a curarse^{lxxxvii} hasta que se realice su ascenso definitivo.

Este proceso, esta especie de descenso liberador a los infiernos es similar al que se realiza en el personaje de Marc en la última de las novelas^{lxxxviii}, a pesar de que su grado, llamémosle de *perfección*, no llega hasta los límites de Ransom.

Los **demonios** aparecen representados como malos espíritus que merodean la tierra causando desastres y empujando al hombre hacia la idolatría (*Jubileos* 1:11). Viven en la tierra y a ella han sido atados. A pesar de estos paralelismos, el texto de Lewis sigue más cercanamente el referente de Milton que el relato de los *Ángeles Vigilantes* recogido en los textos apócrifos. La rebelión de Satán frente a Dios no viene causada por el pecado cometido contra las *mujeres de los hombres*, como ya vimos, sino por el pecado de soberbia^{lxxxix}. A pesar de ello, la influencia del relato de los Vigilantes se adivina a través de otros detalles. En primer lugar, los *conocimientos* que estos ángeles, violando la prohibición existente, enseñan a los hombres. Ellos corrompen a la gente a través de la introducción de ciencias prohibidas como la armamentística^{xc}, la cosmética y la joyería. Dentro del mundo de Malacandra, como evidentemente también de Perelandra, ninguno de estos elementos aparecen, sino que directamente se rechazan. En cuanto a los metales preciosos, como ya apuntamos, a pesar de que existen, carecen completamente de valor dentro de las culturas extraterrestres. Otro de los pecados que los ángeles enseñan es cómo corromper la carne (1 Henoch 6). En Malacandra, la sexualidad de los habitantes parece regirse por el ciclo natural y no de una forma *anárquica* como en los humanos, en *THS* Ransom explica las diferencias entre las relaciones sexuales entre los habitantes más allá del otro lado de la luna y la de los hombres en la Tierra —y que representaría entre el antes y el después del pecado o la caída—, que vienen a partir de las enseñanzas de los *vigilantes*, en este caso de los espíritus maléficos o el dila de la Tierra^{xc}. La inexistencia de la escritura también puede deducirse del mundo antes de la llegada de los vigilantes, tal y como queda reflejado en el texto de *Jubileos*^{xcii}. La historia es registrada a través de

dibujos, pero no es algo extendido, sobre todo en los *jrossa*, que creen firmemente que la escritura destruye la poesía. El ángel protector provee de todos aquellos conocimientos y datos que son necesarios, el registro por escrito de detalles o acontecimientos es innecesario. Con esto se acentúa también la falta de apego al pasado de estos planetas.

Un aspecto que C. S. Lewis quiere dejar patente tanto en su *Comentario de Paradise Lost* como en *The Screwtape Letters* (1942) es que el poder de Satán no puede de ninguna forma compararse con el de Dios. En estos dos ensayos, el autor puntualiza que el antagonista de Satán no sería Dios, sino Miguel. La limitación del poder del mal tiene como contrapartida la posibilidad del hombre de enfrentarse y vencerlo. Aunque la Tierra es la morada de los demonios, éstos no tienen poder sobre los justos, tal y como también se refleja en apocalipsis como el de Abrahán (14:16). El Ransom que vemos representado en *Perelandra* lucha contra el maligno y lo derrota; el mismo personaje en *THS*, en su condición de justo, está libre de sus tentaciones, el combate frente al poder de las fuerzas maléficas se presenta como consumado tras su experiencia *visionaria* anterior.

Ransom, de la misma forma que Henoch o que Zefonías en sus *viajes apocalípticos*, tiene el poder de enfrentarse con Satán, tal y como vemos ampliamente desarrollado en el relato de *Perelandra*.

El proceso de *deformación* que Weston sufre a través de su *posesión* es similar al de la serpiente en el texto apócrifo de las *Vidas de Adán y Eva*. Este aspecto se refleja posteriormente en otros personajes de la obra. Algo que sin duda diferencia a los personajes de St. Anne de los de Belbury es que estos últimos se presentan como seres *deformados* —deformación que puede llegar hasta el extremo de su líder o *The Head*— pertenecientes a una naturaleza viciada, tal y como se representa en la figura apócrifa de los *gigantes*. Frente a los nombres realistas de St. Anne, nos encontramos por otro lado con los satíricos o deformados de Belbury: *Frost* (“escarcha”), *Curry*, *Feverstone* (“piedra con fiebre”), *Whiter* (“marchito”), *Steel* (“acero”), *Cosser*, (referido a lo *incomible* por parte de la cultura judía), *Fairy* (“hada”, para una mujer que destaca por su acritud), *Straik*. También sus propias personalidades se describen como *desviadas*^{xciii} —principalmente en

su connotación sexual—: *Fairy* parece tener ciertas desviaciones lésbicas y sádicas, Whiter parece también tener cierta propensión a la homosexualidad, etc. No todas las experiencias de *descenso* se describen de similar forma: mientras la experiencia de Marc es de descenso y restitución, la de

los personajes pertenecientes al N.I.C.E es de descenso y autodestrucción o profundización en su propio caos.

Los viajes de descenso de Ransom se asemejan más a tradiciones apocalípticas anteriores a las de la tradición judía, como la egipcia o mesopotámica, y a otras cronológicamente posteriores como la chamánica o la medieval cristiana, en donde el viaje a los confines infernales tiene el componente de la lucha contra las fuerzas que lo gobiernan.

La tarea de *masacrar brujas y monstruos que asolan el país*, tema recurrente dentro de la tradición galesa anterior a C. de Troyes o Geoffroi de Monmouth y con muchos puntos en común con el Finn de la tradición irlandesa, se une al referente apocalíptico de estas novelas de Lewis.

La principal diferencia de Lewis en relación con otros autores de ciencia ficción es la referencia directa a la cosmogonía cristiana y la apología de esta visión sobre las demás, esencialmente sobre la *secular*^{xciiv}. Para Lewis, tal y como defiende en su trabajo *The Abolition of Man*, la base de la verdadera moral reposa sobre la estructura general del universo, y no sólo en el cristianismo o en el paganismo, en occidente o en oriente, en el pensamiento moderno o en el antiguo^{xcv}. En *Mere Christianity* el autor deseó explicar y defender una forma de cristianismo común y general a todas las diferentes vertientes de esta religión, buscando las auténticas bases sobre las que se sustenta, sus fundamentos^{xcvi}. Lewis, demostró en este libro su preocupación a la hora de encontrar un lugar común a todas las formas de cristianismo, recreando un modelo intemporal, fuera de todo tipo de intervención o interpretación humana, en cierta forma, un cristianismo cósmico.

Como señala Cunningham, para C. S. Lewis, la única verificación de la verdad de lo mitológico —incluyendo con ello al cristianismo— es su profundidad, la auto-convicción de la experiencia imaginativa, entendiendo a ésta como una forma de realidad que no puede ser definida o descrita en palabras o expresada por el intelecto^{xcvii}. El cristianismo realmente no trae nada nuevo, sino que reafirma una moral universal que había sido ya accesible a todos los hombres. Esta experiencia es posible reflejarla, según el autor, aunando dos aspectos muy importantes en estas novelas, el uso de lo *fantástico* y de lo propiamente *apocalíptico* como aproximación y ejemplificación de lo mitológico, y al mismo tiempo, como forma de englobar a todos los mitos^{xcviii}. Los mitos llegarían con el cristianismo a su culminación, pero el proceso de acercamiento a la *verdad* al que antes nos referíamos ya participaría de ella.

Para Lewis el mito es algo *extraliterario*^{xcix}, de la misma forma que lo son determinadas formas de literatura fantástica —como la escrita por MacDonald— o también de ciencia ficción^c. La experiencia *apocalíptica*, y la intensificación de su aspecto místico dentro de ella, permiten al protagonista visionario y a los lectores de la obra tomar contacto con esta forma *cósmica* de lo religioso.

Tal y como también podemos ver confirmado en el *Apocalipsis de Abrahán*, la Tierra es el lugar de los débiles y el **Edén** el lugar de los elegidos (21:1). En la última de las novelas, esta división aparece reflejada en la oposición entre los dos lugares: St. Anne, habitada por «la gente de Dios» y Belbury habitada por el «dominio del maligno» (21:3). La posición de la gente de St. Anne es muy similar a la descrita en el *Libro de las Luminarias* del relato de Henoch: simboliza la *comunidad de justos y socios de las huestes del cielo*. Frente a ella se alza Belbury, que representa a aquellos pecadores que se *fortifican en su poder* y en donde *prosperan* tanto económica como políticamente a través de la dirección de los *eldila terrestres*. Como en Henoch, los pecadores son los explotadores económicos, los opresores políticos y la gente socialmente injusta del mundo; St. Anne es una sociedad sin jerarquías dentro de los iguales (1 Henoch 38, 1-6). Frente a Babel, Ransom construye un arca que como la de Noé sobrevive a la llegada del castigo divino. Este ataque de las

fuerzas angélicas tiene gran similitud con la intervención de los ángeles en el momento en el que se desea castigar a los *vigilantes*: tal y como antes mencionamos, esta intervención es solicitada, por otro lado se realiza para que «no perezcan todos los hijos de los hombres a causa de los secretos que los vigilantes mostraron y enseñaron a sus hijos» (1 Henoch, 10, 7), es decir, para que el resto de la humanidad se pueda liberar de las manipulaciones científicas del N.I.C.E y así no tengan que perecer. A pesar del poder que adquiere esta especie de imperio tecnológico, los miembros de St. Anne permanecen unidos y con fe y no temen el poder que se alza frente a ellos^{ci}; los miembros de Belbury son asimilados a los hijos de los vigilantes, en tanto que oprimen a los hombres^{cii} e influyen en las decisiones políticas^{ciii}; el desenlace es similar, la muerte les llega por el enfrentamiento entre ellos mismos^{civ}; Solamente son castigadas las personas que defienden esta organización, no los colaboradores indirectos^{cv}. También es interesante la utilización de los animales, no sólo con referencia al Paraíso —representado por St. Anne—, y la diferente relación que en él se establecen entre las bestias y el hombre^{cvi}, sino también en el desenlace del castigo a Belbury, en donde el ataque de los ángeles se asemeja al que se lanza contra los partos en 1 Henoch 56, 5ss. Lo que en el texto de Henoch parece que se expresa en sentido metafórico —la utilización de lobos y leones— se desarrolla literalmente en este capítulo^{cvi}.

El **planteamiento escatológico** de las novelas, no posee, en comparación con relatos del propio Lewis como *The Last Battle*^{cvi} unas referencias tan directas al *Apocalipsis de Juan* en la delineación del advenimiento de un final escatológico. A pesar de ello, la escatología no deja de estar presente, describiéndose de muy distintas formas. Si lo vemos retrospectivamente, es interesante apreciar cómo en la última de las novelas los integrantes del N.I.C.E, defienden la entrada en una nueva era, la *era de los verdaderos avances científicos*, en la que el hombre debe transformarse. Cabe considerar que lo que se intenta instaurar definitivamente es un reino del maligno que controle completamente a los habitantes de la Tierra. Para ellos, el tiempo ha llegado a su fin. Es un punto completamente crítico y por ello la *comunidad de justos* de St. Anne debe actuar

en consecuencia. Nuevamente, como en Perelandra, no existe elección posible: «*From the point of view which is accepted in Hell, the whole history of our Earth had led up to his moment*»^{cix}. Es un intento de crear una culminación de los tiempos, *la verdadera resurrección* y la *vida eterna* de una forma completamente contraria a los principios celestes.

Se describe, por todo ello, la presencia o la certeza de vivir en una época axial, que como ya comentamos se había iniciado por romper las fronteras en un mundo limitado por Dios^{cx}. El mal, que ha promovido la ruptura, se convierte en el artífice de la destrucción del mal a nivel global, aspecto también de gran eco en los apocalipsis.

Lewis desarrolla a partir de estas tres novelas una trama en la que la base se establece a través de una modificación de la *política interplanetaria* de la que el propio Ransom es testigo. El aislamiento en el que ha vivido la Tierra está llegando a su fin, y estos tres relatos son ejemplos concretos de esta manifestación. Se describe un universo lineal que, como Perelandra, se encuentra en un constante movimiento y transformación. La propia naturaleza divina, a pesar de su inmutabilidad, también se transforma y con ello su relación con el mundo creado. Perelandra es un ejemplo de ello, constituye el modelo de los futuros mundos que están por aparecer, los mundos como Malacandra representan el modelo anterior, son planetas en extinción. Se trata de un universo que nunca llega a un definitivo final, un universo eterno que a la vez camina a su perfección. Los mundos perecederos son los planetas habitados, aquéllos que experimentan un verdadero final. En Perelandra se vuelve a la idea de *Paraíso perdido* y a la vez *restituido*. Los ángeles serán sustituidos por los justos, el hombre *nuevo* realmente se alza por encima de ellos y los supera. Esta circunstancia, que parece la premisa del proyecto divino en la Tierra, se hace posible por el hecho de que Dios se hiciera hombre. A pesar de la caída, o de futuras caídas, el proceso de cambio y modificación de la existencia no se ve en último término alterado. Todo cambia y a la vez se encamina al propio principio de eternidad.

Estas premisas también figuran en la primera de las novelas, en donde se menciona que el aislamiento de nuestro planeta llega a su fin. Los propios acontecimientos de la

guerra mundial se conectan a este hecho como síntomas del cambio. Parece defenderse un *milenarismo* que, en cierta forma, remite a cómo lo vivían los cristianos del XII. El papel desastroso de los que están detrás de Weston dominaría en las próximas centurias, pero estos cambios no están aislados, no serán males solamente planetarios, sino cósmicos, no de orden temporal, sino eterno —a pesar de que el autor se refiera siempre exclusivamente al Sistema Solar—.

5. 2. 1. ANÁLISIS DE LA TRILOGÍA COMO *CIENCIA FICCIÓN*

En novelas como *That Hideous Strength* el lector puede llegar a la errónea conclusión de que Lewis está en contra de todo lo que tiene que ver con la ciencia o lo científico. Como comentamos anteriormente, las críticas que Lewis recibió, calificándolo como autor de *anticiencia-ficción*, fueron y siguen siendo numerosas^{cxvi}. Posturas como la de Lyssa Diane Bossay califican sus novelas como *putative science fiction*^{cxvii}. Frente a estas opiniones existen, como es lógico, otras muy distintas^{cxviii}.

Pero la mejor manera de conocer qué es lo que Lewis opinaba sobre la ciencia ficción es acudir a los artículos en los que el escritor expresó sus ideas al respecto: “On Science Fiction”^{cxix} y “Reply to Professor Haldane”^{cxv} principalmente. El primero de éstos resulta especialmente esclarecedor.

A lo largo de este artículo uno puede descubrir que lo que al autor de la trilogía espacial de Ransom llama especialmente la atención dentro de este género es la enorme potencialidad que tiene para acercar al hombre a toda una serie de *realidades espirituales*. Lejos de sentir un desprecio por este género lo que Lewis parece expresar en este ensayo es un enorme respeto. Los aspectos que critica no son concretamente las lecturas o usos de la ciencia ficción que difieren de la suya, sino la *mediocre* utilización de la misma.

La división que Lewis realiza de los distintos *subgéneros* de ciencia ficción es en gran medida similar a la que en nuestro trabajo formulamos páginas atrás^{cxvi}:

En primer lugar entiende que existe un tipo de novela —aquella a la que se dirige su opinión crítica— que no saca ningún partido de las posibilidades del género y que consiguientemente lo que hace es simplemente desplazar historias que podrían aparecer en cualquier otro tipo de novelas a un entorno espacial. Este tipo de novelas serían mal entendidas como novelas *populares* ya que lo que persiguen no es hacer *literatura popular* —romance—, sino literatura comercialmente rentable^{cxvii}.

En segundo lugar se encontrarían las novelas de mayor contenido científico — *fiction of Engineers*^{cxviii}—, aquéllas a la que nosotros otorgamos el más extendido término de *hard-science fiction*. Dentro de este tipo de novelas existe un aspecto al que según Lewis quiere otorgar un especial énfasis, se trata del momento en el que necesariamente el autor de este tipo de obras procura, a través de sus expansiones o de su afán *anticipatorio*, dar cabida a los propios sentimientos, opiniones y emociones^{cxix}. Es este preciso giro, el de ir más allá de lo científicamente probado, lo que conduce la narración al contacto con la literatura *apocalíptica*^{cxx} —en comparación con autores como Dante o Athanasius Kicher—. Es a partir de este eje de la narración cuando el relato adquiere una dimensión que hace incluso complejo calificarlo como novela^{cxxi} por el hecho de acercarse, en sus características, al relato puramente fantástico.

En tercer lugar estaría el relato *escatológico*, que nosotros entendemos como receptáculo de lecturas sociales, políticas y antropológicas, menos preocupado aún de la constatación de los aspectos científicos, sino más bien puramente especulativo y anticipatorio.

Por último, para Lewis existe un tipo más de ciencia ficción, aquélla en la que el elemento fantástico tiene una entrada mucho más decidida y en el que su potencialidad mitopoética es mucho mayor. Es a este último tipo de obras a las que el autor parece adherirse, aunque realmente esta última categoría podría entenderse mucho más como un *acento* o *grado* que cada uno de los autores puede dar dentro de los tipos anteriores.

Una cuestión que queda pendiente de aclarar es si Lewis *hace* ciencia ficción o *hace uso* de la ciencia ficción. Para responder entendemos que es necesario retroceder a toda una serie de obras que podrían ser tenidas como *protociencia ficción* como *Lumen* de Camille Flammarion (1864) o *A Journey in Other Worlds* de Jacob Astor (1894), en donde se concilian aspectos teológicos, a través del viaje espacial y la propia introducción de elementos científicos. Éste es el fin de Lewis, pero no podemos deducir por ello que su empeño sea completamente original dentro del género, ni tampoco el último —como tendremos oportunidad de ver en el siguiente capítulo—.

Lewis entiende que la literatura de ciencia ficción trasciende su propio contexto novelesco cuando privilegia lo imaginativo frente a lo puramente científico. Este elemento, en un estado más aletargado, es descubierto por el autor en obras como *Voyage to Arcturus* de Lyndsey, *Last and First Men* de Stapleton e incluso en *First Men on the Moon* de Wells. La intención de Lewis es la de crear *fantasías visionarias* y para ello la ciencia ficción parece ser el género más idóneo, por su herencia directa de la tradición apocalíptica anterior. Este autor sigue esquemas que le han proporcionado estas obras de ficción al tiempo que intenta ahondar más aún en el aspecto mitológico. En *Perelandra*, el viaje espacial de Lewis ya no se llevará a cabo en una nave espacial construida por un científico, sino en una estructura metálica empujada por ángeles^{cxix}, en *That Hideous Strength* no sólo las fuerzas angélicas sino la propia mitología artúrica se introduce plenamente en el relato de la novela.

Para muchos autores de ciencia ficción esto no sería en absoluto legítimo, pero lo que es importante es subrayar que el autor con ello no pretende desvirtuar el género de ciencia ficción, sino extenderlo en lo que él entiende que es su faceta más sublime.

Es evidente que Lewis expresa su desprecio hacia una serie de novelas de ciencia ficción a lo largo de su trilogía. Cuando el narrador hace estos comentarios de desprecio no se refiere a las novelas a las que el autor incluía en su primer grupo, sino a aquéllas en cuyos esquemas tienen entrada ideas tomadas del positivismo y del evolucionismo darwinista. Este tipo de ideas, más frecuentes en algunos *Pulps* como *Amazing Stories*, están personificadas en la novela en el personaje del científico Weston^{cxix}.

La cautela ante el posible poder destructivo de la ciencia se encuentra ya en escritores de ciencia ficción como Wells, al compartir la preocupación, que en Lewis es mucho más acentuada, de que los descubrimientos científicos puedan alterar y condicionar los cambios sociales, o de que la ciencia usada de manera incorrecta puede crear sociedades monstruosas como la representada en novelas de Wells como *The Island of Doctor Moreau*. Este aspecto para un defensor del cristianismo tradicional como

es Lewis es mucho más preocupante, ya que lo que él más teme es la aplicación de las ideas *modernistas* al ámbito social auspiciadas por el beneplácito de la ciencia o *garantizadas* por la bondad del propio avance científico.

Lewis juzga a la obra de Wells^{cxxiv} utilizando un doble rasero. Es evidente que toma determinadas ideas y símbolos de novelas como *First Men on the Moon*, de las que asimismo reconoce las posibilidades o la potencialidad que comparten con el género de la ciencia ficción en general, a la hora de expresar determinados conceptos o ideas que, como ya señalamos, resultan al autor irlandés de gran interés. Por otro lado, existe otra serie de relatos que pueden considerarse, por su mensaje, *peligrosos*, ya que dibujan un mundo utópico en el que la ciencia puede ser la auspiciadora o promotora de ideas de corte positivista, tal y como ocurre en obras como *A Modern Utopia*^{cxxv}.

Un elemento que vimos que Lewis compartía con escritores románticos como MacDonald es su posición antipositivista —representada en sus novelas en personajes como Weston o en corporaciones como el N.I.C.E— y la exaltación de lo imaginativo frente a lo material. Frente a la comunidad de St. Anne, que vive abocada a la consumación de un Edén religioso, la comunidad de Belbury pretende la consecución de un Edén secular. La comunidad de Belbury se entiende como la conquista de la tecnología a costa de la naturaleza, a la que pretende incluso sustituir^{cxxvi}. El cientifismo es allí adorado como un perfecto sustituto de la religión. El *anticientifismo*^{cxxvii} de Lewis se expresa extensamente a lo largo de las tres novelas, de la misma forma que antes lo hiciera en obras como *The Abolition of Man*.

En la última novela de la trilogía aparece, aunque de forma muy fugaz, un personaje que simbolizaría al *buen científico*, Hingest. La imagen del buen científico es representada por la de alguien que se limita hacer su trabajo y que no utiliza su conocimiento para finalidades de tipo político. La ciencia estaría limitada en este caso a la función social que debe tener —en cierta medida como los *pfiftriggi* de la primera de las novelas—. Visto desde esta perspectiva, el conocimiento científico está pensado para ayudar al hombre y no para controlarlo. Hingest, por ello, una vez que advierte los

propósitos de los miembros del N.I.C.E, decide marcharse, de la misma forma que el N.I.C.E. decide eliminarlo, porque no entra dentro del esquema que esta organización reconoce: el científico glorificador de su trabajo o aquél que desea aprovechar su situación para controlar los designios futuros de la historia.

Lewis de hecho anticipa, junto a Stapleton^{cxxviii}, un tipo de literatura que será mucho más recurrente después de la Segunda Guerra Mundial y que viene provocada por el propio fracaso del evolucionismo llevado a su máximo extremo, tal y como lo expresó la ideología nazi. En la primera de las novelas se expresa en Lewis un rechazo en primer lugar a las ideas comtenianas y, en cierta forma, la exaltación de la sociedad — aparentemente prehistórica— de Malcandra. Idea que dentro del esquema Comteniano significa el hecho de volver las cosas del revés. La sociedad de Malacandra se dirigiría en dirección opuesta a la sociedad ideal del positivismo: a partir de un rechazo o desdén de lo tecnológico se encamina hacia un mundo no sólo religioso sino también guiado por paradigmas teológicos y metafísicos —expresados en la poesía de los *sorns*—. La mirada de Weston es la mirada que tan sólo es capaz de apreciar lo *tecnológico* y por ello no se da cuenta siquiera de que este tipo de sociedad representa algo mucho más elevado no sólo que una especie animal, sino que la propia sociedad occidental glorificada por el visitante.

El modelo neo-platónico expuesto en las novelas de Lewis, ha tenido a lo largo de la historia de la ciencia ficción una gran recurrencia, aunque llevando a cabo lecturas muy distintas. La aproximación al mundo apocalíptico es especialmente llamativa en el caso de Lewis, porque se trata de un intelectual que conoce muy bien toda la literatura apocalíptica anterior. Esto hace, que en la propia evolución del género, Lewis haya seguido siendo una referencia obligada, por la enorme gama de ideas y símbolos, procedentes de la literatura apocalíptica, a los que remiten sus relatos. La forma en la que se concibe la oposición entre el mundo de la Tierra y el del espacio exterior y la profundización en la situación de engaño, paranoia y aislamiento, tiene en la literatura postmoderna —*New Wave*— y en el *cyberpunk* un enorme eco. Como podremos ver en

la conclusión, la particular lectura de Lewis, estrechamente ligada a la fe cristiana, posee una serie de pautas que la diferencian de estas lecturas posteriores.

1. C. S. Lewis, *A Preface to Paradise Lost*, Oxford University Press, London, 1942, p. 1.

ii. V. § 4. 3. 1.

iii. «*Out of the Silent Planet* (1938) is science fiction, *Perelandra* (1943) is *mythopoeic fantasy* (126), *That Hideous Strength* (1945) an uneasy mix of fairy tale and satire.», Lionel Adey. *C. S. Lewis: Writer and Dreamer*, Grand Rapids, Mich., 1998, p. 126.

iv. «... may leave a reader wondering what exactly Lewis was up to in these books. Was he writing as poet, myth-maker, philosopher, satirist, novelist, romantic, propagandist, visionary, or all of the above?...», Jim Herrick, "C. S. Lewis and Narrative Argument in *Out of the Silent Planet*", *Mythlore* (agosto 1992) p.15. Nosotros entendemos que en estas novelas Lewis debe ser ante todo como un escritor apocalíptico, haciendo uso de este género puede asimilar perfectamente las demás características, que sin duda posee la obra.

v. Existe una cuarta novela, que C. S. Lewis no llegó a finalizar, su título era *The Dark Tower* y el autor comenzó a escribirla antes de *Perelandra*. Nuevamente en 1945 intentó terminarla de nuevo, después de su publicación de *THS*. Al no ser finalizada ni publicada por este autor, no la incluiremos, lógicamente en este trabajo.

vi. A partir de ahora me referiré a *Out of the Silent Planet* utilizando las siglas *OSP* y a *That Hideous Strength* utilizando las siglas *THS*.

vii. Uno de los aspectos más interesantes de esta novela es el diseño en concreto de la forma de vida de los *hrossa*, en la que se detiene especialmente el autor en esta novela.

viii. Es muy posible que todos los nombres de estas especies habitantes de Marte sean onomatopeyas. En este último caso sería algo más evidente y en cierta medida es similar al nombre que Swift elige para los habitantes del país de los *Houyhnhnms*, seres con forma de caballos. Cf. Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*, London, 1726, parte IV.

ix. C. S. Lewis, *Preface to Paradise Lost*, London, 1963.

x. El título es tomado de un poema de David Lyndsay —*Ane Dialog*— en el que el poeta se refiere a la torre de Babel como «esa horrible fuerza». Esta referencia aparece en el propio libro.

xi. Cita tomada de Kathryn Ann Lindskoog, *Surprised by C.S. Lewis, George MacDonald & Dante: an array of original discoveries*, Macon, CA., 2001, p. 77

xii. Novelas como *Perelandra* poseen una originalidad difícilmente trasladable a otro tipo de obras. Como Jared C. Lodbell comenta «Even *The Lord of Rings*, *sui generi* at its publication, had had its imitators..., but *Perelandra* has not», "C. S. Lewis's Ransom Stories and their Eighteenth Century Ancestry", Schkel Peter (ed.) *Word and Story in C. S. Lewis*, Columbia, 1991, p. 222.

-
- xiii. «The culmination of the quest story is an affirmative phase of discovery, illumination, or consummation characteristic of romance as a whole», "C. S. Lewis and the Tradition of Visionary Romance", Peter Schkel (ed.), *Word and Story in C. S. Lewis*, Columbia, p. 197.
- xiv. Sobre este aspecto v. e. g. Rebecca Torato, "Regaining Perception: The Ransom Trilogy as Re-embodiment of the Neoplatonic Model", *CSL: The Bulletin of the New York C. S. Lewis* (1991 Aug), pp. 1-11.
- xv. *The problem of pain*, London, 1940, p. 125.
- xvi. Becker, J., *Patters of Guilt*, tesis doctoral, University of Washington, 1981, p. 19.
- xvii. Richard B. Cunningham, *C. S. Lewis. Defender or the Faith*, Philadelphia, 1967, p. 73.
- xviii. T. Talbott, "C. S. Lewis and the Problem of Evil", *Christian Scholar's Review* 17 (1987) p. 38s.; Richard B. Cunningham, *C. S. Lewis. Defender or the Faith*, p. 69; Un estudio especialmente extenso sobre esta relación puede encontrarse en Cynthia Marshall (ed.), *Essays on C. S. Lewis and George MacDonald: truth, fiction and the power of the imagination*, New York, 1991.
- xix. Bleecker, Timothy Jonathon, *The christian romanticism of George Macdonald: a study of his Thought and fiction*, tesis doctoral, TUFTS University, 1990, p. 39
- xx. John D. Haigh, "C. S. Lewis and the Tradition of Visionary Romance", Peter Schkel (ed.), *Word and Story in C. S. Lewis*, Columbia, 1991. p. 188.
- xxi. Un extenso análisis sobre este aspecto puede encontrarse en la tesis doctoral de Peter A. Schock, *The Romantic Myth of Satan*, defendida en la Universidad de Iowa en 1989. En ella se hace relación a la utilización de la figura de Satán por autores románticos como Balke, Shelley y Byron, dentro de la propia visión o lectura de la figura del Satán de Milton. C. S. Lewis, tomando también a la figura del Satán de Milton, realiza una lectura completamente diferente especialmente en la segunda novela que compone este trilogía de ciencia ficción, *Perelandra*.
- xxii. Sobre el mito de la caída pueden verse claras referencias en *The Magician's Nephew* (1955), sobre la resurrección en *The Lion, the Witch, and the Wardrobe* (1950), una lectura al libro del Éxodo en *The Horse and His Boy* (1954), la mención al viaje celestial en *The Voyage of the "Dawn Treader"* (1952), al descenso a los infiernos en *The Silver Chair* (1953), y por último una clara alusión al libro del *Apocalipsis* en *The Last Battle* (1956). Sobre este tipo de asociaciones ver Lionel Adey, *op. cit.*, p. 175ss.
- xxiii. «C. S. Lewis read Dante's Inferno in Italian when he was in his teens, and he read Dante's Purgatory when he was recovering from wounds he received in the inferno of World War One. When he was twenty-three he mentioned in his diary that he disbelieved the immortality and that Dante's "facts" were outdated... The year after he first read Paradise, C. S. Lewis became a believing Christian, and he was clearly influenced by Dante for the rest of his life.», *Surprised by C. S. Lewis, George MacDonald and Dante*, Kathryn Lindskoog, 2001.
- xxiv. El autor comenta en la introducción de *The Pilgrim Regress* su peregrinar del *realismo popular*, al idealismo filosófico, del idealismo al panteísmo, del panteísmo al teísmo, y del teísmo al cristianismo. (C. S. Lewis, *The Pilgrim Regress*, Grand Rapids, 1933, p. 5)

xxv. «The tendency to talk to himself was irresistible... 'We'll look after you, Ransom...'», *Out of the Silent Planet*, *op. cit.*, p. 50.

xxvi. Existen excepciones como ocurre, por ejemplo en las visiones de Ezra, que tienen lugar después de que este hiciera ayuno y rezara para que los misterios de Dios le fueran revelados.

xxvii. La atribución de nombres y su modificación a lo largo de las obras posee una particular significación simbólica. Como Verlyn Flieger señala: «This process of naming and of knowing things in terms of their names is central to the way in which Lewis treats language in his space novels and is the key to his major theme, loss of the immediate experience of God consonant with the loss of words to convey that experience», Verlyn Flieger, «The Sound of Silence. Language and Experience in *Out of the Silent Planet*», *Word and Story in C. S. Lewis*, Schkel Peter (ed.), Columbia, 1991, p. 43.

xxviii. «In pushing beyond likeness to the Being of God, Lewis is also careful to take to its proper extremity the otherness of the same. Heaven is not really like earth in the sense that it is our world made dazzlingly better, since we are told that there will be *new heavens* and a *new earth* and we do not know what they will be like», Michael Edwards, «C. S. Lewis: Imagining Heaven», *Literature and Theology* (June 1992) p.123.

xxix. «It is to be seen in his fictional work, where one experience and enjoy an extraordinary revival of what is arguably the greatest collective achievement in literary history, the visionary allegory of the Middle Ages as a mode of psychic integration and healing of soul», Paul Piehler, *op. cit.*, p. 212.

xxx. «Henoch ¿por qué preguntas y por qué averiguas e inquieres fatigándote? 1 Henoch 21, 5; «¿por qué preguntas sobre el aroma de este árbol, y qué deseas saber con tu pregunta?... quiero saber todo, especialmente de este árbol» 1 Henoch 25, 1. En *Out of the Silent Planet* el personaje de Ransom desea constantemente conocer todos los secretos de las distintas civilizaciones *marcianas*, también se interesa en conocer su lenguaje y la naturaleza de los seres que la habitan. En *Perelandra* el *visionario* muestra constantemente esta actitud de búsqueda en numerosas conversaciones con la Dama.

xxxi. «What are you so afraid of, Ransom of Thulcandra?... because you are unlike me and I cannot see you...» *OSP*, *op. cit.*, p. 119.

xxxii. Martín Velasco, Juan, *El fenómeno místico: estudio comparado*, Madrid, 1999, p. 307.

xxxiii. *OSP*, p. 51.

xxxiv. *Idem*, p. 69. «It is noteworthy that the changes wrought by Ransom's successive impressions send him back in time to find the proper words: *heavens* instead of *space*, *Tintans* instead of *insect-like creatures*. The older words are better suited to an older word, one more archaic and more mythic than one he has come from... As Ransom discovers this new old world, he rediscovers his own and sees its empty modernity through new perceptions brought about his acquisition of a new *old* language», Verlyn Flieger, *op. cit.*, p. 48s.

xxxv. *OSP*, p. 66.

xxxvi. *Idem*, p. 101.

xxxvii. *Idem*, p. 74.

xxxviii. *Idem*, p. 48.

xxxix. *Idem*, p. 85.

xl. Lo que es interesante en la asunción de la culpa en Ransom en su primera etapa es que no solamente toma conciencia de la suya propia, sino que también carga con la responsabilidad de la de los otros dos visitantes, sintiendo que por el hecho de ser un hombre es responsable de la culpa que comparte la humanidad. Para Lewis sin el sentimiento de culpa el cristiano siente resentimiento contra Dios, al concebirlo como alguien que sólo pide y no da nada a cambio, el sentimiento de culpa es necesario para establecer una relación *cristiana* con Dios. Cf. *The Problem of Pain*, p. 57.

xli. *OSP*, p. 59.

xlii. *Idem*, p. 85.

xliii. *Idem*, p. 118.

xliv. *Idem*, p. 119.

xlv. En *Mere Christianity* aquéllos que representan los *nuevos hombres* deben perderse así mismos poniendo sus propias conveniencias en último lugar y las de los demás en el primero. Ver *Mere Christianity*, 1943, pp. 116s.

xlvi. La muerte del *hross* es mucho más dramática para Ransom que para sus *compañeros*, no sólo por la pérdida de un amigo, sino porque tiene lugar en un *espacio* como ese, para los otros significó disparar contra un animal. Cf. *OSP*, p. 81ss.

xlvii. *Idem*, p. 79.

xlviii. *Idem*, p. 77ss.

xlix. *Idem*, p. 87.

i. *Idem*, p. 109.

ii. La nave presenta grandes similitudes con la que H. G. Wells dibuja en su novela: *First Men in the Moon*, y de la que parece inspirarse Lewis. Cf. David Lake, "Wells, the first men in the moon and Lewis's Ransom Trilogy", *Twentieth Century Fantasists*, Karl Filmer (ed.), 1992, p. 24.

iii. «...since rational life might be supposed to have been created first in Mars and last in Venus, on Mars the *hnau* might be conceived to have pre-Earthly or partly inhuman bodies, but on Venus, in consequence of the dignifying of the Earthly body by the Incarnation, intelligence could be placed in forms different from the familiar Earthly ones chiefly by greater beauty, strength and dignity», Wayne Shumaker, *op. cit.*, p. 54. Para David Ketterer, en cambio, la presencia de lo acuático tiene en las novelas de ciencia ficción una relación con el mundo mental, aspecto que entendemos que en este caso es tal vez menos obvio: «La asociación del agua con el mundo mental corrobora la idea de que lo desconocido puede ser un dominio mental.», Ketterer, *op. cit.*, 192.

liii. *Perelandra*, p. 26

liv. *Perelandra*, p. 27.

lv. *Ibid.*

lvi. *Idem*, p. 56.

lvii. *Idem*, p. 60.

lviii. *Idem*, p. 50.

lix. *Ibid.*

lx. «but here he knew that was part of a plan», *Ibid.*

lxi. *Idem*, p. 72.

lxii. *Ibid.*

lxiii. *Idem*, p. 73.

lxiv. *Idem*, p. 109.

lxv. «In the sphere of Venus I learned war», *THS*, p. 274.

lxvi. «He looked to see an angel with a flaming sword: he knew that Maleldil bade him go on. 'This is the holiest and the most unholy thing I have ever done'», *Perelandra*, p. 193.

lxvii. *THS*, p. 156.

lxviii. «A have became a bridge», *Idem*, p. 291. «The Ransom trilogy is largely the story of Ramson's education; his development is offered as a paradigm of the moral imagination», George Wolfe, *op. cit.*, p. 63.

lxix. *THS*, p. 288.

lxx. Cf. C. S. Lewis, "Onward, Christian Spacemen", *Show* 3 (feb. 1963) p. 57

lxxi. «Cuando se de a los elegidos sabiduría, todos ellos vivirán y no volverán a pecar, ni por omisión ni por soberbia, pues los que tengan sabiduría serán humildes» Henoch 5, 7-8.

lxxii. «These paradises, moreover, appear not as the setting for incidental adventure but as the ultimate goal of a sustained heroic quest, frequently comprising an underworld journey, the ascent of a sacred mountain and the penetration of some formidable protective wall or similar barrier.», Paul Piehler, *op. cit.*, p. 207s.

lxxiii. «estando en vida, fue asunta su persona ante ese Hijo del hombre y el Señor de los espíritus, lejos de los que moran la tierra. Y ascendió en el carro del Espíritu y salió su persona de entre ellos. Desde aquel día no fui contado entre ellos, y (el Señor) me puso entre dos puntos cardinales, norte y occidente, donde

tomaban las medidas los ángeles para medirme el lugar de los elegidos y justos. Allí vi a los primeros padres y a los justos que moran desde la eternidad en este sitio»

Ixxiv. En *That Hideous Strength* se une el personaje de Ransom con el de Henoch, Elías, junto a otros como Barbarroja o Arturo, seres que no mueren y ascienden a los cielos. Cf. *THS*, p. 368.

Ixxv. *Preface to Paradise Lost*, p. 110. También podemos encontrar esta afirmación en una de sus cartas, Cf.. *Letters*, p. 476.

Ixxvi. «Hablé con el hálito de mi boca y con la lengua de carne que hizo Dios para los seres carnales» 84, 1. Cf. «but as he gazed upon it he seemed to hear, against the background of morning silence, a faint, continual agitation of silvery sound, hardly a sound at all, if you attended to it, and yet imposible to ignore», *OSP*, p. 108.

Ixxvii. «They themselves regard space (or *Deep Heaven*) as their true habitat, and the planets are to them not closed worlds but merely moving points —perhaps even interruptions— in what we know as the Solar System and they as the Field of Arbol», *Perelandra*, p. 9.

Ixxviii. *THS*, p. 326ss.

Ixxix. «Tú sabes todo antes de que suceda; tu sabes estas cosas y las permites sin decirnos nada...», 1 Henoch 9, 11.

Ixxx. Mervin Nicholson en un artículo bastante interesante sobre la relación entre *That Hideous Strength* y *Drácula* de Bram Stoker comenta: «Lewis' view of evil as a compulsion to use/control others is crystallized in Stoker's vampire», Mervin Nicholson, "Bram Stoker and C. S. Lewis: Dracula as a Source for That Hideous Strength", *Mythlore* (summer 1993) p. 17. Esta iconografía del vampiro y de su deseo de control también se ejemplifica en el personaje de Weston una vez que visita Perelandra, dentro de una fisionomía dibujada en consonancia con el *Nosferatu* del film de Mornau.

Ixxxi. *Christian Reflections, The Screwtape Letters, The Great Divorce, A Grief Observed, Letters of C. S. Lewis, The Problem of Pain*.

Ixxxii. *Mere Christianity*, *op. cit.*, p. 51. Tanto el Maligno como sus seguidores niegan rendir pleitesía a Adán (*Vida de Adán y Eva* 14:3.) Los ángeles y sus legiones desean exaltarse ellos mismos (2 Henoch 29:4ss)

Ixxxiii. *Idem*, p. 111.

Ixxxiv. *Idem*, p. 45.

Ixxxv. *The Problem of Pain*, *op. cit.*, p. 98.

Ixxxvi. *Idem*, p. 94.

Ixxxvii. «The wound will only be healed in the world where it was got», *THS*, p. 367.

Ixxxviii. «Most romances exhibit a cyclical movement of descent into a night world and a return to the idyllic world, or to some symbol of it like marriage...», N. Frye, *Secular Scriptures*, p. 54. Esta asociación apreciada

por Frye es tomada al pie de la letra por Lewis. El viaje tanto de Marc como de Jane está enlazando su experiencia o contacto con lo *trascendente*, ya sea por el proceso de ascenso como de descenso, con la resolución de su historia *personal*, común a otros tipos de *romances* literarios.

lxxxix. De todas formas en 2En 29:4ss, ya se hace mención de la exaltación de los ángeles, como también ocurre en el *Apocalipsis de Moisés* en donde Satán reconoce su negativa a ponerse por debajo de los hombres.

xc. En el momento en el que Weston dispara al *hross*, Ransom aprecia: «was deafened by a loud sound—a perfectly familiar sound which was the last thing he expected to hear. It was terrestrial, human and civilized sound; it was even european», *OSP*, p. 81.

xc. «Half of her orb —se refiere a la luna, y con ello al otro mundo que se expande más allá de la corrupción y confusión que se vive en la Tierra— is tuned toward us and shares our curse. Her other half looks to Deep Heaven... On this side, the womb is barren and the marriage cold. There dwell an accursed people, full of pride and lust. There when a young man takes a maiden in marriage, they do not lie together, but each lies with a cunningly fashioned of the other, made to move and to be warm by devilish arts, for real will not please them, they are so dainty (*delicati*) in their dreams of lust. Their real children they fabricate by vile arts in a secret place» *THS*, p. 273s.

xcii. «Pues los hombres no fueron creados para semejante cosa» 69,10.

xciii. Esto sería por supuesto a partir de las propias concepciones del autor.

xciv. «...pillories everything Lewis disliked about twentieth-century life, from feminism, relativism, and reductionism to vivisection, technology, and philistine development», Lionel Adey, *C. S. Lewis: Writer and Dreamer*, 1998, p. 134.

xcv. *The Abolition of Men*, *op. cit.*, pp. 97-121.

xcvi. «was to explain and defend the belief that has been common to nearly all Christian at all times... I was not writing to expound something I could call *my religion* but to expound *mere* Christianity, which is what it is and was what it was long before I was born and whether I like it or not.» Introducción a *Mere Christianity*, pp. 6-8.

xcvii. Cunningham, *Defender*, p. 75

xcviii. En el ejemplo del mito artúrico Lewis desea proporcionar un paradigma estructural de otros muchos mitos, en donde los propios aspectos narrativos guardan siempre una coherencia. Este mito además sería un ejemplo de encuentro entre el mito cristiano y el pagano: «It's really wonderful... how the whole thong hangs together, even in a late version like Malory. You've noticed how there are two sets of characters? There's Guinevere and Launcelot and all those people in the centre... but in the background... there are all those *dark* people like Morgan and Morgawse... One can imagine a man of the old British line, but also a Christian and a fullytrained general with Roman technique, trying to pull this whole society together and almos succeeding», *THS*, p. 31.

xcix. *Crítica Literaria: Un experimento*, Madrid, 1982 (*Experiment of Criticism*, 1992).

c. "On Science Fiction", Walter Hooper (ed.), *On Stories*, New York, 1966, pp. 55-68.

ci. «Ahora no temáis, justos, cuando veáis que los pecadores se fortifican y prosperan en sus caminos, ni seáis sus compañeros, sino alejaos de su violencia, pues habréis de ser socios de la hueste del cielo» 1 Henoch 104, 6.

cii. Cf. 1 Henoch, 10, 15

ciii. La influencia de determinados ángeles sobre gobernantes que se dejan llevar por su consejo y con ello siembran el mal se menciona en *Jubileos* 15:31.

civ. «En esos días lucharán padres contra hijos en un mismo lugar, y los hermanos, unos contra otros, caerán muertos, hasta correr cual río su sangre», Henoch 100, 1.

cv. «Aquellos que forzaron a otros a construir una torre hasta los cielos para descubrir sus secretos», 3 Baruch, 3.

cvi. El *Libro Apócrifo de Adán y Eva* proporciona varios ejemplos de cómo la naturaleza animal se transforma tras la caída

cvii. Cf. *THS*, pp. 350ss.

cviii. C. S. Lewis, *The Last Battle*, London, 1959. Este relato fantástico pertenece a la saga de las "Crónicas de Narnia".

cix. *THS*, p. 203.

cx. «the vast astronomical distances may not have been God's quarantine precautions. They prevent the spiritual infection of a fallen world from spreading», C. S. Lewis, *The World's Last Night and Others Essays*, New York, 1960, p. 91.

cxii. L. Sprague de Camp, *Science Fiction Handbook, Revised: A Guide to Writing Imaginative Literature*, New York, 1975, p. 36s; Gunnar Urang, *Shadows of Heaven: Religion and Fantasy in the Writing of C.S. Lewis, Catherles Williams and J. R. R. Tolkien*, Philadelphia, 1971, p. 26.

cxiii. Lyssa Dianne Bossay, *Religious Themes and Motifs in Science Fiction*, tesis doctoral, University of Kansas at Austin, 1979.

cxiiii. David Ketterer es de la opinión de que la trilogía de Lewis estaría a caballo entre la ciencia ficción y la fantasía, en tanto el elemento religioso se hace más o menos literal, *New Worlds...*, *op. cit.*, p. 47s. La opinión de Brian W. Aldiss es bastante más alentadora: «With the possible exception of Huxley, C. S Lewis was the most formidable and respected champion of the modern genre has known...», *Billion Year Spree*, Garden City, 1973, p. 196.

cxv. Walter Hooper (ed.), *On Stories*, New York, 1966, pp. 55-68.

cxvi. *Idem*, pp. 69-80.

cxvi. V. § 4. 3. 2.

cxvii. "On Science Fiction", p. 58.

cxviii. *Ibid.*

cxix. *Idem*, p. 59.

cxx. El autor no usa en concreto este adjetivo, pero se puede deducir por el propio contenido y por los ejemplos que a continuación menciona.

cxxi. *On Science Fiction*, p. 60.

cxxii. «I took a hero once to Mars in a space-ship, but when I knew better I had angels convey him to Venus. Nor need the strange worlds, when we get there, be at all strictly tied to scientific probabilities», *On Science Fiction*, p. 64.

cxxiii. *THS*, p. 31

cxxiv. «Certainly slighting references to earlier stories of this type which will be found in the following pages have been put there for purely dramatic propose. The author would be sorry if any reader supposed he was too stupid to have enjoyed Mr H. G. Wells's fantasies or too ungrateful to acknowledge his debt to them», Nota a *Out of the Silent Planet*.

cxxv. H. G. Wells, *A Modern Utopia*, London, 1905. De las ediciones de este libro puede resultar especialmente interesante la llevada a cabo por la Universidad de Nebraska en 1967 que incluye una sugerente introducción del crítico de ciencia ficción Mark R. Hillegas.

cxxvi. *THS*, pp. 227s.

cxxvii. «The belief that supreme moral end is the perpetuation of our own species, and that this is to be pursued even if, in the process of being fitted for survival, our species has to be stripped of all those things for which we value it», Lewis, "A reply to professor Haldale", p. 77.

cxxviii. Stapleton en *Last and First Men* (1930) plantea en cambio una evolución degenerativa de la raza humana. La influencia de esta novela de Stapleton en las novelas de Lewis queda expresada en el prólogo de *That Hideous Strength*: «I believe that one of the central ideas of this tale came into my head from conversations I had with scientific colleagues, some time before I met a rather similar suggestion in the work of Mr. Olaf Stapleton. If I am mistaken in this Mr. Stapleton is so rich in invention that he can well afford to lend, and I admire his invention (though not his philosophy) so much that I should feel no shame to borrow», *THS*, p. 7. Algo que Stapleton no lleva a cabo en su distopía de ficción es presentar en ningún momento algún elemento sobrenatural.

CAPÍTULO 6. ORSON SCOTT CARD, *LA SAGA DE ENDER*.

«If Science Fiction has a major gift to offer literature,
I think is just this: the capacity to face an open universe.»

Ursula Le Guin, *The language of the Night*, p. 54

6. 1. INTRODUCCIÓN AL AUTOR Y A LA OBRA

Orson Scott Card es posiblemente uno de los escritores más reconocidos dentro del panorama actual de la ciencia ficción. La *saga de Ender*, obra cuyo análisis abordará este capítulo, es una de las sagas de ciencia ficción más populares de los últimos quince años, habiendo sido galardonada también dentro de la crítica con los premios más importantes de este género, *Nebula* y *Hugo*, en sus dos primeros volúmenes y en dos años consecutivos.

Este novelista, que comenzó su trayectoria de escritor como autor teatral, ha publicado un número considerable de obras de ficción utilizando diferentes géneros narrativos, entre los que destacan el género fantástico y el de ciencia ficción.

Uno de sus rasgos más característicos es el estrecho compromiso con la *Iglesia de los Santos de los Últimos Días*, en la que sirvió como misionero en Brasil y en la que actualmente ejerce una tarea activa y no sólo de adhesión por simple creencia. A pesar de que en muchas de sus obras esta militancia es mucho más evidente —como por ejemplo en su *Saga del Retorno (Homecoming's Saga)*, en donde se recrea el Libro de Mormón, o en su obra de ciencia ficción *Lost Boys*ⁱ— en la *Saga de Ender* las referencias implícitas al mormonismo no existen, ya que parece que fue voluntad del mismo autor el procurar no hacer uso de ellasⁱⁱ. A pesar de este intento, y como tendremos ocasión de ver, el elemento religioso se desarrolla de una forma bastante evidente, ligado en muchas

ocasiones a la propia creencia mormona que el autor profesa a través de referencias relacionadas con la *apocalíptica* traducidas al lenguaje de la ciencia ficción.

El elemento que une a esta saga —*Ender's Game*ⁱⁱⁱ, *Speaker for the Dead*^{iv}, *Xenocide*^v y *Children of the Mind*^{vi}— nuevamente lo establece su protagonista, Andrew Wiggin, al que se le da el *escatológico* nombre de *Ender* —“el finalizador”—.

La primera de las novelas, *Ender's Game*, se desarrolla en un tiempo futuro, no demasiado lejano al actual, en el planeta Tierra y en una base militar extraplanetaria en donde el protagonista iniciará su formación militar. Tras dos grandes enfrentamientos con el pueblo alienígena de los *Buggers*^{vii}, un gobierno internacional —compuesto por países que constituirían lo que hoy en día conocemos por la OTAN— que controla el planeta desde la primera de las invasiones alienígenas, decide elegir a Ender, un niño que cuenta con seis años de edad, para prepararlo como la persona encargada de dirigir la aniquilación total de sus enemigos extraterrestres. Como otras novelas de ciencia ficción —*Starship Troopers* de Robert Heinlein— la trama del relato gira alrededor del entrenamiento militar de un futuro *soldado espacial*. La diferencia de este relato frente a otros similares, no es sólo el matiz mesiánico^{viii} que aporta el hecho de que Ender representará la única esperanza para la eliminación de la amenaza extraterrestre, sino también la circunstancia de que se trate de un niño, que manipulado a través de *juegos de guerra*, lleve a cabo el genocidio del enemigo.

En el argumento de la novela se plantea que la espera de alguien suficientemente capaz para llevar esta empresa a término había sido larga. La elección de Ender como candidato idóneo se debe tanto a su genialidad como a su situación concreta de exclusión social. Ender es un hijo *Tercero* en una sociedad que sólo permite a los matrimonios tener dos hijos. Ambos aspectos, manipulados y propiciados por los encargados del gobierno, colocan al protagonista ante constantes situaciones límite de las que consigue salir con éxito. Su personalidad y el control que sobre él se ejerce le preparan para ser un candidato idóneo para los *juegos de combate*.

Uno de los aspectos más curiosos que se desarrollan en la novela es que la masiva

destrucción del enemigo es innecesaria, ya que el origen del conflicto entre *terráqueos* y *extraterrestres* se debe a un problema de *diálogo*. Los extraterrestres se comunican telepáticamente entre sus miembros y esta forma de comunicación hizo que los *humanos* no pudieran conocer ni su lenguaje ni sus intenciones reales. Por otro lado el enemigo intenta de ponerse en contacto con el protagonista, pero no lo logrará hasta el final. Tras la destrucción o aniquilación de la civilización de los *buggers*, una *Hive Queen* queda como superviviente^{ix}. Ésta elegirá al *héroe* de esta novela, utilizando el juego de su consola, para encomendarle la tarea de encontrar un nuevo planeta para su especie. A través de una serie de *escritos* (*The Hive Queen* y *The Hegemon*) redactados por el propio Ender —y que con posterioridad adquirirán el status de *sagrados*—, el protagonista tratará de preparar el camino para la condenación del genocidio y el de su propio autor y perpetrador, él mismo. Estas dos ideas: encontrar un futuro hogar para la especie antes aniquilada y el proceso de *redención* del personaje de Ender, dan continuidad a la historia en las siguientes entregas de la saga.

Speaker for the Dead hace avanzar la trama en el tiempo tres mil años. La presencia tanto de Ender como de su hermana Valentine se hace posible a través de un continuado viaje en el espacio en el que la diferencia de tiempo entre su presente y el de la tierra se hace posible.

La anterior destrucción de la civilización *buzzer* abrió paso a la colonización de nuevos planetas, vacíos o prácticamente vacíos. La población terrícola decide ir ocupando y colonizando todos ellos. Uno de estos planetas se halla habitado por una nueva *civilización extraterrestre*. El nombre de este planeta es *Lusitania*, llamado así por que hacia él se dirigen colonos procedentes del ámbito cultural luso^x —especialmente brasileño—. En este planeta conviven los colonos *lusitanos* junto a la especie aborigen conocida con el nombre de *piggies* o *pequeninos*^{xi}, nombre que se les otorga por su parecido con la especie animal de los cerdos. Ambos mundos viven separados por una valla electrificada, tan sólo los *xenobiólogos* —científicos que aúnan el conocimiento químico con el antropológico— tienen acceso al otro lado y pueden establecer relaciones

con la especie extraterrestre. Sus escrupulosas formas de estudio y el respeto extremo que los humanos deben guardar a las especies alienígenas —alimentado por el propio peso que dentro de la cultura de los humanos tiene el genocidio anterior— ralentiza el conocimiento de las *particularidades* concretas de esta especie. El asesinato de tres xenobiólogos desata un enigma que se encuentra intrínsecamente unido a la *naturaleza* y el *ecosistema* del planeta Lusitania.

Ender es llamado a *hablar por la muerte* de una de las personas asesinadas y con ello ayudará a resolver el motivo de la muerte de los xenobiólogos, dando a conocer o precipitando una más estrecha relación con la especie alienígena y preparando con ello la convivencia pacífica entre las distintas comunidades. Por otro lado elegirá a este planeta como residencia para la *Hive Queen* y con ello establecerá las bases para el desarrollo de una futura civilización *bugger*.

En *Xenocide*, la tercera parte de la saga, en Lusitania ya conviven tres especies diferentes de *seres pensantes*: los humanos, los *piggies* y los *buggers*. Todos los habitantes de este planeta están infectados por el mortífero virus de la *Descolada*, procedente de la especie *piggie*. Este virus redefinió en cierta momento del pasado la historia de todo el ecosistema de Lusitania y los habitantes y especies originarios de este planeta están enlazados intrínsecamente con él.

Los *piggies* esperan poder viajar por el espacio y abandonar así su planeta ayudados por los conocimientos de los *buggers*, pero con ello amenazan infectar con el virus a otros planetas. El *Starways Congress*, gobierno de la nueva confederación interplanetaria, envía una tropa especial con un arma mortífera, la misma que Ender utilizara para la aniquilación de los *buggers* tres mil años antes, para acallar la rebeldía en Lusitania.

La desaparición de esta flota, maquinada y perpetrada por el cerebro electrónico de Ender, *Jane*, es descubierta por Qing Jao, joven colaboradora del *Starways Congress* en el planeta *Path* (“Sendero”) amenazando con ello la existencia del propio *robot* y el plan de salvación de Lusitania. Este planeta *Path*, de impronta cultural china, es gobernado por

colaboradores del Congreso que tienen la facultad de *hablar con los dioses*. Más tarde la propia Jane les hará ver que esta *dolorosa facultad* de conocimiento proviene de una distorsión genética llevada a cabo por el propio Congreso y que es utilizada no sólo para dotar a los *elegidos* de una especial capacidad intelectual, sino también para mantenerlos fieles a las decisiones *oficiales*.

En esta misma novela se descubre —en la anterior había quedado apuntado como hipótesis— que el propio virus de la Descolada es muy posterior a la especie aborigen de los *piggies* y que procede de una creación de laboratorio preparada por otra especie alienígena para el control de Lusitania.

En la última novela de esta saga, *Children of the Mind*, la mayor parte de la trama se centra en la búsqueda, que llevan a cabo los distintos protagonistas, de una solución para paralizar la propagación de la Descolada a otros planetas e impedir la inminente destrucción del planeta Lusitania. Los encargados de esta misión serán seres *clonados* que habían salido de la mente de Ender, sus propios hermanos, Peter y Valentine tal y como estaban retenidos o idealizados en la mente del protagonista, junto a otros personajes que ya aparecieron en anteriores episodios de la saga: Miro, Jane y Wang Mu. Estos personajes viajan simultáneamente en diferentes naves en búsqueda del planeta de origen del virus y a los diferentes puntos en los que se toman las decisiones más importantes de la política del *Starways Congress* para detener la flota. Dos puntos importantes dentro de la obra son la amenaza a la vida de Jane y su pervivencia dentro del cuerpo de la joven Valentine y la muerte de Ender, inmolado para que esta misión consiga sus objetivos. Su persona, no obstante, será perpetuada a través de las vidas de sus *hijos de la mente*.

Existen diferentes aspectos que hacen interesante y complementario el análisis de esta saga, en relación con el anterior, a la hora de seguir apreciando las relaciones entre la ciencia ficción y el género apocalíptico. En primer lugar, el hecho de que los cauces por los que se sigue la incorporación de los elementos *apocalípticos* traten de eludir la mención directa de la creencia del autor —de hecho el protagonista a pesar de estar ligado a la fe

mormona, ya que su madre pertenece a ella, nunca llega a profesarla y se elude incluso su mención explícita—; este aspecto lo diferencia notablemente de la *Trilogía de Ransom* de C. S. Lewis. Por otro lado, estaría el hecho de que la incorporación de estos aspectos se haga siguiendo pautas estrechamente ligadas a elementos propios de la *ciencia ficción*.

Kimberly Winston, en su artículo “The Mormon Link”^{xii}, destaca la relación que, como ya comentamos anteriormente, existe entre la fe de la *Iglesia de Jesús de los Últimos Días* y el género de la ciencia ficción. La atracción que los escritores pertenecientes a la fe mormona sienten hacia este género de ficción viene justificado, en opinión de este autor, por una serie de aspectos relacionados con la creencia, y por otro lado también, por motivos sociológicos que conectan con la propia trayectoria histórica de esta religión. Entre los primeros cita su propia concepción de Dios y su relación con el universo, que tiene una lectura dentro de las claves de ciencia ficción mucho más estrecha que la de otras iglesias cristianas. Por otro lado, la creencia literal de que Dios ha creado seres en otros mundos; las hipótesis que se desarrollan en las novelas de estos autores tienen relación con un universo, que ha formado parte de sus propias cosmologías desde que eran niños^{xiii}. Según afirmaciones del propio Orson Scott Card, recogidas en este artículo por el autor, el 50% de las creencias de los *SUD*^{xiv} son perfectamente compatibles con el género de la ciencia ficción, el resto puede adaptarse sin perjuicio de atentar contra ninguno de sus principios de fe. Kimberly Winston señala que por otro lado puede añadirse un dato importante dentro de la propia trayectoria de los *SUD* que es el sentimiento de *alienígena* que ha seguido a los pertenecientes de este credo, derivado de su diferente ideario en relación con las creencias cristianas alrededor de las cuales se formó. Un sentimiento de minoría que, como apuntamos en el capítulo anterior, es una de las premisas del desarrollo de *conciencias apocalípticas* en muchas de las religiones cristianas de los Estados Unidos.

La religión mormona se siente heredera de la tradición judeo-cristiana, dentro de una particular interpretación ligada estrechamente con el continente americano^{xv}. Dentro de esta continuidad y a la vez variación de determinadas tradiciones y episodios de la

historia bíblica, los elementos tanto *apocalípticos* como *apocalipticistas* tienen un lugar importante. La religión mormona es una *religión revelada*. Dentro del Libro del Mormón aparecen descripciones de *apocalipsis* en las personas de Nephi —llevado por un espíritu hasta la cumbre de una montaña en *1 Nephi 11*—. En otros textos como *The Pearl of Great Price*, se recogen dos libros, *El Libro de Moisés*^{xvi} y *El Libro de Abrahán*^{xvii} que contienen revelaciones apocalípticas: la de Moisés (*Moisés 1*) y la de Abrahán y Henoch (*Moisés 1:10* y *1 Henoch*).

Joseph Smith, fundador de la religión mormona, también fue objeto de visiones y viajes apocalípticos como los relatados en *Doctrine and Covenants 76*. Las apariciones angélicas fueron un aspecto reiterado en la vida del profeta Smith y a través de ellas fue instruido e investido de autoridad por parte de los mensajeros divinos.

Elementos propiamente escatológicos y milenaristas pueden también encontrarse en relatos como *II Nephi 26: 14-22*. La idea de un juicio inminente fue central en los principios del mormonismo. Los Santos de los Últimos Días esperaban la llegada de un reino terrenal y no espiritual, tal y como se describe en libros como Henoch. Los mormones poseen la creencia de que dentro de la restauración del pueblo de Israel, los nativos americanos se unirían como *pueblo también de la estirpe de Jacob*.

La Iglesia de Jesucristo de los Últimos Días sostiene la creencia de que, en los momentos previos a la Segunda Venida de Jesucristo, la tierra será reunida como antes de los días de Péleg^{xviii}. En *Doctrinas y Convenios* se profetiza cómo la fisionomía del planeta volverá a esta situación originaria en los últimos días^{xix}.

Como ya comentamos, la primera comunidad mormona sufrió persecuciones y esto seguramente reafirmó sus convicciones apocalipticistas. De hecho, el sentimiento de que estaban viviendo muy cerca de la culminación de los tiempos fue una idea que tuvo bastante firmeza, sobre todo en los primeros años de la trayectoria histórica de este fe religiosa.

Existen rasgos en la *Saga de Ender* que evidentemente parten de las propias convicciones religiosas del autor y conectan con muchos esquemas reflejados en otras de

las novelas de Scott Card^{xx}. Uno ellos es la presencia de la vida familiar como punto de desarrollo de la trama, aspecto bastante *original* dentro de lo que constituye el género de la ciencia ficción^{xxi}. Otro elemento es la importancia que se da al sacrificio del individuo como miembro del grupo al que pertenece. Por último, en sus novelas parece demostrarse un claro interés en el planteamiento de las posibilidades de convivencia o conflicto entre personas pertenecientes a diferentes culturas y religiones, aspecto que tiene un especial relieve en la creencia mormona y que se desarrolla de forma especialmente marcada en la saga.

La cultura americana juega un papel muy preponderante, como en la mayor parte de sus obras, sobre todo como prisma desde el que se observa y analiza el resto del mundo y de las culturas. Elementos como la ética, la moral y el conflicto no sólo entre extraños, sino también entre personas cercanas, son aspectos también bastante destacables.

A lo largo del análisis de esta saga de ciencia ficción procuraremos continuar el dibujo de la relación entre ambos géneros literarios, a través de sus elementos genéricos y puntualizando los aspectos que enlazan con su carácter apocalíptico, además de analizar la particular lectura y propuesta de este autor.

6. 2. ANÁLISIS DE LA SAGA A TRAVÉS DE SUS CARACTERÍSTICAS FORMALES Y TEMÁTICAS

6. 2. 1. ANÁLISIS DE LA SAGA COMO NOVELA DE CIENCIA FICCIÓN

La saga de ciencia ficción que nos ocupa tiene la particularidad de participar de prácticamente todos los *temas* clave del género expuestos también a través del prisma particular y la lectura del autor. En este apartado procuraremos ir delimitándolos a través de las aportaciones y usos concretos de Orson Scott Card; a lo largo de la redacción de este apartado también procuraremos ir mencionando la utilización de estos mismos giros por parte de otros autores de ciencia ficción, a pesar de que será posteriormente, en la conclusión, donde tendremos oportunidad de volver sobre muchos de ellos, al evaluarlos en relación con otras lecturas menos cercanas a la reflexión religiosa, como las llevadas a cabo por autores como Octavia Butler, Arthur C. Clarke y Philip K. Dick principalmente.

La delimitación del siguiente apartado está diseñada a partir del estudio realizado Igor y Grichka Bogdanoff^{xxii}, haciendo una división entre *temas científicos* y *temas sociológicos* del género.

Comenzaremos por ello por los ***temas científicos***. Dentro de esta saga de ciencia ficción, el ***viaje espacial*** cobra bastante importancia, pero por otro lado es un elemento completamente accesorio en lo que se refiere a la trama. El viaje al espacio se abre motivado por una amenaza exterior, es el mundo de los *buggers* el que invita al hombre a lanzarse al espacio, en un primer momento para combatirlo y posteriormente para ocuparlo. Desde esta perspectiva, y atendiendo a su justificación científica, existe un recurso muy común en este género que es el de aportar una explicación cercana a *pseudo-ciencia*, justificando la *plausibilidad científica* a través de los mecanismos de una especie que actúa a través de paradigmas tecnológicos completamente diferentes. Este elemento, perfectamente lícito y recurrente en la ciencia ficción, lo establece el autor mediante la reutilización de un término o fenómeno ya clásico: *el Ansible*^{xxiii}. O. Scott Card

se vale de esta *invención de ficción*, introduciendo en ella una lógica diferente, a través de lo que el autor define como *enlaces philóticos* —aspecto que como veremos posteriormente encierra también una lectura *religiosa*—. Estos *enlaces* facilitan tanto la rapidez como la total accesibilidad a la comunicación entre diferentes planetas y el propio desplazamiento a través del espacio. El descubrimiento por parte de los humanos de esta tecnología se cataloga como *el Principio de Instantaneidad de Park*, en lo que se refiere a los desplazamientos —la velocidad con respecto al universo cambia en relación a la nave, que se mantiene inmóvil— y el nombre *Ansible* en lo que atañe a la comunicación. Su carácter pseudocientífico se reitera al afirmarse que a pesar de ser utilizado por la civilización terrestre nadie realmente entiende el funcionamiento de estos *enlaces philóticos*^{xxiv} como tampoco el hecho de que no sea necesario gastar energía para efectuarlos. Ender y sus seguidores tendrán acceso a un más sofisticado uso de ambos *avances científicos*, pues su conocimiento y familiaridad con los principios aprendidos de la especie extraterrestres son mucho mayores.

El **espacio exterior** adquiere diferentes significados dentro de la novela. Éste puede ser un lugar de incomunicación: los centros de entrenamiento en donde Ender es preparado militarmente, la reclusión a la que viven relegados la especie de los *piggies*, o las situaciones que vienen derivadas de las estrictas normas que el gobierno interestelar impone y que imposibilitan inmiscuirse y relacionarse con civilizaciones extraterrestres. Por otro lado, también se concibe como una frontera abierta a las oportunidades y la libertad: la ansiada por muchos de los colonos que se lanzan a la ocupación de los planetas dejados tras el genocidio, la del propio Ender que busca poder redimir su culpa, y la de especies alienígenas que buscan poder reconstruir cada uno de sus mundos.

La lejanía y el proceso de exploración de los espacios suponen también una fuente de conocimiento y cercanía al gran misterio que éste encierra. El acercamiento físico y la intimidad con las distintas formas de existencia es la base de la *revelación* en estas novelas. Este aspecto es especialmente notable en lo que se refiere a la cultura de los *buggers*.

El viaje en el tiempo es asociado a diferentes fenómenos dentro de las numerosas novelas de ciencia ficción que hacen uso de él: la *crionización*, la radiación, la utilización de radiotelescopios, la proximidad de una explosión nuclear, o maquinas como la usada por la novela de Wells. En el caso de estas novelas se asocia a la ley de la relatividad y a la diferencia entre el tiempo real en la tierra y aquél que transcurre en el viaje en el espacio. La velocidad se justifica por la tecnología anteriormente citada, proporciona este tipo de desplazamientos, que se realizan —siguiendo esta misma lógica— siempre hacia el futuro. Esta tecnología proporciona al protagonista su *relativa* longevidad. En esta novela la utilización de viaje en el tiempo está unida al concepto de búsqueda, aunque también, como veremos posteriormente, trata aspectos cercanos a la idea de inmortalidad.

La forma que muchos autores de este género de ficción tienen a la hora de tratar elementos como la **máquina** o el **robot** muestra en gran medida sus propias posturas en relación al beneficio o perjuicio de la tecnología^{xxv}. La valoración que Orson Scott Card realiza se mantiene dentro del propio canon que el propio género marca: responsablemente usadas pueden hacer un cielo de la Tierra, pero también pueden convertirlo en un infierno dependiendo de las manos en las que caigan o los usos para los que se construyan^{xxvi}. Dentro del mal uso en esta obra vemos aparecer máquinas de exterminio —como la enviada para destruir Lusitania— y también máquinas de control, como los juegos de guerra o los dispositivos cerebrales que se instalan en el cerebro de los niños en la primera de las novelas de la saga. Dentro de la valoración que Stanilav Lem proporciona en la relación con la máquina como *amo-esclavo*, aquí es la máquina la que está al servicio del hombre y por ello, es el propio hombre el que se responsabiliza de ella.

Ordenadores convertidos en dioses o semidioses podemos observarlos en novelas como *The Last Question* de Isaac Asimov. El personaje de **Jane** desempeña un papel parecido al del *robot* o la *máquina* en dichas novelas. Jane forma parte de un organismo electrónico, su nacimiento proviene del *Ansible*, es decir de la utilización humana de los enlaces filóticos. Pero aunque es descubierta por los humanos tras la destrucción del mundo de los *buggers* y utilizada como un programa para poner en comunicación todos los

ordenadores, ella realmente desconoce a su creador, o su edad^{xxvii}. Es un ser de una dimensión desconocida dentro de unos principios *científicos* también desconocidos. El personaje de *Jane* es complejo, porque se sitúa en la frontera robot-ser humano a la que hacía mención Lem. Su ontología queda en una situación ambigua como la de los *cyborn* de novelas de Phillip K. Dick como *Do Androids Dream of Electric Sheep?*. De todas formas, la lógica de este ser quedará más aclarada una vez que examinemos la lectura *trascendente* de Scott Card en relación también con su creencia religiosa concreta.

Jane es un robot no deseado, a la vez que temido por su control sobre todos los ordenadores del mundo de los que se alimenta y de los adquiere un conocimiento *superior*^{xxviii}. Representa la idea de la máquina *independiente* de tantos relatos de ciencia ficción como *2001. Space Odyssey* de Arthur C. Clark. En este caso existe un principio de sumisión como máquina al hombre^{xxix}, a diferencia del robot H.A.L —de la novela de Clark—, y otro de independencia con respecto a cualquier otra cultura extraterrestre —a pesar de que en cierta medida está ligada a la propia cultura de los *buggers*—

Por otro lado, en la valoración de la figura del *robot* en estas novelas, se asiste a una reflexión relacionada con la literatura propiamente distópica, en el sentido de que el hombre puede convertirse en robot para el hombre. Ejemplos de ello son los sirvientes de los *dioses de Path*, o el propio Ender al ser condicionado mecánicamente para convertirse en un agente de destrucción. La frontera con el *cyborn*, o el ser a caballo entre lo tecnológico y humano, tiene, como podremos ver más adelante, una lectura bastante peculiar que puede desvelar muchos aspectos importantes sobre las lecturas concretas de los autores.

Pasando a los **elementos sociológicos**, la saga de O. S. Card objeto de nuestro estudio, como toda obra meritoria dentro del género de la ciencia ficción, refleja a través de sus símbolos y sus recursos genéricos aspectos estrechamente ligados a problemas e interrogantes plenamente contemporáneos. Uno de los principales aspectos que resalta en su trama es el deseo de profundizar en las motivaciones principales que llevan al enfrentamiento entre culturas, por qué viene inducido este enfrentamiento y cómo podría

solucionarse, para lo cual el autor hace uso del caso extremo, que es el genocidio.

La primera aproximación a este problema se lleva a cabo a través de un esquema muy común en la ciencia ficción, la referencia a la teoría malthusiana o la necesidad de búsqueda de nuevos territorios a causa de la superpoblación. En los *pulps* de los años 30 y 40 era muy recurrente asimilar la invasión a la superpoblación, o a la necesidad de otras especies de crearse un nuevo hábitat. Este es el motivo que posee la especie *bugger* para expandirse, y al mismo tiempo, la dinámica que empuja a la posterior colonización de planetas por parte de los habitantes del planeta Tierra.

La segunda cuestión sociológica a la que se enfrenta el autor estaría referida al enfrentamiento entre culturas *diferentes* y las razones en la incompatibilidad a la hora de poder compartir espacios comunes.

Wells imagina la *guerra de los mundos* asociando el modelo de comportamiento del Imperio Británico a una invasión alienígena. La asimilación de la conquista de Tasmania a una invasión marciana se hace extensible a otras historias de genocidios, esclavitud y explotación. Este ejercicio muy común dentro de la ciencia ficción sobre todo a partir de los años 60, y tras la propia sensibilización de la cultura estadounidense por el genocidio de los nativos americanos. En estos casos suele ocurrir al contrario que en la novela de Wells, en ocasiones es la propia cultura a la que el héroe pertenece la que funciona como verdugo y la alienígena la que pasa a ser víctima. En esta saga es muy fácil asimilar a la sociedad *bugger* con la de los nativos americanos, a pesar de que el acercamiento fuera iniciado por ellos y no al contrario. Es su espacio el que se conquista, hacia donde se expande la colonización y por otro lado, es de quienes deben aprender los humanos. Este elemento posee conexiones con la propia idiosincrasia de la religión mormona y por ello también volveremos sobre él más adelante.

Los extraterrestres poseen en estas novelas un gran interés desde una perspectiva sociológica. Como hemos tenido oportunidad ya de mencionar, éstos se caracterizan principalmente por su *diferencia*, tanto física como cultural. Ambas diferencias aparecen subrayadas y con ellas se desea explorar si es posible o no la compatibilidad con

el género humano.

La elección de las dos especies alienígenas por parte de Scott Card es bastante interesante en este sentido. En ambos casos se eligen especies que frente a las referencias humanas causan necesariamente bien temor o bien desprecio: por un lado el insecto de dimensiones gigantes y por otro lado el cerdo.

El insecto, en los relatos de ciencia ficción, es una figura esencialmente ligada a la literatura de terror y muy recurrente en los relatos de los *pulps*. Su imagen está asociada a la *plaga* que amenaza al hombre^{xxx}, la irracionalidad en el comportamiento —ligado normalmente al apetito voraz— y la repugnancia física. Scott Card *humaniza*^{xxxi} esta figura sin desligarla de muchas de sus atribuciones tradicionales. La reacción del hombre frente a este tipo de monstruos es directamente la de procurar su destrucción total. No existe ningún esfuerzo en comunicarse con ellos, sino que se concibe desde un primer momento como una amenaza de la que hay que deshacerse. Culturalmente se asocia a una civilización con la que no se desea el más mínimo contacto y con la que la incompatibilidad es presupuesta de antemano.

La civilización de los *buggers* se concibe como tecnológicamente superior y este es otro de los rasgos que acentúan la amenaza. La solución que se propone es su destrucción haciendo uso de sus propias estrategias. La existencia de los *buggers* debe ser escondida —por Ender— tras el genocidio, y uno de los interrogantes que mantiene la saga es cómo poder conciliar su presencia con la de la raza humana.

Existe otro elemento que sociológicamente hay que tener en cuenta: la forma de *comunicación* y organización de la especie. Scott Card utiliza un recurso también presente en varias obras de ciencia ficción, la idea de la *mente colectiva*. Los individuos no son físicamente independientes, sino que éstos se encuentran ligados a través de sus cerebros a una mente mayor que los controla y dirige, con lo que la idea de *individualidad* resulta completamente eliminada. Se trata de un aspecto que choca con una sociedad en donde se ensalza el *individualismo* y que se identifica con la concepción de *libertad*. Aquella sociedad en la que la libertad individual no sea una de sus características se tiene como

una sociedad *malvada* o *perversa*. En la propia novela se señala cómo incluso el propio individuo *bugger* no posee una vida propia, sino que es parte, o incluso una especie de *miembro* —en su sentido anatómico— de un ente que lo engloba.

La civilización de los *piggies* representa un tipo de extraterrestre muy diferente^{xxxii}. Es un ser al que en un principio se le trata como un animal más hasta que se descubren sus atribuciones racionales. Al contrario que los *buggers*, tecnológicamente son considerablemente inferiores al hombre. A primera vista no suponen una amenaza y por ello la solución que se toma es la de confinarlos en su propio hábitat y mantener el menor contacto posible con ellos. Existe una diferencia que de nuevo contrasta de manera frontal con la del ser humano y es la de su concepción de la muerte. Esta especie vive una *primera vida* en forma de animal racional y una *segunda*, y considerablemente mucho más longeva, como especie vegetal. De este modo, son dos los aspectos que provocan su rechazo, la repulsión a través de la convicción de que por su aparente inferioridad no pueden de ninguna forma aportar nada nuevo o interesante a la especie humana, y por otro lado, su *ambigua* naturaleza.

Nuevamente, como sucedía en la cultura anterior, la especie *piggie* vive completamente ligada a la idea de la colectividad; los árboles y las hembras reproductoras son los seres con una mayor importancia en sus sociedades, los que asumen el completo control del resto. El individuo, en esta cultura, llega incluso a inmolarse por el colectivo.

Existen diferentes formas de **mutación** en esta saga. Las mutaciones de los *buggers*, de crisálida a insecto, la de los *peggies*, de forma animal a vegetal y la referida a la mutación clónica de los *hijos de Ender*. Los clones son grupos de individuos generados de forma asexuada a partir de un ser concreto. En esta obra, a partir de este elemento se recrea una paradoja mucho más cercana a la literatura psicológica y fantástica, la idea del *doble*^{xxxiii}. La persona de Ender se divide en dos individuos diferentes para solucionar en un principio la amenaza del congreso. Lo curioso es que este aspecto cierra algo que se abrió en la primera novela. El Congreso había experimentado con los tres hermanos para encontrar al idóneo y por ello los había separado. Cada uno representaba un mismo *genio*

dividido en tres personalidades distintas, de las cuales Ender fue la elegida para combatir contra los alienígenas. Para solucionar el problema al que se enfrentan en la tercera parte de esta saga, se vuelve a recurrir a la misma fórmula, el aspecto mesiánico representado por Ender y sus hermanos.

En la segunda de las novelas comienza a desarrollarse un elemento muy ligado al género de la ciencia ficción, que es la **literatura de frontera y colonización** que marca uno de los aspectos en los que la ciencia ficción normalmente comparte patrones narrativos con el *western*. En la configuración de los planetas por parte del novelista existen curiosas referencias que remiten a los choques sociológicos mencionados en las relaciones que se describen con las especies extraterrestres. Tras la exterminación de los *bugger*, existe, como comentamos, un amplio espacio por colonizar. Lo interesante es que las referencias que a lo largo de la novela se dan de los diferentes planetas, responden esencialmente a una misma fórmula: cultura, en muchos casos raza y, sobre todo, religión. Existe una selección, basada en principios geográficos en los que estos planetas parecen asignarse a colectivos culturales diferentes: *Lusitania* es un planeta habitado por personas pertenecientes a la cultura brasileña y a la religión católica; *Path* es un planeta de cultura china y religión taoísta; *Torheim* es culturalmente escandinavo y protestante; y así un largo etcétera. Todos estos planetas pertenecen a una entidad mayor que los gobierna, *The Starways Congress*, que no interviene en sus asuntos políticos o religiosos.

En la última de las novelas de la saga aparece un espacio que se encuentra alejado de esta especie de *imperio terrícola*, el espacio habitado por el mundo creado por la *Descolada*. Es un mundo que no termina de definirse, pero que se perfila como una nueva vuelta de tuerca de lo que suponía la especie *bugger*. Procedente de nuevo de la literatura de los *pulps* y del género del terror, la especie parece delimitarse por principios de vida parasitaria.

El *Starways Congress* aparece, desde la segunda novela de la saga, como una organización que controla los diferentes planetas a través de la tecnología, basada

principalmente en las redes de *ansible*^{xxxiv}. Todo mundo que desafía al Congreso, resulta condenado —como en la antigua Atenas— a un *ostracismo* de comunicación y ciencia. La justificación de su persistencia en el poder es el hecho de evitar «las *yihads* y los *progroms*»^{xxxv}. La solución al problema de la *incompatibilidad* es bastante *desoladora* y a la vez deja un interrogante muy amplio en lo que se refiere a la propia solución por la que parece abogar el autor. Nuevamente, y una vez que analicemos los aspectos *apocalípticos*, defenderemos una teoría a este respecto.

En esta saga el temor al ***fin del mundo*** es algo constante y de forma más acusada en la primera y la última de las novelas. En la primera de ellas, *Ender's Game*, la amenaza o *supuesta amenaza* del fin del mundo por medio de una invasión extraterrestre es sustituida por una destrucción del mundo de los alienígenas.

Sobre el planeta de Lusitania se ciernen dos amenazas escatológicas. La primera, la amenaza constante de la Descolada, un virus que prácticamente elimina la vida de los habitantes del planeta. Controlado este virus, la amenaza se dirige hacia los seres nativos de Lusitania, para los que este virus se ha transformado o metamorfoseado dentro de su propio ecosistema, por lo que la destrucción de este virus supondría la posible destrucción de estos seres. La segunda amenaza es la de la eliminación total del planeta por parte del *Starways Congress* para evitar la posible salida de sus habitantes. Con ello, volvería a repetirse el mismo *crimen* cometido en el primero de los libros: el miedo lleva a la solución más rápida contra la amenaza que es la erradicación de la misma.

La última de las novelas comienza y se desarrolla como una carrera contra-reloj para evitar esta catástrofe. Al mismo tiempo se desarrollan otros tipos de *finales* de otra serie de *mundos alternativos*. El final de Jane, y con ello también del viaje espacial, el final de Ender y el final definitivo de las dos especies alienígenas, tras el balance de la imposibilidad que se les ofrece para convivir con el hombre.

Como se puede observar, la idea de fin del mundo tiene en esta saga distintas lecturas, tanto en la que se refiere a la idea de *fin* como a la de *mundo*. Una vez que comentemos los aspectos concernientes a la *escatología* volveremos de nuevo sobre

muchos de estos elementos.

La distorsión satírica del presente, a través de visiones desafortunadas de futuro, se aprecia de manera más clara en la primera de las novelas; como casi todas las **distopías** tratan de un *futuro cercano*, en una más próxima conexión con estructuras socio-políticas contemporáneas al relato. Desde esta perspectiva distópica, en esta novela se perfila una idea contraria al totalitarismo que es también difícil de establecer con total precisión, no es exactamente anti-capitalista, como *Space Merchants* de Frederick Pohl ni anti-fascista como *1984* de Orwell, sino algo mucho menos definido. La sociedad que contemporánea a Ender en su primera aparición parece presentarse como la *distopía* de un mundo en el que todo está justificado ante un estado de guerra: la libre disposición de los individuos, la prohibición de familias extensas, e incluso la libertad en lo que concierne a elección de credo; en este sentido se acerca algo más a otras distopías como *Brave New World* de A. Huxley, en donde la persona carece del derecho a la intimidad. Mientras en las sociedades alienígenas la entrega al grupo forma parte de su código genético, en el ser humano puede ser algo negativo, al tratarse de algo impuesto.

La información es otro de los aspectos que se señalan en la primera novela como factor de poder, en el caso concreto de los hermanos de Ender, pero parece ser una alternativa que resulta en última instancia positiva.

Existe cierta resistencia tanto a dibujar una sociedad ideal o utópica, como otra *distópica* o paradigmática de lo negativo. Más bien se insiste, tanto en este aspecto — sociológico— como en muchos otros sobre los que tendremos ocasión de pasar, en que son elementos muy concretos los que extendidos a un mayor grado pueden crear situaciones de evidente injusticia. Ejemplos de esto son los mecanismos de control como el representado por los *Dioses de Path* o la propia

Descolada. La tecnología en estas obras se puede disfrazar de creencia, generando *falsas religiones*, que tan sólo persiguen el fin de control de los individuos, como la de aquellos animales humanizados de la *Isla del Dr. Moreau* en la famosa novela de H. G. Wells.

6. 2. 2. ANÁLISIS DE LA SAGA DE SCOTT CARD COMO APOCALIPSIS DE FICCIÓN

El orden que seguiremos a la hora de analizar estos aspectos mantiene una lógica similar a la empleada en el capítulo sobre C. S. Lewis. Pasaremos por los diferentes *temas* y *elementos* más representativos de las *revelaciones apocalípticas* y a través de ellos calibraremos su utilización concreta en esta saga de ciencia ficción. Posteriormente revisaremos muchos de estos giros a partir de las creencias específicas de la iglesia mormona y también volveremos sobre otros aspectos mencionados anteriormente.

El análisis del personaje de Ender como **visionario apocalíptico** lo dividiremos en tres apartados. Primero veremos las *fases* en las que se estructura su *visión*; en segundo lugar, las *características* que esta facultad toma dentro de *aspectos propiamente apocalípticos*; en tercer lugar, evaluaremos la línea que dentro del personaje principal delimita lo *religioso* de lo *secular*.

La primera *fase* dentro de su trayectoria como *visionario* tiene aspectos bastante ligados a *distopías* del género de ciencia ficción como *1984* de George Orwell o *Zardoz* de John Boorman^{xxxvi}. Como en estas obras, la *revelación* que se lleva a cabo por aquellos que se erigen como *seres superiores* podría catalogarse como *falsa*. En esta primera etapa, que se inicia en *Ender's Game*, el papel de *ángel* los asumen personas que se atribuyen facultades *divinas* desde su poder político. Este aspecto se subraya en forma de diálogos que encabezan los capítulos y en un modo gráfico distinto que señala una distancia en relación con la trama. A partir de estos diálogos se expresa el seguimiento del héroe por parte de los agentes del gobierno, que controlan los pasos del protagonista^{xxxvii}. En esta fase Ender, es un personaje manejado para la consecución de un fin que será el exterminio de la especie alienígena que amenaza a la raza humana. Este proceso aparece representado esencialmente por un *entrenamiento* que en una primera etapa supone un *perfeccionamiento* de sus dotes de *combate* y posteriormente una *invitación a conocer* más cercanamente a su enemigo o a penetrar en su idiosincrasia.

Al finalizar la primera fase de *entrenamiento* se introduce el segundo tipo de

revelaciones —a las que podríamos calificar de *verdaderas*, a pesar de no tener procedencia divina, sino extraterrestre— que no fructificarán hasta el final de la novela. Dentro de la etapa de *conocimiento* del enemigo se intercalan los dos conjuntos de información, expresados en la novela como dos tipos distintos de *juego*. El juego de guerra que a partir de los últimos capítulos de esta primera novela se desarrolla un acercamiento al enemigo tanto *físico* —el protagonista se traslada a un planeta que había sido antes habitado por la especie de los *buggers*— como *estratégico* —a Ender se le adiestra en la forma particular de combate de esta especie alienígena—. Por otro lado, existe *otro juego* que es el que Ender lleva a cabo en una consola propia. En este juego, que antes había formado parte del entrenamiento militar, se introduce la comunicación con la propia especie enemiga —inicio de la *revelación real*—, a través de aspectos simbólicos —mucho más cercanos al propio *lenguaje apocalíptico*— que están relacionados con la vida del propio personaje protagonista, procurando hacerle ver lo irracional del *genocidio* que está a punto de llevarse a cabo. Ender desconoce entonces el fin de *ambos juegos*, el engaño del primero y el sentido del segundo. El primero de ellos le hace ver cómo piensa el enemigo y con ello la lógica de su forma de combatir y, finalmente es el que da como resultado la aniquilación de la especie extraterrestre.

La toma de conciencia de que ha sido él el perpetrador de la aniquilación y los conocimientos adquiridos en su *entrenamiento* y *aproximación* a la realidad del enemigo, le predisponen y preparan para el inicio de la segunda de las *revelaciones*, que en este caso tendrá características mucho menos asociadas a la *deformación distópica* del proceso de revelación y mucho más cercanas a la *propia revelación apocalíptica*.

Significativamente a partir de esta nueva etapa, *constructiva* en oposición a la anterior, el protagonista cambia su nombre nuevamente por el de *Speaker for the Dead*, nombre que resume un proceso que tiene como pauta la búsqueda de redención de la falta anterior y también abre un progresivo conocimiento de un *universo nuevo* en el que tiene que dar entrada a una *nueva forma de convivencia*. De esta manera se modifica el nombre, el mensaje de la revelación y la función del *visionario*. Es ésta una etapa de

carácter cercano a la ascética, ya que al protagonista se lo confina a un camino solitario. Anteriormente su soledad había sido impuesta, a partir de este momento es asumida.

La siguiente etapa, de esta segunda *forma de revelación* aparece nuevamente anticipada dentro de la anterior. La voluntad de poner fin a su función *visionaria* está relacionada con la negación de la soledad que hasta el momento había acompañado al protagonista. Esta decisión tiene lugar hacia la última parte de la segunda de las novelas, en la que el personaje decide terminar de realizarse en los aspectos que en su vida como hombre no pudo alcanzar. La realización de Ender como *hombre de familia* dentro de su ascenso es un elemento esencial, como veremos, dentro de las creencias religiosas mormonas y por ello, dentro de la lógica que el autor defiende, no supone el fin en su progreso. Su facultad como *viajero y visionario* queda relegada a otro personaje, Miro, que a partir de características también bastante concretas representa un aspirante idóneo para este papel^{xxxviii}. Esta decisión rompe con su papel de *visionario apocalíptico* anterior y también con muchos de los elementos que este aspecto tenía asociados como la *longevidad* en la vida del héroe. La entrada en esta nueva fase queda remarcada por el cumplimiento de su misión, encontrar un hogar para la especie anteriormente aniquilada.

Dentro de los aspectos que más claramente delimitan al personaje de Ender con el de otros *elegidos* dentro de la tradición bíblica y apócrifa a la hora de ser *visionarios apocalípticos*, debemos destacar los tres siguientes: su carácter de *salvador*, de *profeta* y de *mártir*. Como comentamos anteriormente, en la primera de las novelas se insinúa, aunque no se afirma directamente, que las cualidades que hacen destacar al niño Andrew Wiggin por encima de los demás habían sido propiciadas genéticamente. De los tres hermanos de la familia, todos ellos poseedores de similar *genialidad*, es a Ender al que se elige y al que se le permite nacer para servir a los propósitos del gobierno; es *elegido* y desde su nacimiento se le encomienda una misión concreta^{xxxix}. Ni sus padres ni él mismo son dueños de un destino que ha sido marcado ya de antemano. Su genialidad destaca por su capacidad para conocer a los *demás* y adivinar sus deseos y emociones, y también, por su constante perseverancia y sus dotes para el mando. A pesar de haber sido elegido

desde *arriba* —un arriba político y por tanto desvirtuado— es perfectamente consciente y se propicia en él la idea de que nunca va a recibir ningún tipo de ayuda^{xi}. Su poder parte de su propia genialidad y nunca de la manipulación de otros —en este aspecto se diferencia de su antagonista *Peter*—. Su destacada personalidad es inmediatamente percibida por todos aquellos que se relacionan con él, y por ello, al mismo tiempo, despierta sentimientos de miedo y odio.

Dentro de su atribución de *salvador* existen distintos matices así como grados que merecen nuestra atención. Ender representa por un lado un *salvador* de la humanidad — más tarde expandida dentro del concepto de *ramen*^{xli}— y por otro lado un *salvador* individual en su atribución de *Speaker for the Dead*. Esta faceta como tal es asumida por el propio personaje desde el principio del relato^{xlii}. La salvación de lo que en un primer momento se describe como *humanidad* es a la vez lo que le condena a tener que cargar con el peso de su culpa; en cambio, asociar su propia *salvación* a la realización de un proyecto *salvífico* pleno y verdadero será la forma de encontrar su *redención*. Su carácter de salvador mesiánico es reclamado por las dos especies alienígenas que aparecen en la saga, en un primer momento, por la especie de los *buggers* que lo elige para ser la persona que vuelva a restaurar su presencia en el universo y en un segundo momento, por los *pequeninos* que reclaman su ayuda para salvarlos de la esclavitud^{xliii}. Al mismo tiempo se le asigna la responsabilidad de enseñar o buscar la forma de establecer una convivencia perfecta entre todas las especies. Su propuesta parece ser la de renuncia a la propia identidad de cada una de ellas y la entrada en un nuevo concepto de existencia^{xliv}, que tiene como premisa indispensable eliminar el deseo de expansión u ocupación, causante del primer enfrentamiento y principio que muestran las tres especies^{xlv}. Como *salvador individual* su personaje asume en conversión en *portavoz de los muertos*, una especie de *sacerdocio secular* que se ofrece a aquéllos que lo solicitan para la resolución de problemas cercanos y concretos, tarea que lleva a cabo poniendo en práctica las mismas dotes empleadas para el *combate*. A la persona de Ender se asocia una *Nueva Era* que se inicia con el *genocidio* y que finaliza con su muerte, por ello todas

las personas que están dentro de dicha era consideran a Ender como anterior a todo ese tiempo, incluso al sistema de gobierno que persiste desde hace tres mil años; él es no sólo anterior, sino superior a él y completamente independiente de él. Como *speaker*, Ender se presenta como *el hombre venido del cielo* y a él también se le asigna un papel de *padre* de la hermandad entre las razas y profundo transformador del mundo^{xlvi}.

En su calidad de *Speaker* existe una clara relación con la labor de *profeta*^{xlvii}. La modificación es evidente en el sentido de que la *revelación* que se dirige al *pueblo* de Ender a través de sus escritos, no comunica directamente la palabra de Dios —al que no se menciona en su relación con Ender en toda la obra—, sino que se expresa como parte de una revelación mucho menos *trascendente* o mucho más secularizada. Dentro de su faceta como *profeta* destaca su conocimiento personal de una realidad que todos los demás desconocen. Su misión es la de comunicar este mensaje a través de conceptos que puedan ser asimilados por sus receptores; de esta forma, el *carisma* con el que se define la figura de Ender viene determinado no sólo por el hecho de haber sido elegido y acceder a una serie de conocimientos a los que otras personas no tienen acceso, sino también por el poder que demuestra a la hora de transmitir sus ideas y la acogida que recibe por parte de todas aquellas personas que lo conocen, al lograr traspasar la sensibilidad de todos ellos.

Como ocurre en la historia de los primeros profetas bíblicos, el mensaje y experiencia de Ender influyen decididamente tanto en la política como en el destino de su pueblo, ya que conforman esta nueva Era de la que hablamos y que se sitúa entre un cataclismo —el genocidio de la especie alienígena— y la propia *diáspora* de la especie humana a lo largo de los planetas. Su participación dentro de los centros de poder se lleva a cabo a través de las *extensiones* de su propia persona —este elemento se desarrolla aún más en la última de las novelas— que simbolizan sus propios hermanos: Peter como legislador y Valentine como moralista. Como individuo concreto, su personaje se asimilaría más a figuras como Ezequiel o Jeremías, ya que normalmente su actividad se localiza fuera de los centros de poder e independientemente de ellos. Su autoridad es reclamada

siempre por comunidades pequeñas, en cierta medida marginadas. No comparte el poder político, pero es tolerado por éste; en ese sentido el protagonista podría ser considerado como una especie de *profeta periférico*. A pesar de que su figura no se define como la de un *revolucionario*, en el sentido de enfrentamiento sistemático contra un poder establecido, Ender critica y obstaculiza las decisiones del Gobierno cuando éste se opone a toda una serie de principios que él considera esenciales.

La *reforma* que el protagonista de estas novelas propone está ligada a aspectos éticos y morales. Estos aspectos, como ocurre en la profecía de Israel, están íntimamente asociados no sólo al destino de su pueblo, sino al de toda la humanidad —en este caso expandida galácticamente—. La unidad en el destino de las naciones es el elemento principal sobre el que se desarrolla la trama de esta serie de ciencia ficción, en donde el sentimiento de *arrepentimiento* aparece nuevamente como base imprescindible para que este destino global pueda llegar a término.

Existen otras atribuciones en las que podríamos encontrar importantes paralelismos entre Ender y la figura de los profetas de Israel. En primer lugar, su relación con la propia legislación^{xlviii}, su oposición explícita a todo tipo de opresión y a los que también se definen como *falsos profetas* guiados por *falsas divinidades*, e incluso aspectos tal vez más marginales como el poder de acceder a información y acontecimientos que están ocurriendo a una gran distancia —en este caso dentro de una dimensión interplanetaria y justificado a través de recursos del género de la ciencia ficción— igual que profetas como Ezequiel o Eliseo.

En último lugar estarían aquellos aspectos del personaje que lo acercan también a la figura del *mártir*. En este sentido esta atribución deriva de su condición anterior. Su rol de salvador y de profeta están ligados a esta tercera, ya que tanto una atribución como la otra están delimitadas, dentro de este carácter, a través de la faceta del sufrimiento, que en todas sus menciones se dibuja como expiatorio. Para desarrollar en primer lugar su papel como salvador de la humanidad frente a los *buggers* se le niega la posibilidad de tener familia o desarrollar algún otro tipo de lazos afectivos. Su destino tras el genocidio se

dibuja con elementos cainitas, al tener que abandonar la tierra, ya que se le prohíbe su vuelta y tener que esconder su identidad y vagar por el espacio.

Una de las principales diferencias entre Ender y Ransom es el hecho de que el primero, como la mayor parte de los héroes de los relatos de ciencia ficción, no se presenta como una persona religiosa o seguidor de una fe concreta. El caso de Ender es además explícitamente mencionado en numerosas ocasiones dentro de las novelas. Nace en un sociedad donde la creencia en una religión supone un estigma que debe de esconderse, su educación carece de elementos religiosos y en ningún momento el personaje llega a confesar creencia religiosa alguna, a pesar de encontrarse en un mundo en el que las distintas religiones suponen un aspecto central para las culturas de cada uno de los planetas. Como hemos tenido oportunidad de observar, las características y funciones de su personaje lo presentan no ya como una persona religiosa, sino dentro de unas atribuciones —*secularizadas*— de un *hombre sagrado*. Como tal y en concreto en la segunda de la novelas, *Speaker for the Dead*, su presencia es vista muy receptivamente por los representantes religiosos del planeta Lusitania —principalmente Quim y el obispo Peregrino—. Se le acusa de ser un *profeta del agnosticismo*^{xlix}, un *infiel* que está suplantando la misión de la Iglesia y en numerosas ocasiones se asocia su persona a la del propio *diablo*^l.

Ender simboliza una posición similar a la del propio género de la ciencia ficción en un gran número de obras: alternativa y compatible con todas las creencias con las que se relaciona y acomodaticia a muchas, sin pertenecer a ninguna^{li}. Muchos de los aspectos dentro de su proceso de *revelación secularizada*, a través de elementos propios de la ciencia ficción, son concebidos dentro de un plano religioso por los propios personajes de las novelas: su entrenamiento militar^{lii}, sus escritos^{liii}, su misión^{liv} y el propio hecho de venir del espacio^{lv}.

En *Speaker for the Dead* confiesa considerarse como un apóstol que aún no ha sido detenido en el *camino de Damasco*^{lvi}, es decir, el buscador de una *revelación definitiva* en la que colocar una trayectoria de constante reflexión y andadura religiosa que aún no ha

llegado a su fin. En *Xenocide* se le representa asociado a la religión católica^{lvii}, pero no pertenece a ella; en *Children of the Mind* sigue a Novinha en su filiación con los *Hijos de la Mente de Cristo*. Su estado *espiritual* parece encaminarse hacia una *consumación*^{lviii} de todas estas premisas claramente religiosas, que no se terminan de delimitar, pero que en cambio se insinúan.

Dentro de la lógica del **viaje espacial**, los cielos que se conquistan y ocupan en esta novela no pertenecen a los hombres; el hombre que se describe en esta saga no está completamente apegado a la tierra, como ocurría en la trilogía de Ransom, en correspondencia con los textos apocalípticos, pero tampoco había estado expuesto anteriormente a la nueva etapa de descubrimiento espacial que se abre en esta obra. Como en las novelas de Lewis, el viaje representa algo muy distinto para el protagonista de lo que supone para el resto de la humanidad descrita en estas obras —aquí vemos de nuevo la diferencia que se establece entre los personajes de Ransom y Devine/Weston—, el grado de conocimiento es bastante más profundo en el primer caso. Ender ve^{lix} que el hecho de que el hombre acceda libremente a viajar por las galaxias puede ser el principio de desvanecimiento de éstas, por lo que su posición es también reticente a la conquista del espacio.

Para el protagonista, el viaje es un camino de conocimiento, de conocimiento condensado y a la vez ampliado por la propia experiencia de viajero espacial. Todo el proceso de la novela se describe como un ascenso que constantemente va encontrando trabas que deben ser superadas, pero cuyo aprendizaje y superación suponen la apertura a una determinada serie de secretos que nunca hubiera sido posible lograr sin la experiencia del propio viaje.

El proceso se extiende a lo largo de tres mil años. La diferencia de lo que ha existido mientras este viaje del protagonista se realiza y lo que se ha desarrollado en la Tierra es en comparación completamente distinto. A través de este periplo el héroe consigue condicionar el futuro desenvolvimiento de la civilización y abrirla completamente a esta nueva etapa.

La función de los **seres intermediarios** en esta saga, como en la apocalíptica, está intrínsecamente unida al proceso, conocimiento y persona del propio visionario. Cada uno de ellos, partiendo de sus características específicas, sirve de diferente forma como medio en la comunicación con lo *extraordinario*. Todos ellos comparten características que engloban a las todas las formas de existencia en el universo que se describe.

Los *buggers*, que en primer lugar se enfrentarán al protagonista, son los que dan pie a que Ender comience su camino de *revelación*. La primera forma que tienen de manifestarse sigue unas pautas similares a los *apocalipsis simbólicos*, como ya mencionamos, del tipo de textos como *El Libro de la Luminarias Celestes*, cuyos cauces también poseen paralelismos con el sueño, ya que esta vez el intermediario no se dirige personalmente, sino a través de un juego. Incluso la propia imaginería utilizada sigue patrones similares al recurrir a la imagen del *gigante* con el que el visionario debe enfrentarse para abrirse a la visión.

El siguiente camino a la revelación se establece a través de las mentes de ambos personajes que se comunican constantemente. Este es un aspecto importante, porque la comunicación no se manifiesta verbalmente.

Como vimos, la idea de la *mente colectiva* posee una serie de elementos de connotación sociológica, pero también cabe leer otra serie de aspectos que señalan su significado *trascendente*. El hecho de que exista un aspecto común a toda la creación o el universo es un elemento que aparece en otras novelas de ciencia ficción. En *The Cosmic Rape* de Theodore Sturgeon, el cosmonauta de la especie alienígena se sorprende al comprobar que los humanos no poseen una mente colectiva ya que sin ella la humanidad se encuentra separada del resto del universo. Esta misma idea aparece en las novelas de Lewis, mucho más ligada a elementos teológicos; aunque no se menciona esta idea de la *mente colectiva*, la especie humana está incomunicada con el resto del universo por una voluntad de cerramiento y por no encontrarse gobernada por los *eldilas celestes* que conectan todos los planetas, a través de su capacidad de omnipresencia. En las novelas de Card, Ender comienza a participar de esta facultad y en cierta manera ésta puede ser la

manera de perfilar la solución del dilema que separa tanto a las especies como a los seres humanos. Esta es la paradoja en la que el autor introduce a los lectores de estas novelas: confrontar la libertad individual que se niega a Ender y por otro lado la conexión invisible entre todos los seres en la participación en una misma *mente*.

La delimitación del personaje de *Jane* la asemeja en muchos rasgos a la figura del *ángel* más que ningún otro de los personajes. En ciertos aspectos su figura recuerda a la de los ángeles vigilantes: son los que más cerca están de los hombres y a la vez ansían participar de su naturaleza humana. Como veremos posteriormente, este aspecto —condicionada por la lectura *apocalíptica mormona*— tiene una lectura muy distinta de la negativa que se atribuye en los textos apócrifos a los ángeles vigilantes. Jane, como la figura de los ángeles, se presenta como superior al hombre en conocimiento y en poder real; es un ser invisible, asexuado —aunque adopta una personalidad femenina—, asociado a la energía, cuya tarea parece en todo momento la de guía y compañero de Ender en sus viajes, es ella la que lo asiste a él y no al contrario «*He did not realize that Jane, whenever Ender walked on a planet's surface, her vast intelligence was intensely focused on only one thing: walking with him, seeing what he saw, hearing what he heard, helping with his work, and above all speaking her thoughts into his ear*»^{lx}. Desde su entrada en la vida del protagonista quedan completamente ligados. A través de ella, Ender adquiere del viaje espacial todo el conocimiento que necesita, ya que sabe en todo momento, gracias a su ayuda, lo que ocurre en los diferentes mundos a lo largo de los miles de años que su viaje se prolonga, por otro lado Jane es realmente quien lo conduce.

También puede castigar al hombre, puede negarle el uso de una tecnología que cree controlar, como de hecho ocurre en la segunda de las novelas^{lxi}. Sus características se van desentrañando a lo largo de la novela, ya que el propio personaje desconoce el origen de su naturaleza y el motivo que inicia su existencia. Este aspecto se desarrolla a través sobre todo de las dos últimas novelas de la saga, cuando el personaje se enfrenta a su propia destrucción

En esta obra de Orson Scott Card existen referencias muy evidentes al propósito de

resolver problemas referidos a la *teodicea*, que como en la propia apocalíptica se encuentran ligados a una teoría general sobre el principio de la *transcendencia* y la *resurrección*.

En el capítulo tercero, y dentro del intento de definición de la ciencia ficción como literatura apocalíptica, nos referimos a las diferentes conexiones que se pueden establecer entre religión y ciencia ficción, apuntando la alternativa de muchas de estas obras al explorar áreas del conocimiento a las que la investigación científica no había terminado aún de dar una respuesta aceptada por todos los especialistas. Por otro lado, también dejamos señalada la propuesta de la *física cuántica* como cercana a la reflexión apocalíptica.

La exploración del universo, el conocimiento más profundo de éste y el acercamiento a otras especies alienígenas se propone, en la mayor parte de las obras de ciencia ficción, como principio de revelación. Como ya señalamos la idea básica, que casa con la defendida por la apocalíptica, es que en el cielo se encuentran las respuestas para entender el sentido global de la existencia. De esta forma, la idea de lo humano trasciende a lo universal y lo universal sitúa a lo humano en su lugar original. Dicho lugar, nuevamente coincidiendo con la literatura apocalíptica, se encuentra todas estas novelas viciado o desplazado de su centro originario.

Anteriormente, al analizar la revelación a través de la noción de alienígena, mencionamos que en el caso de estas obras existe un recurso al que podríamos calificar de *pseudocientífico*, en el sentido de tomar como pauta científica no la propiamente humana, sino un principio *alternativo* y *extraterrestre*. Este postulado se repite, como también señalamos, en otras obras de ciencia ficción, en donde se hace referencia sobre un *principio único del universo* al que el hombre guiado por la ciencia aún no ha tenido acceso.

La propuesta que se encuentra desarrollada en estas novelas realmente consiste en la revisión de elementos ya presentes en la mística —sobre todo en las propuestas de

Eckart—, en las propias cosmogonías *visionarias* de posturas contemporáneas como la *agnosis* o la *teosofía* y, sobre todo, en propuestas de la física moderna alrededor de las teorías cuánticas. Uno de los paradigmas más utilizados procede tanto de la teoría de la relatividad de Einstein como lo que se conoce como *Paradoja EPR* en las relaciones entre espacio y tiempo y el *principio de incertidumbre de Heisenberg*.

La *teogonía* que se va desarrollando a lo largo de las cuatro obras que componen esta saga gira alrededor de una teoría, a la que Ender irá accediendo paulatinamente, sobre la naturaleza y razón de los *philotes*. Esta teoría queda expuesta en las dos primeras novelas, pero se desarrolla y explica especialmente en dos últimas. Los postulados, brevemente apuntados, serían los que siguen:

- Los *philotes* son bloques de materia y energía sin masa o inercia, sin emplazamiento, duración o conexión^{lxii}; hacen funcionar a los *Ansibles*, que como ya mencionamos anteriormente, permiten una comunicación instantánea entre mundos y naves. Cuando los *philotes* se combinan para crear una estructura duradera, desde una molécula a un organismo o un planeta, se entrelazan^{lxiii}. Estos *philotes* se describen como los bloques más pequeños de materia que existe, sin masa ni dimensión. Cada *philote* se conecta con el resto del universo a través de un único rayo, una línea que se enlaza con todos los demás *philotes* en su estructura inmediata más pequeña: *un mesón*. Todas las hebras de *philotes* de esta estructura están entrelazadas en un único hilo *philótico* que lo conecta a la siguiente estructura superior y así sucesivamente siguiendo los distintos grados de la materia existente.
- Existe una diferencia entre los *philotes* que se encuentran en las sustancias inorgánicas y aquellos que están presentes en los organismos vivos. Cuando una molécula se incorpora a un organismo vivo, su rayo cambia. En vez de extenderse por el planeta, se entrelaza con las células del individuo, y los rayos de una célula se unen de forma que cada organismo envía una sola fibra de conexiones *philóticas* para enlazarse con la cuerda *philótica* central del planeta^{lxiv}

A la *teoría de los philotes* se incorpora otro término que es el *aíua* (palabra que en sánscrito significa *vida*). Estos *aiúas* serían *philotes* que controlan *la pauta* que mantiene en orden los otros *philotes* y aquélla que define los *philotes*, que como mencionamos antes, poseen vida propia, como los planetas, los átomos, los animales y las estrellas, poseedores de una forma intrínseca y duradera^{lxv}.

Todos los elementos y pautas *apocalípticas*, presentadas dentro de giros y caracteres de ciencia ficción, pueden adquirir aún más claridad si los relacionamos con ***aspectos propios de la religión mormona***.

La teoría de los *philotes*, a pesar de su conexión con aspectos *cuánticos*, tiene como base la propia doctrina defendida por Joseph Smith sobre las unidades del ser. Procuraremos seguidamente resumirla a grandes rasgos, tan sólo para exponer las relaciones pertinentes.

Las *inteligencias* son entidades que poseen dos tipos de sustancias distintas, de las cuales depende su correcto desarrollo: *luz y verdad*. Estas inteligencias no fueron creadas por Dios, lo que Dios hizo con ellas fue redefinirlas otorgándoles un espíritu en el que habitar (*Doctrines and Covenants* 93:29)^{lxvi}. Por ello, podríamos identificar los *philotes* con estas *inteligencias* y los *aíuas* con los espíritus que Dios creó para guiar a los anteriores.

Este emplazamiento *anímico* no pareció ser suficiente para el correcto desarrollo de los espíritus, dentro de un estadio de vida anterior que denominada: Vida anterior a la mortal ("*Premortal live*"). Fue este momento en el que Dios decidió crear los planetas y hacer habitar a los espíritus dentro de cuerpos para que las *inteligencias* tuvieran un emplazamiento material, que junto al espiritual, podría servir para un *superior grado* de perfeccionamiento de las inteligencias. En este momento ocurre una división entre los distintos espíritus que habitaban en la época de la vida anterior a la mortal, los que aceptan habitar en la tierra poseyendo un cuerpo y los que se niegan, es decir los seguidores de Jesucristo —que recibe también el nombre de *Jehová*— y los seguidores de Lucifer, que siguen con su apariencia de espíritus y que viven en un lugar indeterminado, las tinieblas exteriores, ("*outer darkness*")^{lxvii}.

A pesar de que al cruzar a la etapa *mortal y corporal*, los espíritus pierden el conocimiento de lo que lo ocurrido anteriormente, siguen guardando facultades, habitando los cuerpos materiales, que poseían anteriormente. Una de ellas es la posibilidad de comunicación entre todos ellos, es decir, lo que Scott Card define como *comunicación philótica* entre todos los seres. Esta es la facultad que poseen los espíritus malignos a la hora de influir en el comportamiento de los hombres, pero a su vez, los seres humanos pueden influir positivamente en otros seres, haciendo un correcto uso de su faceta espiritual.

A partir de este concepto es más fácil entender personajes como los de Jane. Representaría un ser espiritual que no posee un cuerpo para terminar de desarrollarse, a pesar de que ha llevado su faceta de comunicación con todas las distintas formas de inteligencia de una forma especialmente sobresaliente, a diferencia de los personajes humanos. En la tercera de las partes entra dentro de un cuerpo, el de la joven Valentine, para poder sobrepasar la necesaria etapa *material*.

El caso del profeta Moroni es interesante tanto por su relación con el propio profeta Henoah, como por su conexión con el protagonista de la saga, Ender y en ocasiones con el de Jane. El grado de perfección que Moroni alcanzó en vida fue

tan grande que pudo convertirse en un *ser perfecto*, transformándose en un ángel^{lxviii}, tal y como todos los seres humanos están llamados a ser al fin de los tiempos. Es por ello que, como tal, pudo iluminar a Joseph Smith en su misión.

Con la muerte, los seres humanos vuelven a su situación de espíritus y habitan en un mundo espiritual, que puede ser un Paraíso, para aquellos cuyo comportamiento fue correcto, o a una prisión celestial, en donde precisan mejorar sus conductas. En ambos casos los espíritus siguen desarrollándose y preparándose para el final de los días^{lxix}.

En el momento de la Resurrección de los muertos, los espíritus deberán volver a sus cuerpos, pero se tratará de unos cuerpos perfectos, es decir en el momento de su vida

de mayor plenitud^{lxx}. En cierta medida, el mismo *ideal* que Ender proyecta en los cuerpos clonados en la tercera parte de la saga.

La firme creencia en estos postulados escatológicos puede ser una de las razones por las que el autor de la obra dibuja una cosmología en donde la separación entre las personas se presenta como la forma más idónea para desarrollarse en esta vida, siendo la perspectiva de futuro el desarrollo de la comunicación *philótica*, descubierta a raíz de la toma de contacto con la especie de los *buggers*. La armonía a través del elemento espiritual llevado a un desarrollo mucho más pleno, podría crear los fundamentos suficientes para el encuentro más fructífero entre culturas distintas y muchas veces antagonistas. La unión de todos los seres tiene un principio espiritual y los seres materiales deben retornar a través de éste *perfeccionando* su lado material.

En esta saga de ciencia ficción existe una escatología ilusoria y otra espiritualmente más *auténtica*, de forma similar a lo que ocurre en relación con la *revelación*. Lo interesante en la descripción de amenazas como la que los *buggers* simbolizaban es su propio aspecto *apocalíptico* dentro de dos lecturas distintas. El hecho de que la humanidad posea un enemigo común, hace que el mundo se consolide en su destrucción: mientras había existido esta amenaza, pervivió la *unidad* entre las personas que habitaban el planeta Tierra; una vez desaparece, el autor introduce el inicio de una serie de desequilibrios políticos que llevan a una confrontación internacional^{lxxi}. La unidad es para la destrucción de algo que a pesar de ser presentado como *profundamente malvado*, en realidad no lo es, sino que por el contrario guarda un principio de *revelación* enormemente importante. La *unidad* entre la humanidad no se basa, como en otras obras de ciencia ficción en elementos políticos o en confrontaciones con otros seres, sino que su lectura pretende tomar conceptos e ideas de mayor *trascendencia* dentro de un intento de explicación en cierta medida *ligada* a lo *científico*, con conexiones al mismo tiempo evidentes con parámetros ligados a la fe mormona.

A partir de estos aspectos que pertenecen al dibujo de la cosmogonía o teogonía que Scott Card insinúa en sus novelas, también podemos atrevernos a realizar algunas

otras lecturas sobre el posible referente en la delimitación de determinados aspectos de la obra. Si identificamos a la especie *bugger* con los nativos americanos, en tanto que es la especie que sufre el exterminio y cuyos espacios ocupan los futuros colonos, se trata de un elemento que remite a la propia historia mormona ya que es en ella donde se halla el principio de verdad y el aspecto más importante de las revelaciones que en esta obra aparecen. De la misma forma, es dentro del pueblo indígena americano en donde Joseph Smith encuentra las tablas del Libro de Mormón, base fundamental de la revelación de la creencia de los Santos de los Últimos Días.

Uno de los aspectos que quedan, de todas formas, mucho más difusos, es todo aquello que remite al principio del mal, pero que en sus esbozos parece también dirigirnos a la representación de los espíritus malignos dentro de los cosmogonía mormona. Son aquellas actitudes, que, imitando las propiamente espirituales, influyen negativamente en el comportamiento de otras personas y

que buscan en última instancia el propio provecho de los agentes que la realizan y no el de los sujetos a los que va dirigida, lo que podríamos identificar con el principio de mal.

Todos estos últimos apuntes nos han servido para procurar la aclaración de determinados aspectos relacionados con la *apocalíptica* que difieren de los propiamente católicos, y que tuvimos oportunidad de observar en obras como las de C. S. Lewis. De todas formas, en la siguiente conclusión reevaluaremos muchos de estos *usos* del género de la ciencia ficción, para poder ver de forma algo más nítida y amplia, la relación concreta entre la literatura de ciencia ficción y la literatura apocalíptica.

1. *Lost Boys*, New York, 1992.

2. «All my real beliefs (not what I believe that I believe, but what I really believe at the deepest, most unconscious level) show up in my work without my having to make any conscious effort to include them. Because I am a believing Latter-day Saint, some of those beliefs are bound to show up. But I have no program for trying to put those beliefs into my writing. On a superficial level, I have used some Mormon history and scripture or Mormon cultural motifs in my fiction, but these are not of any particular significance in terms of "influencing" my fiction. I also use other histories and cultures in my fiction, as they serve my storytelling purposes. I have no "Mormon" agenda with my fiction -- I simply tell stories I care about and believe in, and hope I can write them well enough to reach the audience that will care and believe also.», www.hatrack.com

iii. O. Scott Card, *Ender's Game*, New York, 1977. Esta novela apareció primero como un cuento corto publicado en la revista *Analog* ese mismo año. Una vez novelizado le valió al autor los premios *Hugo* y *Nebula*. En este capítulo hemos hecho uso de la edición de 1991 publicado por la editorial Tom Doherty Associates Book.

iv. O. Scott Card, *Speaker for the Dead*, New York, 1986. Esta segunda parte de la saga obtuvo nuevamente los premios Hugo y Nebula. En este capítulo hemos hecho uso de la edición de 1987 publicada por la editorial Tom Doherty Associates Book.

v. O. Scott Card, *Xenocide*, New York, 1991. Para esta capítulo hemos hecho uso de la edición de 1996 publicada por la editorial Tom Doherty Associates Book.

vi. O. Scott Card, *Children of the Mind*, New York, 1996.

vii. Este nombre viene de una derivación de la palabra *bug*, que significa "insecto". En la traducción española (*El juego de Ender*, Barcelona, 1998) el traductor propone la invención de otro nombre derivado de la palabra en español, *insector*. En los siguientes capítulos utilizaremos los términos originales en inglés, por ser en su mayoría creación del propio autor.

viii. Posteriormente haremos referencia al uso de esta característica en otras obras del género de ciencia ficción.

ix. El personaje de la *Hive Queen* posee una gran importancia, ya que es el único personaje *bugger* que aparece en toda la obra. Estas *Reinas Colmenas* (llamadas así en la traducción española) son seres sobre los que reposa la existencia de toda su especie, como comentaremos posteriormente cuando nos refiramos al uso de la *Hive Mind*.

x. El autor otorga el nombre romano de Lusitania a este planeta de habla portuguesa y cultura católica. Orson Scott Card fue por dos años misionero mormón en el Brasil, esto puede explicar que eligiera este ámbito cultural para aplicársela a este especie de aldea brasileña de colonos espaciales.

xi. En la traducción española aparecen bajo el nombre de *cerdú*, en inglés se usa una palabra inglesa, *piggy*,

“cerdito”.

xii. Kimberly Winston en su artículo “The Mormon Link”, *Publishers Weekly* (Apr 16, 2001), p. 38-41.

xiii. Esta afirmación se realiza a través de una cita tomada del propio Orson Scott Card, pero no se especifica su procedencia.

xiv. A partir de este momento utilizaremos la abreviatura *SUD* para referirnos a *La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días* (“*Last Days Saints*”).

xv. *La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días* fue formalmente organizada en los Estados Unidos de América en 1830, tras diez años en los que Joseph Smith, su fundador, recibió entre sus visiones y revelaciones el *Libro de Mormón*.

xvi. El *Libro de Moisés* es fruto de una revisión de Joseph Smith, inspirada del texto de Génesis en 1831, un año después de traducir *El Libro de Mormón*.

xvii. El *Libro de Abrahán* tiene una historia más larga y compleja. Podemos decir que fue *adoptado* por Joseph Smith. Estos papiros fueron llevados a Ohio por Michael Chandler junto a una exposición que hubo de momias egipcias. Este material lo había heredado Chandler de su tío Antonio Sebolo, el cual los sacó de Egipto bajo la autorización del pachá Mehemet Alí en 1820. Joseph Smith adquirió los papiros y los interpretó, encontrando en ellos escritos y tradiciones abrahánicas. Estos papiros desaparecen en un incendio en Chicago y, posteriormente, en la década de los 60, una parte de ellos aparecen en el Metropolitan Museum de Nueva York. Cf. Charles M. Larson, “*Por Su Propia Mano, Sobre Papiro: Una nueva visión sobre los papiros de José Smith*”, <http://www.irr.org/mit/spanish/por-su-propio-mano-cap1-2.html>

xviii. «...porque en sus días fue dividida la tierra...», Génesis 10, 25.

xix. «...y la tierra de Jerusalén y la de Sión volverán a su propio lugar, y la tierra será como en los días antes de ser dividida», *Doctrinas y Covenios* 133: 24.

xx. Cf. www.hatrack.com.

xxi. «The first responsibility of human beings is to create stable homes that bless the children and adults who dwell there, and then, as far as responsible, all others within our reach, kin, neighbor, or stranger at the gate», O. Scott Card, “*Statements of Beliefs*”, *idem*.

xxii. Igor y Grichka Bogdanoff, *La Science-fiction*, Paris, 1976.

xxiii. Este término fue creado por la autora de ciencia ficción Úrsula LeGuin en su novela: *City of Illusions* en 1967.

xxiv. *Speaker for the Dead*, p. 132.

xxv. Sobre un tratamiento optimista de la figura del robot es interesante la saga de Isaac Asimov, *Yo, Robot*, Barcelona, 1984 (*I, Robot*, 1950).

xxvi. «Good science is good, bad science is bad. Good science badly understood is bad, bad science badly

understood is worse. So scientific education is good...What makes good science good? Rigorous, skeptical examination of one's own evidence, the design of one's own experiments, and of the experiments and designs and data of others. Constant outreach to other disciplines besides one's own.... What makes bad science bad? Building one's career instead of building the sum of human knowledge, pursuing grants instead of pursuing truth, preferring a particular outcome instead of following where the data lead, plus general sloppiness, carelessness, hubris, and laziness -- the normal range of human failings... What makes good science reporting good? A faithful understanding of exactly what the scientific work proves and does not prove, and careful reporting those exact facts and not pursuing sensationalism or a political agenda. Good science reporting is very rare; the bad kind shows up, not just in papers and magazines, but also in textbooks and science classrooms. Public policy is often made on the basis of very bad science reporting and, in some cases, very bad *science* as well. Having said that, I must also add that the question *whether he felt that science was a bad thing or a good thing* shows an appalling misunderstanding of what science is and how it works. Was I really being asked if the sum of human knowledge about the natural world is *good* or *bad*? That's why I passed over that question the first time. I could not believe that I was really being asked that question», www.hatrack.com.

xxvii. *Idem*, p. 254.

xxviii. *Idem*, p. 97s.

xxix. *Xenocide*, p. 318.

xxx. *Ender's Game*, p. 63s.

xxxi. V. descripción que se hace en *idem*, p. 248s.

xxxii. V. descripción en *Speaker for the Dead*, p. xiii.

xxxiii. V. Otto Rank, *El doble*, Buenos Aires, 1976.

xxxiv. *Idem*, p. 249

xxxv. *Idem*, p. 229

xxxvi. Película de 1974 dirigida por John Boorman y novelada bajo el mismo título por John Boorman y Bill Stair.

xxxvii. Posteriormente, en las siguientes novelas, este tipo de encabezamientos de capítulo estarán ocupados por *agentes reales* de revelación

xxxviii. Jane elige a Miro para tomar el anterior rol encarnado por Ender. Sus características se asemejan a las que anteriormente distinguían al protagonista. Cf. *Speaker for the Dead*, p. 394

xxxix. Al hermano mayor se le descarta por su impetuosidad y a su hermana Valentine por su excesiva dulzura. Cf. *Ender's Game*, p. 6. Este tipo de *nacimiento* accidentado o difícil es uno de los atributos normales del héroe en distintas tradiciones mitológicas.

xl. *Idem*, p. 323

xli. Idea de ser humano que se extiende también a las culturas extraterrestres.

xlii. *Idem*, p. 48.

xliii. *Speaker for the Dead*, p. 465.

xliv. *Idem*, p. 466.

xlv. *Ibid.*

xlvi. *Children of the Mind*, p. 418.

xlvii. En Mari existía el término de *qabbatum* que dignifica “el que habla por”.

xlviii. Los escritos de Ender y Valentine condicionan en gran medida las normas por las que se rige el *Congreso Estelar* con posterioridad al genocidio.

xlix. *Speaker for the Dead*, p. 94.

i. *Idem*, p. 185.

ii. «He did not answer. He was used to the way religious people assumed that their sacred stories must sound absurd to unbelievers... But Ender did not consider himself an unbeliever, and he had a keen sense of the sacredness of many tales. But he could not explain this to Bosquinha», *Speaker*, p. 103.

iii. «—They are entering into the mysteries of the fleet, Coronel Graff, to which you, as a soldier, have never been introduced. -You make it sound like a priesthood— And a god. And a religion. Even those of us who command by ansible know the majesty of flight among the stars. I can see you find my mysticism distasteful», *Ender´s Game*, p. 256.

liii. «On Earth it remained a religion among many religions. But for those who traveled the great cave of space and lived their lives in the hive-queen´s tunnelss and harvested the hive-queen´s fields, it was the only religion. there was no colony without its Speaker for the Dead», *idem*, p. 323.

liv. «Even though the original writer, the original Speaker was surely thousands of years in his grave, there were other Speakers on many worlds, serving as *priests* to people who acknowledged no god and yet believed in the value of the lives of human beings», *Speaker for the Dead*, p. 56.

lv. *Idem*, p. 101.

lvi. *Idem*, 171

lvii. «He goes to mass, he takes communion, he confesses regularly, but he´s still a speaker for the dead and I don´t think he really believes in God. I´ll go alone», *Xenocide*, p. 139.

lviii. «Yet there was that look of peace about him. Perhaps he had some of the Buddha in him. Buddha, after all, had found hiw own way onto the Path. Maybe this Andrew Wiggin had found a way onto the Path, even though he wasn´t Chinese at all.», *idem*, p. 269.

lix. *Speaker for the Dead*, p. 133.

lx. *Idem*, p. 189.

lxi. *Idem*, p. 461.

lxii. *Xenocide*, p. 39.

lxiii. *Ibid.*

lxiv. *Idem*, p. 80.

lxv. Cf. *Children of the Mind*, p. 17.

lxvi. En el *Libro de Abrahán* 3:22, Abrahán tiene una visión de todas las inteligencias que fueron organizadas antes de que existiera el mundo.

lxvii. *Doctrines and Covenants*, 63, 17s.

lxviii. *Doctrines and Covenants*, 27, 5.

lxix. Cf. Bruce. McConkie, *Mormon Doctrine*, Salt Lake City, 1958, p. 84.

lxx. Las cuestiones que hacen referencia al origen del universo y al final de los tiempos, además de tener una inspiración bíblica, se reiteran en textos como *El Libro de Mormón*, *Doctrinas y Convenios* y *La Perla del Gran Precio*. A esto suman las propias *Enseñanzas de Joseph Smith*, los *Discursos de Orson Pratt* y la *Doctrina Mormona* de Bruce R. McConkie.

lxxi. *Idem*, p. 110 y 189.

CONCLUSIONES COMPARATIVAS

Frente al subgénero literario de las biografías noveladas de Jesús, en las que ficción sirve, en la mayor parte de los casos, como un medio para la divulgación de ideas religiosas — en concreto cristianas— no podemos decir en absoluto lo mismo del género de la ciencia ficción, a pesar de las conexiones que hemos visto que tiene con el *lenguaje* religioso, concretamente *apocalíptico*. Hacer de la ciencia ficción una forma de apología de las concepciones religiosas del autor es una importante excepción que caracteriza a los dos autores analizadosⁱ. De hecho, el escepticismo intelectual es uno de los rasgos más extendidos en muchos de los grandes autores de este género —H. G. Wells, Isaac Asimov, Arthur C. Clark, Ursula Le Guin, Kurt Vonnegut, etc.—ⁱⁱ

La religión puede representar un peligro o un engaño en determinadas obras de ciencia ficción —*Sirens of Titan* o *The Alteration* de Kingsley Amis— o un medio de opresión —*The Island of Dr. Moreau* de Wells o *Kiteworld* de Keith Robertsⁱⁱⁱ—. En casos como el clásico de Camille Flammarion, *La Fin du Monde*, el estamento religioso es incluso parodiado.

La mayor parte de las novelas que apuntan una visión de lo religioso como algo positivo, o como salida a una situación alienante, no suelen referirse en ningún momento a un credo concreto y aún menos a una religión institucional. La experiencia trascendente es fundamental en la ciencia ficción, ya que en gran número de sus obras los paradigmas humanos entran constantemente en cuestión y con ello se *trascendentalizan*. El hecho de que muchos autores, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, hayan hecho de forma cada vez más constante referencia a aspectos ligados a lo metafísico no ha significado que muchos de ellos hayan reconducido sus perspectivas a posturas más fideistas. De todas formas no deja de ser significativo que para autores como C. S. Lewis o Scott Card esta misma apertura haya significado la utilización de este género como una vía en la que expresar sus postulados religiosos particulares.

*The triple distinction of truth from myth
and both from fact is purely terrestrial*
C. S. Lewis, *Mere Christianity*, p. vi.

La anticipación de C. S. Lewis en muchos de los futuros temas de la ciencia ficción procede de una mayor fidelidad a aquellos elementos *tradicionalmente* más ligados a la literatura apocalíptica, aspecto que en el género de la ficción científica se ha expandido de forma mucho más evidente a partir de la segunda mitad de nuestro siglo. Por otro lado, un elemento sobre el que no nos detuvimos suficientemente en el análisis de la obra es el ejercicio midrásico que caracteriza también a estas novelas como *apocalipsis* y que encuentra su más claro ejemplo en la segunda parte de esta trilogía, *Perelandra*.

Dentro de toda la ciencia ficción existe un voluntad *midrásica* que se manifiesta en distintas formas de intertextualidad. En ocasiones ésta se realiza a partir de otros relatos literarios^{iv}; en la mayor parte de las ocasiones tienen como referencia determinadas escenas históricas —muchas de ellas reflejadas en textos donde se recrean— de especial relevancia. En lo que se refiere al texto bíblico, estas dos lecturas se unen, entendiendo a éste como relato histórico y como relato literario o legendario.

En su novela *Perelandra*, C. S. Lewis utiliza todos estos giros de intertextualidad, pero de forma particularmente original, llevando a cabo una reflexión, en forma de ficción, de los primeros capítulos del libro de Génesis y haciendo uso de gran número de textos que también han influido en la evolución de estas escenas bíblicas, especialmente la obra de Milton *Paradise Lost* y otra serie de tradiciones apócrifas.

En los relatos de ciencia ficción existe casi siempre, a veces de una forma más directa y otras más indirecta, una referencia a estos primeros capítulos del libro de Génesis, ya que uno de los principales afanes de las obras que conforman el género es plantear el diseño de *mundos futuros* tomando como punto de partida no sólo aquellos acontecimientos pretéritos que condicionan nuestras sociedades y predisponen el futuro de las mismas, sino también aquellas concepciones que a lo largo de nuestras trayectorias

culturales han ido dando respuestas —como ya mencionamos— a ideas alrededor del sentido de la existencia y las delimitaciones entre bien y del mal. De este modo se remiten al principio u origen del conflicto y de la destrucción entre los hombres.

Las revisiones del primer libro de la Biblia se realizan muchas veces colocando a seres —a veces incluso a una pareja— como los futuros repobladores de mundos o planetas vacíos. En algunos casos el papel de Yavhé es suplido por el de un extraterrestre y Adán y Eva adquieren el estatuto de experimento^v. Otras veces se reescribe la historia de la humanidad, como en las novelas de Julian Jay Savarin, colocando a Adán (Jael Adám) como el líder de la primera expedición de los cielos a la tierra^{vi}. En el caso tanto de C. S. Lewis, como en las novelas de Octavia Butler, con las que vamos a contrastar el *midrash* realizado en *Perelandra*, este ejercicio presenta un grado de sofisticación mucho mayor.

La cuestión que interesa a Lewis dilucidar es principalmente la siguiente: Cómo un ser inocente, desprovisto de la idea de pecado y de mal puede llegar a verse engañado hasta caer en la desobediencia. Para ello, de la misma forma que en el texto de Milton, el autor introduce una serie de elementos que preceden y progresivamente van anunciando la caída, se plantea el problema de la caída antes de que ésta se pueda llevar a término.

La tentación de Satán se plantea de una forma muy interesante. En el texto (*Yavhista*) de Génesis uno de los aspectos que se hacen patentes es que la serpiente realmente no miente, lo que hace es engañar. Ni Adán ni Eva mueren después de haber comido el fruto del árbol; por otro lado es cierto que sus ojos se abren y que por ello se dan cuenta de que están desnudos. Lewis explora el estado de inocencia y al mismo tiempo la lógica de la tentación, que sigue pautas similares. Ni Eva ni después Adán podían entender el significado real de la desobediencia ni tampoco las consecuencias de la caída, ya que las únicas realidades a las que tenían acceso eran aquellas que formaban parte de su mundo dentro del Edén. En *Paraíso Perdido* a pesar de que Rafael alerta sobre la existencia del mal y sobre las consecuencias de la desobediencia, estos conceptos no son realmente entendidos por los protagonistas. Satán quiere jugar de nuevo

en *Perelandra* con esa baza, hacer comprensible el mal a través de conceptos que no pertenecen al mundo de la Dama, contaminando su propio lenguaje y por tanto su propia condición de inocencia, y de esta forma expulsarla hacia un mundo del que no tiene conocimiento: haciéndole asimilar el amor propio al egoísmo y la libertad a la traición. Lo que el Tentador procura, ante todo, es abrir la *inclinación al mal*, expandiendo lo prohibido —y con ello lo negado— a través de lo desconocido y por tanto ajeno a la armonía del planeta.

Por otro lado, también se reducen aspectos polémicos que el propio texto de Génesis puede abrir, como el significado de los dos árboles situados en el centro del Edén, el árbol de la Vida y el árbol del Conocimiento del Bien y del Mal y con ello la naturaleza de la propia prohibición. En este caso la tentación parece ser mucho más caprichosa, no podría nunca entenderse que por el hecho de dormir en una isla inmóvil los protagonistas puedan acceder al estatuto de dioses. Se pueden buscar, y en efecto se ha hecho, interpretaciones al significado de una isla estable frente a otras que flotan, pero lo cierto es que parece ser intención del autor subrayar que mientras Ransom, como persona, quiere conocer el motivo, a la Dama dentro de su inocencia pero a la vez de su casi-perfección, no le hace falta. Lewis quiere reducir la prohibición a simplemente eso, una prohibición, lo cual convierte la caída por tanto en una cuestión puramente de desobediencia. Lo interesante de novelistas como Octavia Butler es que revisan determinadas obras de ficción para rehacerlas de una manera completamente opuesta. Esta escritora toma la lectura de Lewis sobre el libro de Génesis para llevar a cabo una interpretación claramente antagónica. Lo interesante de esta relación es que la escritora americana, no solamente se detiene en el propio texto, sino también en todos aquellos escritos que han influido en el mismo con posterioridad, como el relato de los ángeles vigilantes —utilizado también por C. S. Lewis— y, por otro lado, el mito del Lilith.

Dentro de la literatura feminista actual existe una interesante revitalización y revisión del mito de Lilith^{vii}, visible en autoras norteamericanas como Elizabeth Leonie Simpson^{viii}, Ann Chamberlin^{ix} o la mejicana Brianda Domecq^x. La figura de Lilith en su lectura feminista

contemporánea explora otros aspectos que van mucho más allá de esta atracción fatal y a la vez terror despertado tanto en los personajes como en los lectores masculinos. Lilith conserva sus atribuciones de poder, inteligencia, resolución y ante todo independencia, pero dentro de su transformación de *demonio maléfico* a heroína el aspecto que ante todo se quiere subrayar en la lectura de la tradición es el de su negativa a estar por debajo del hombre y someterse a él. La huida de Lilith a los desiertos se lee al mismo tiempo como una decidida resolución a no participar dentro de una sociedad moldeada a partir de esquemas patriarcales.

La novela de Octavia Butler, *Dawn*, primera en la saga de la autora titulada *Xenogénesis*, resulta especialmente llamativa no solamente por la utilización de la figura de Lilith, sino por la forma de transformar y remitirse a los capítulos bíblicos a los que nos estamos refiriendo.

Esta vez el nuevo Adán, pionero y padre de un mundo restaurado, es el personaje femenino de Lilith Iyapo, una joven norteamericana que guarda con su homónima algunas características importantes: en primer lugar su negritud^{xi}, por otro lado su soledad o aislamiento y su alianza con el mundo demoníaco en este caso extraterrestre^{xii}, así como su fortaleza y superioridad, propiciada por la anterior asociación y, en último lugar, su rol materno. En esta novela de Octavia Butler, Lilith se propone como la futura madre de una humanidad alterada. Se trata de una Lilith sin Adán sobre la que recae la responsabilidad de ir Despertando al primer grupo de personas que comenzarán a repoblar la tierra y engendrar a los *nuevos hombres* que irán sustituyendo o perfeccionando a los anteriores humanos en aquellas características que anteriormente le impidieron poder vivir en el Edén.

Para poder hacer encajar estas nuevas piezas y con vistas a remodelar completamente estas pautas mitológicas formadas a partir del texto bíblico, la primera tarea que la escritora debe llevar a término es la de transformar la idea de *demonio*. En este sentido, es interesante como Octavia Butler no renuncia a otorgar a los alienígenas correspondientes una apariencia física *demoníaca* y para ello elige una imagen tomada de

la mitología clásica, la de Medusa.

Los *oankali* son extraterrestres que como los ángeles caídos del relato apócrifo desean ante todo unirse a los humanos (1En 6:1-16; 40:7, 54:6; 2En 18), pero lo interesante es que Butler parece volver al texto original de Génesis 6, ya que lo que se pretende crear tras esta unión no son gigantes que devoren a los hombres, sino en cierta medida *héroes (gibbôrîm)^{xiii}*, personas que salgan beneficiadas tanto física como culturalmente del intercambio y que a través del mismo puedan hacer desaparecer todo tipo de diferencias entre ellos. La disolución de lo cultural y lo racial sería el camino a la disolución de la *inclinación al mal* que en esta propuesta se asocia a la *inclinación* a la diferencia.

Lilith Iyapo es un nuevo tipo de héroe demoníaco, su lucha, también solitaria como la de la Lilith de la tradición, consiste en que el resto de la humanidad acepte esta propuesta para vivir en un futuro Edén. La idea de pecado es la negativa y resistencia a eliminar las diferencias, que resumen, tal y como

plantea Butler, todas aquellas características que precisamente hacen a la especie humana proclive al enfrentamiento.

Este caso ilustra como escritores de ciencia ficción como Octavia Butler pueden utilizar similares herramientas *exegéticas* para llevar a cabo una lectura del texto completamente diferente.

Los mundos narrativos que la ciencia ficción recrea son siempre *nuevos*, por lo que hace que funcionen cierta forma como *edenes* en donde las propias deconstrucciones, los mundos al revés, poseen una sólida credibilidad. Son siempre distópicos, en tanto que realizan una crítica deformante de anteriores *edenes*, y a la vez utópicos, al plantear una solución alternativa. Nos remiten a lo que para nosotros es familiar, pero al mismo tiempo nos transportan a un universo que puede estar profundamente transformado. Por ello, suponen la renovación después de una *destrucción* —por parte del autor— de mundos y paradigmas anteriores. El texto se sitúa en un momento completamente distinto y una

realidad completamente nueva. Lewis realiza una *lectura distópica* del Edén tecnológico del *cientifismo*, autores como Octavia Butler llevan a cabo una *lectura distópica* del Edén cristiano defendido por autores como Lewis.

En el capítulo que dedicamos a Orson Scott Card pudimos observar cómo el tratamiento de los aspectos religiosos sigue una forma mucho más sutil que la realizada por C. S. Lewis, pero no por ello deja de tener llamativos paralelismos. La manera en la que el autor lleva a cabo esta tarea es la de situar los aspectos religiosos dentro de menciones ligadas a la apocalíptica, que encuentran fácilmente su lugar en la literatura de ciencia ficción. Como pudimos observar, las pautas apocalípticas de la creencia mormona del autor eran transformadas en terminologías y giros propios de la ciencia ficción.

De todas formas, existen distintos elementos que, como podremos observar, distancian este tipo de novelas de otras, cuyos autores, a pesar de no desear reflejar ninguna creencia religiosa en sus obras, utilizan igualmente aspectos apocalípticos que, de manera distinta, enlazan con una *trascendentalización* de lo secular, separándose mucho menos de ello.

En los siguientes párrafos haremos uso de determinadas reflexiones de Norman Allan Will^{xiv} en su estudio sobre la idea de lo *sobrehumano* en autores como Arthur C. Clarke. Estas reflexiones las extenderemos, adaptaremos y compararemos con el uso concreto que les da Orson Scott Card, dentro de una perspectiva ligada a la lectura religiosa.

En *2001: a space odyssey*^{xv}, la presencia de un monolito abre un mundo misterioso que los hombres en un primer momento entienden como un referente de lo divino, completamente extraño y a la vez común a sus culturas, en su nivel además primigenio. Clarke remite a lo extraordinario al describir un mundo en el que actúa otra serie de *formas* que no son humanas, pero estos caracteres tampoco son divinos, sino que lo emulan —de la misma forma que las *figuras manipuladoras* en la saga de Scott Card—. Por encima de ellos también podrían superponerse una y otra vez otras formas distintas de realidad.

Esta misma pauta se sigue en Scott Card, pero de forma casi exclusiva en la figura

de los *buggers*. Éstos, a diferencia de los *pequeninos*, no son extraterrestres condicionados en su evolución. Sobre la estructura que su civilización introduce se perfila la delimitación de una línea recta que conduciría a un Absoluto de características mucho más marcadamente divinas que en las especies extraterrestres de Clarke. La civilización creadora de la Descolada o los pequeninos, introducen la idea de lo *otro completamente distinto*, aquello que puede, por su naturaleza, trastornar la concepción de realidad que el hombre posee. Pero en la civilización *buzzer* este elemento es distinto, porque son ellos los que poseen toda una serie de pautas que *unen* a las otras especies. Ellos pueden ser los que, a través de su propia experiencia, estén en la mejor posición para indicar el camino a la hermandad entre todos ellos. Los *buggers* representan un tipo de extraterrestres que integra a las otras especies y las dirigen hacia un eje *realmente* común —a través de la dirección y el protagonismo de Ender—; lo cual les convierte en *auténticos intermediarias* en su unión con lo *Sobrenatural, Sublime o Absoluto*.

Mientras que en *Rendezvous with Rama*^{xvi}, de Arthur C. Clarke, los cosmonautas que se introducen en la nave extraterrestres son capaces de entender *el misterio* que encierra la especie que en ella habita, en la trilogía de Scott Card los terrestres creen conocer algo que *desconocen* profundamente y cuya lectura es completamente incorrecta. Toman lo que es *materialmente* factible (la rapidez en los viajes por el espacio, las comunicaciones) pero no su lectura *trascendente* o su *horizonte religioso*. En la obra de Clarke, el libro finaliza con la realización de los exploradores terrestres a la hora de desentrañar el misterio de la especie alienígena, algo que no ocurre en novelas como las de Card, en donde el misterio pervive y persiste, repitiéndose nuevamente el esquema neo-platónico utilizado por Lewis, en donde una minoría, aquella que rodea al visionario y protagonista, posee un acercamiento a una *realidad superior* del que las otras personas están completamente disociadas.

En *2010, Odissey Two*^{xvii}, los extraterrestres, que se expanden por el espacio observan e interfieren en otras culturas que se extienden por las distintas galaxias. Las estructuras monolíticas que se colocan en los planetas, funcionan de forma similar a

ángeles vigilantes, mencionados ya en repetidas ocasiones. Estas criaturas *vigilan*, enseñan el manejo de armas, influyen en las decisiones y finalmente pueden llegar al deseo de destruir esas civilizaciones. Estos monolitos se convierten, en las siguientes partes de la saga, en un misterio en el cual los científicos no pueden penetrar, lo cual los convierte en algo *sobrenatural*, indescriptible, fuera de la comprensión del mundo. La ciencia con la que están contruidos no se define por las mismas pautas que la terrestre. Los monolitos pertenecen al mundo de lo sobrenatural en razón de la imposibilidad de conocerlos y por tanto combatirlos; una vez que esta situación cambia —en los capítulos finales de la última de las partes, *3001. The final Odissey*^{xviii}— el *misterio* y su velo *sobrenatural* desaparecen.

En el proceso de *comprensión* de lo *diametralmente distinto* existe una trayectoria de *trascendentalización*, pero la finalización del proceso puede transformar lo antes trascendente en inmanente. El mundo de los *enlaces philóticos* que aparecen en la saga de Scott Card, por el contrario, posee una lectura diferente. Aunque la búsqueda científica es, como mencionamos, uno de las constantes en toda la obra, lo *sobrenatural* permanece, ya que este aspecto, está ligado a algo todavía *misterioso*, en segundo lugar, engloba a todas las especies, y lo que es más importante, está expresamente relacionado —ya al final de la saga— con el mundo divino.

Uno de los aspectos en común que nuevamente tienen Card y Lewis es el tratamiento del *cyborn*, del ser que participa de dos naturalezas diferentes —la mecánica y la humana—. Este tipo de ser que en la literatura apocalíptica aparece representado en la figura de los *gigantes*: seres que participan de lo humano y lo angelical, vuelve a representarse en la literatura gótica dentro de figuras demoníacas como el vampiro, seres que pertenecen al mismo tiempo al mundo de los muertos y al de los vivos. En Lewis, los seres de este tipo son completamente denigrados —como pudimos ver al hacer referencia a las figuras que representan la comunidad de Belbury— son personajes deformados, fuera de lo natural, influidos y dirigidos por los *eldila* malignos. Los *pequeninos* en cierta medida también participan de la propia naturaleza del *cyborn*, ya que combinan dos

naturalezas distintas en una sola. En el mundo de los *pequeninos* —como en el de los *buggers*— lo femenino es el elemento dominante, pero al mismo tiempo son seres asexuados, de un tipo de ambigüedad sexual que no posee una contrapartida en lo que podría convertirse en un *paraíso*. Es una especie controlada y degenerada genéticamente en su naturaleza; la guerra —aspecto a todas luces siempre negativo— es un elemento constante en su cultura y está completamente imbricada en su forma de subsistir. Su naturaleza, por lo tanto, estaría viciada y degenerada.

En la novela de Butler, los extraterrestres están sometidos a un renovado proceso de transformación y mutación con otras especies. No son dioses, pero sí son mucho más poderosos que los humanos; en ellos la transformación y la mezcla con otras especies es tan positiva que significa la solución, en cierta forma, al *problema del mal*. La diferencia y el deseo de unirse a otras *formas de existencia*, produce el rechazo por parte de los *personajes* humanos. La heroína es la primera que cruza ese umbral de lo *demoníaco*. Estas transformaciones, en cambio, son positivas: lo *demoníaco* y la unión de lo *demoníaco* a lo humano, como mencionamos antes, se valoran de forma opuesta a Lewis y también a Card.

Aunque el personaje de Jane —en las novelas de Card— participa de la imagen del *cyborn*, la lectura es bastante distinta, en primer lugar porque no es controlada por otro tipo de seres; en segundo lugar, porque su naturaleza está unida al mundo de los enlaces filóticos, aspecto crucial en la lectura religiosa que el autor utiliza a lo largo de estas novelas, y por último, porque ella se encarna dentro de un ser humano, y por tanto su existencia como humano no se deriva de una mezcla genética entre lo humano y no-humano.

En obras como las de Philip K. Dick —que supondría un punto intermedio— se conjugan todos los aspectos antes comentados, por un lado la situación de engaño o de constante replanteamiento de la *realidad* y por otro, la figura del *cyborn*. Un elemento recurrente en sus novelas es el deseo de poder adivinar lo *auténticamente humano*, confrontándolo constantemente con otras *fronteras de existencia*. En sus relatos de ciencia

ficción existe una preocupación ética, ontológica y en gran medida metafísica. Pero nuevamente se plasman las dos diferencias sobre las que hemos pasado. En primer lugar, lo imperfecto, las naturalezas *ambiguas* no significan en ningún momento lo negativo, sino incluso algo positivo. Por otro lado, la respuesta sobre lo *real* no se termina de desentrañar, permanece abierta y por ello tiende a lo *trascendente*. Sin embargo, a diferencia de las obras de Lewis y Card, en donde lo misterioso encuentra un camino, a pesar de no ser totalmente desentrañado, y con ello se imbrica a lo divino, en autores como Dick este elemento permanece en suspenso.

Como hemos tenido ocasión de repetir en numerosas ocasiones, los diferentes relatos de ciencia ficción hacen un uso constante de los esquemas apocalípticos, a pesar de lo cual su significado no siempre es el mismo y su hilazón con lo *propriadamente religioso* puede tener también numerosísimas lecturas.

1 «Card takes his place beside C. S. Lewis, who is one of the rare writers in Science Fiction and Fantasy who used the genre to give shape to his deepest religious beliefs.», Michael R. Collins. *In the Image of God: Theme, Characterization, and Landscape in the Fiction of Orson Scott Card*, Westport, 1990, p. vii.

ii. La conexión con el elemento religioso que por ejemplo exalta Frederick Kreuziger no se corresponde con las ideas de otros críticos del género como Ignacio Ferreras, más cercano a los planteamientos de Darko Suvin. Ferreras define al género de ciencia ficción como: «literatura agnóstica, descreída y pesimista; materializa las contradicciones de su propio universo y las radicaliza al proyectarlas en un futuro utópico, casi nunca presenta soluciones, ...», Ferreras, *op. cit.*, p. 46.

iii. *Kiteworld*, New York, 1985.

iv. *The New Gulliver* de Esme Dodderidge es una revisión de los *Viajes de Gulliver* de Swift; *The Silver Metal Lover* de Tanith Lee, modifica *Romeo y Julieta* de W. Shakespeare. En ambos casos se trata de *relecturas feministas* similares a las Octavia Butler realiza del texto de Génesis.

v. Cf. «Adam and Eve», *Enciclopedia of Science Fiction*, *op. cit.*

vi. Julian Jay Savarin, *Lynx*, New Yprk, 1984.

vii. V. sobre este asunto: Enid Dame, *Which Lilith?: Feminist Writers Re-Create the World's First Woman*, Northvale, N. J., 1998.

viii. *I, Lilith*, New York, 1997.

ix. *Leaving Eden*, New York, 1999

x. *Bestiario Doméstico*, México D. F., 1982.

xi. Aspecto que ya poseía el personaje de Lilith de la tradición, por su relación con el mundo nocturno del que deriva su propio nombre “laila” (noche en hebreo) y su asociación a personajes bíblicos como la reina de Saba.

xii. Lilith dentro de la tradición era tenida como la concubina de Satán

xiii. «Los nefilim existían en la tierra por aquel entonces (y también después), cuando los hijos de Dios se unían a las hijas de los hombres y ellas les daban hijos: éstos fueron los héroes de la antigüedad, hombres famosos», Genesis 6, 4.

xiv. Norman Allan Will, *The ‘Supremundane’: The Kantian Sublime in Lovecraft, Clarke and Gibson*, tesis doctoral, University of Oklahoma, 1998, pp. 113-152.

xv. Arthur C. Clarke, *2001: a space odyssey*, New York, 1968. Esta novela está basada en el guión realizado junto a Stanley Kubrick para la película del mismo título. La película de Kubrick presenta un acento

trascendente mucho más marcado que la novela y sobre todo que el resto de la saga.

xvi. Boston, 1973.

xvii. Boston, 1982.

xviii. Boston, 1997.

CONCLUSIONES GENERALES

Entendemos que el primer aspecto que debemos señalar en este momento es el de haber establecido un *paradigma* novedoso o un nuevo modelo de análisis, a partir del cual cabe acercarse al estudio, conocimiento y apreciación de estos escritos. Es ésta una propuesta de estudio que no había sido realizada con anterioridad en relación a estos textos.

La perspectiva que hemos utilizado a lo largo de este estudio nos ha servido principalmente para profundizar en el *corpus* de obras seleccionado, desarrollar sus aspectos genéricos como textos apócrifos y ponerlos en relación con todos aquellos textos con los que guardan relación: en primer lugar, con las obras incluidas dentro de sus correspondientes grupos genéricos (novela biográfica o novela de ciencia ficción); en segundo lugar, con otros conjuntos literarios con los que tienen una estrecha relación genérica y que en muchos casos preceden y preparan su aparición; en tercer lugar, con el propio *corpus* de escritos canónicos a los que directamente se refieren y de los cuales se inspiran; en cuarto y último lugar, con sus homónimos de la Antigüedad, de los que toman no solamente los motivos, sino un gran número de sus aspectos definitorios.

Este recorrido y estas pautas comparativas nos han servido para hallar toda una serie de particularidades que anteriormente no habían sido establecidas y que exponemos en los distintos apartados de la tesis.

La construcción de una tipología de las características de la presentada en el primero de los capítulos sobre las biografías noveladas de Jesús nos ha ayudado a delimitar el grupo concreto de obras a las que deseábamos referirnos, separándolas de otras similares, y a descubrir, al mismo tiempo, las características concretas y definitorias en su evolución diacrónica y en su morfología sincrónica.

Este ejercicio posee un valor bibliográfico en el sentido que nos permite establecer una serie de criterios que sirven como pautas concretas de clasificación de las obras. En determinados casos hemos podido constatar errores en clasificaciones de bibliotecas, en las que se incorporan ficciones con otros géneros que no están dentro de la ficción y novelas que difícilmente podrían ser tenidas como biografías de Jesús. Esta forma de acercamiento a estos textos también ha ayudado a entender, evaluar o justificar el éxito de

determinadas novelas frente a otras, en momentos concretos, y los criterios por los que se rige su evolución y transformación pudiendo ver cuándo y por qué motivos concretos se producen. Un aspecto interesante en este tipo de subgéneros de ficción (frente a otros), consistió en comprobar en qué medida la estrecha cercanía al texto bíblico puede condicionar las obras y cómo tal aspecto influye en la manera en que se construye la novela en la interacción de los distintos elementos narrativos.

La forma de organizar estas obras difiere claramente de anteriores propuestas, al basarse principalmente en la *forma* en la que los distintos relatos de ficción se relacionan con el hipertexto al que se refieren y modifican. Este criterio, y el hecho de ir relacionando y diferenciando este concreto *corpus* de obras frente a otras de similares características nos sirvió para ensayar diferentes clasificaciones atendiendo a su carácter ficcional y a las propias características que se derivan de este aspecto y que se manifiestan internamente en los relatos.

Dentro de un conjunto de más de ochocientas obras, nos encontramos frente a un importante número de novelas que desde principios del siglo XIX habían querido volver a contar, haciendo uso de las herramientas de la narrativa de ficción, la vida de Jesús de Nazaret. La primera apreciación es que se trata de narraciones en su mayor parte desconocidas de autores igualmente ignorados. La iniciativa de recrear la vida de Jesús en una narración de ficción surge principalmente en los Estados Unidos de América a principios del siglo diecinueve, dentro del seno de algunas comunidades protestantes. A pesar de que en el propio mundo protestante la investigación sobre el Jesús histórico en esas mismas fechas había introducido un importante replanteamiento de los presupuestos y literalidad histórica de los evangelios, estas novelas no parecen, por el contrario, tenerlo en cuenta. Su voluntad es claramente distinta y su estilo, contenido y público, como ya observara Elisabeth Hurt, es evidentemente otro.

Pudimos comprobar también cómo la función de estas novelas difiere, en este sentido, de las *vidas no noveladas* de Jesús, y por otro lado, es similar a la de otras formas de variación y referencia al texto bíblico, como las Biblias para niños, homilias o concordias evangélicas, que sirven como medios de difusión del texto sagrado. A través del análisis de estas *ficciones* sobre la vida de Jesús percibimos que, en un principio, no

aparece la necesidad de introducir cambios significativos dentro de los episodios ya recogidos por los evangelios canónicos. La recreación de ficción, en la mayor parte de los casos, se realizaba sobre todo alrededor del propio texto, mucho más que en el interior de los distintos capítulos evangélicos. También constatamos la incorporación tardía de autores católicos en la elaboración de novelas de este mismo subgénero y, como ocurría en el género de las Biblias para niños, las diferencias entre estos escritores y los del ámbito protestante solían incidir sobre similares aspectos: mayor peso de la afirmación de veracidad de los episodios narrados en los evangelios, mayor acentuación de los elementos mesiánicos, y comentarios y escenas relacionadas con dogmas de la Iglesia Católica.

Curiosamente, observamos que en las novelas normalmente catalogadas como heterodoxas o quintos evangelios, con anterioridad a los años 50 y 60, no existía un intento de impugnar la tradición cristiana, como tampoco de introducir o defender aspectos críticos que la investigación sobre Jesús había dejado inscritos en los ensayos o vidas no noveladas de Jesús. Con la excepción de la novela de Joseph Jacobs, vimos cómo en el resto de los relatos no se muestra una intención de profundizar en la investigación sobre Jesús haciendo uso de la narrativa de ficción. Este aspecto lo pudimos constatar también en novelas como las de George Moore, D. H. Lawrence, Nikos Kazantzakis y Robert Graves, principalmente.

En el apartado siguiente, dedicado a analizar la tipología de ficción, nos detuvimos en cómo se manifestaba el deseo y las distintas formas de completar, modificar o defender el hipertexto representado en los cuatro evangelios canónicos, sobre cuyas bases y pautas se construían las distintas novelas.

Seguidamente nos centramos en los pasos necesarios para la *adaptación a la ficción* del hipertexto o canon en estas obras. Las distintas relaciones hipertextuales nos dieron como resultado una serie de novelas distintas:

- En el primer grupo de novelas la ficción precisa introducir una prolongación del hipertexto, bien a través de una continuación colateral o de un aumento o expansión diegética. A partir de estas

prolongaciones se incorporan los aspectos didácticos, en forma esencialmente descriptiva. La estructura novelística se describe en todos los casos dentro del esquema de *conflicto-solución*, optando por formas ya ensayadas dentro del género de la novela histórica y aportando una serie concreta de particularidades.

- El siguiente grupo, las *novelas de aventuras*, toman los elementos antes señalados, pero en éstas, sin embargo, el material evangélico sirve como eje en el que construir una trama que se desarrolla en paralelo al *hipertexto*, modificándolo aún menos, aunque construyendo un mayor número de capítulos de ficción.
- Las *biografías de personajes evangélicos* comparten, en este sentido, similares características con el grupo anterior, a pesar de que enlazan con el *hipertexto* de forma más estrecha a partir de determinados episodios.
- Dentro de los llamados *quintos evangelios* o novelas más heterodoxas sobre Jesús, pudimos apreciar cómo las principales modificaciones del *hipertexto* —sobre todo en lo que se refiere a su lectura o mensaje— tenían lugar a partir de la *expansión* de la trama en autores como George Moore, D. H. Lawrence y N. Kazantzakis. A este respecto el relato de Robert Graves opera un cambio más radical, abriendo un tipo de modificación que será más recurrente a partir de la segunda mitad del siglo XX.
- Existen otra serie de relatos que se inspiran en episodios de la vida de Jesús que no aparecen consignados en los textos evangélicos. A pesar de ello, de la misma forma que muchas de las narraciones apócrifas antiguas, en las cuales se inspiran, permanecen fieles al espíritu de los textos canónicos y se adaptan a una concreta serie de sensibilidades contemporáneas de los lectores que difieren de las de sus homónimos de la Antigüedad.
- Otro grupo más restringido de textos directamente armonizan, recopilan y adaptan las leyendas de los textos antiguos sobre Jesús, manteniendo por ello, en relación al *hipertexto*, una relación aún más indirecta.

Otra clasificación complementaria a la anterior la realizamos teniendo en cuenta la posición del *narrador* en los correspondientes textos y analizando el sentido de cada una de estas manifestaciones:

- Un importante número de estas novelas optan por un tipo de *narrador-presente*, que a pesar de tratarse de un narrador *intradiegético-autodiegético*, la importancia del personaje focalizado lo acerca aún más al tipo de narrador *intradiegético-heterodiegético*. La estructura de conflicto-solución enlaza la trayectoria del relato sobre la vida de Jesús con la del propio narrador, inscrita dentro de una progresión del conocimiento. En este tipo de narradores se representan las dos formas de la figura

del evangelista: como testigo y como recopilador. En este tipo de testimonios se busca la imparcialidad del narrador y su perspectiva sirve al autor para resolver problemas como las diferencias entre el Jesús kerigmático y el Jesús de la historia.

- El *narrador omnisciente* suele aparecer en relatos que incorporan un mayor número de capítulos de ficción: las novelas de aventuras, las biografías de personajes evangélicos y los quintos evangelios sobre la vida de Jesús. Con este tipo de narradores se procura establecer una diferencia entre la aseveración histórica y lo *inventado*. Por otro lado aportan una serie de libertades al autor en relación con los episodios que selecciona, las sucesiones cronológicas y sus propias afirmaciones.
- La incorporación de *varios narradores* posibilita la ampliación de perspectivas y la propia posición del narrador pasa a ser mucho menos aseverativa, desde una perspectiva ficcional, que en el primero de los casos. Lo mismo ocurre con las temporalidades y los episodios escogidos.
- Los relatos que optan por un narrador intradieгético-heterodieгético poseen una forma de organizar el relato y una lógica similar a la del narrador omnisciente.

Las propias modificaciones en las formas de concebir y vivir el cristianismo y la respuesta a las expectativas de un público cada vez más extenso han tenido como consecuencia la aparición de una importante diferencia en el desarrollo de este subgénero de ficción a partir de mediados del siglo XX. A este aspecto se une una menor importancia a la hora de tener que defender la literalidad de los textos evangélicos.

Estos aspectos han influido en elementos como el tratamiento de la figura de Jesús como un personaje más, liberándose de la inmovilidad que se apreciaba anteriormente en la mayor parte de estas novelas. También en la fusión de este subgénero con otros géneros literarios como la novela sensacionalista, el género policíaco o de intriga y elementos esotéricos anteriormente ligados exclusivamente a los *apócrifos revelados o encontrados* no incluidos en nuestro análisis.

Las modificaciones del hipertexto comienzan a ser mucho más acusadas y afectan a la propia personalidad de Jesús y a capítulos centrales de los propios textos canónicos. Las novelas de aventuras cambian sustancialmente el modelo anterior, así como también las biografías de personajes evangélicos —normalmente alrededor de María Magdalena y Judas— que suelen ser más recurrentes dentro de novelas de corte más heterodoxo. Lo mismo ocurre con la anterior atribución del tipo narrador, siendo el narrador-testigo mucho más recurrente en el tipo de novelas más alejadas de la ortodoxia, donde su función suele

tener un fin más polémico que puramente aseverativo. Otro tipo de novelas, claramente distintas a las que aparecieron con anterioridad son aquellas que proponen una lectura *satírica* y ridiculizadora de los episodios evangélicos.

La novela sobre Jesús, frente al anterior alejamiento de la *investigación académica* pasa en cambio, a través de concretos ejemplos, a utilizarse incluso como herramienta de investigación, tomando modelos cercanos a la micronarración histórica.

Dentro de la novela que se mantiene más cercana a la *ortodoxia*, también se operan cambios significativos como una mayor libertad en la construcción de sus tramas y la incorporación, en determinados casos, de aspectos como intriga, misterio y acción. No existe en ellos una búsqueda de literalidad —esto se muestra también en la modificación del tipo de narrador—, sino que su relación con la interpretación *ortodoxa* u *oficial* suele expresarse a través de su mensaje. En cuanto a la modificación de las perspectivas, un aspecto nuevo es la utilización, dentro de este conjunto de autores, de novelas en donde el narrador pasa a ser el propio Cristo, asumiendo la crítica kerigmática y actuando directamente a partir de ella.

A pesar de que el apócrifo tiene hoy en día un enorme auge editorial y comercial, existe un importantísimo corpus de obras que tradicionalmente no se han tenido demasiado en cuenta y sólo en determinados casos —como la novela de Jan Dobraczynski— han traspasado un estrecho margen de difusión. Normalmente se incluyen todas con la denominación de *relaciones pías de la vida de Jesús* sin detenerse nunca en un estudio en profundidad de las mismas. Al haber tenido oportunidad de dedicar un espacio al análisis de la novela de este autor polaco, hemos podido descubrir cómo, a pesar de aceptar un límite bastante estrecho en el que desarrollar aspectos de ficción, el autor puede ser capaz de elaborar una novela de una considerable sofisticación que solamente puede ser apreciada a través del análisis propuesto, siguiendo de cerca la utilización concreta tanto de los textos canónicos como de los apócrifos y, por otro lado, atendiendo a la propia lógica de los aspectos *ficcionales*.

En la novela de Saramago, y utilizando similar modelo de análisis, también hemos tenido oportunidad de descubrir un gran número de aspectos que han pasado desapercibidos en anteriores estudios que han desatendido los criterios de análisis que

aquí precisamente hemos querido subrayar. Frente a una ficción que muchas veces se da por completamente inventada hemos descubierto una relación muy estrecha con un gran número de fuentes tanto bíblicas como parabíblicas; nos hemos asomado a la lógica de símbolos, delimitación de personajes y construcción de escenas, que sin la necesaria referencia a estos textos, no pueden ser realmente apreciadas.

Tanto en la tipología, como sobre todo en los análisis de las novelas escogidas, hemos certificado la presencia de textos parabíblicos dentro de los apócrifos contemporáneos que utilizan giros y estructuras literarias similares y también hemos podido observar una extensa gama de formas en la que estos aspectos pueden ser adaptados, modificados e interpretados, dirigidos a una sensibilidad contemporánea.

En la segunda parte de la tesis, dedicada al estudio de los apocalipsis contemporáneos y concretamente a su manifestación dentro del género de la ciencia ficción, hemos tenido también la oportunidad de delimitar y organizar un *corpus* más extenso de manifestaciones y de formas de *secularización* de lo apocalíptico. Con ello hemos podido detectar determinados fallos y malentendidos en la exclusión de aspectos dentro de los apocalipsis contemporáneos en concretos análisis que no tenían en cuenta una más amplia gama de manifestaciones de lo *apocalíptico*. Dentro de la relación entre el género de la apocalíptica y el de la ciencia ficción, tanto en la tipología como en los análisis de dos conocidas sagas de este género, hemos verificado la conexión entre los elementos sociológicos y tecnológicos con los propiamente apocalípticos, la manera de localizar y evaluar el elemento religioso dentro de la ciencia ficción, así como las distintas formas en las que puede potenciarse esta presencia, haciéndose uso igualmente de un lenguaje o esquema apocalíptico. Este análisis nos ha servido también para subrayar la utilización del material apócrifo y analizar los esquemas en los que se desarrollan tanto tramas como personajes, símbolos y conceptos, dentro de una nueva imaginería o lenguaje.

Hacer mención y organizar las diferentes manifestaciones de lo apocalíptico y apocalipticista en la sociedad moderna, no solamente nos ha servido para llamar la atención sobre su existencia y valorar tales manifestaciones, sino sobre todo para poder entender al género de la ciencia ficción como continuación y diálogo con otras formas literarias y fenómenos socio-culturales, que con anterioridad ya habían desarrollado el

género y acento apocalíptico, tanto en su lectura religiosa como, sobre todo, en su adaptación secular.

Uno de los aspectos que hemos podido apreciar ha sido la aparición de nuevas perspectivas en los análisis científicos y en la valoración de este género y fenómeno sociológico, así como los problemas que entraña el estudio de éstos.

Los grupos en los que se dividen estas manifestaciones y en donde se manifiestan los grados de la relación del mensaje religioso y la propia referencia al texto bíblico, su aspecto apocalíptico o apocalípticista y su apertura a lo secular, quedaron establecidos en:

- Grupos religiosos que llevan a cabo una lectura fundamentalista de los textos bíblicos, y con ello, de la lectura del *Libro del Apocalipsis*.
- El fenómeno del profetismo contemporáneo y su acercamiento a una lectura secularizada de los textos.
- La construcción de teorías pseudocientíficas que toman y secularizan determinados aspectos procedentes de la apocalíptica.
- La utilización de *lenguajes apocalípticos* adaptados a crisis concretas y a movimientos reivindicatorios.
- La presencia del acento apocalíptico dentro del lenguaje político, como forma de promover a los oyentes y como lectura de determinadas realidades seculares.

Las divergencias que proponemos en relación a las conclusiones de otros análisis se refieren, en primer lugar, a la forma de delimitar lo *secular*. En segundo lugar, también matizamos la lectura de lo *sublime* y lo *absoluto* y la necesaria referencia a la idea de *totalidad* dentro de toda manifestación apocalíptica y no sólo en la relativa o ligada al mensaje religioso. Entendimos, en tercer lugar, que el dualismo que se aplica a la hora de analizar determinadas manifestaciones no puede ser tomado como paradigma, ya que la propia idea de *destrucción*, de la que partían estos posicionamientos, puede adquirir más de un significado; este aspecto nuevamente podría ser extendido, tanto a su manifestación religiosa como secular.

En el apartado 4. 2. 2. analizamos un segundo grupo de manifestaciones de la *secularización* de lo apocalíptico que emplazamos separadamente por considerar que

mantiene una especial relación al género que analizaríamos posteriormente. La manifestación *secularizada* del apocalipsis dentro de la ciencia ficción no sólo responde a una traducción directa de los postulados presentados por los apocalipsis judeo-cristianos, sino que procede también, como el resto de las manifestaciones contemporáneas, de una tradición más amplia de la que se alimenta. La novela de caballería, los relatos de viajes — imaginarios y reales—, ideologías como el nacionalismo, el positivismo y el cientifismo, la literatura romántica, la literatura gótica y, por último, la física cuántica, son ámbitos y manifestaciones, que dentro de sus correspondientes *secularizaciones* de la apocalíptica, influyen, delimitan y constantemente se ven representadas dentro del género de ciencia ficción, en su componente de novela de aventuras, en el esquema de sus argumentos, en su acento distópico, en la mención y transformación de relatos y personajes bíblicos, en los viajes de descenso y su lectura psicológica y en los paradigmas científicos que en muchos casos se presentan.

El siguiente acercamiento fue a las concretas propuestas seculares del género de la ciencia ficción y sus constantes referencias a lo religioso, a través de esquemas apocalípticos. Este aspecto lo delimitamos confrontando lo *religioso* con lo *científico*, y la lectura en gran medida similar o de inspiración apócrifa, del elemento sapiencial —deseo de conocer y realismo de lo inverosímil— y el miedo o maldad del conocimiento, en donde advertimos la traducción y actualización de un debate propiamente apocalíptico.

Estas conexiones se vieron enriquecidas al introducir las propias conexiones que en ambos géneros se desarrollan, tanto en motivos como en estructuras: la representación de la situación del visionario, el significado de las realidades que ante él se muestran, el sentido que puede llegar a tener la utilización de personajes intermedios e intermediadores y otras características ligadas estrechamente a la literatura apocalíptica como la experiencia del viaje, el determinismo y el catastrofismo.

De la misma forma que en la primera parte de la tesis analizamos las obras seleccionadas a través de un paradigma inspirado en su condición de *evangelios apócrifos*, en los capítulos cinco y seis contrastamos los aspectos apocalípticos presentes en las correspondientes novelas con sus características concretas como novelas de ciencia ficción.

La originalidad de la obra de C. S. Lewis enlaza con la literatura apocalíptica a través de una serie de precedentes que ya están presentes en otros muchos de sus escritos: la utilización de esquemas y planteamientos de inspiración platónica, su contacto con la literatura romántica —principalmente con la obra de George MacDonald— y sus propias reticencias en relación a ella, la trascendencia e importancia concedida a la imaginativo y, por último, determinadas propuestas estrechamente vinculadas a esquemas apocalípticos en trabajos anteriores. El hecho de ir analizando las diferentes utilizaciones y menciones a la literatura apocalíptica, dentro de la trilogía de ciencia ficción que abordamos, nos hizo darnos cuenta de aspectos como la acentuación de lo místico imbricada dentro de la experiencia del visionario, también la lectura del viaje como vía y no sólo como forma de revelación, los paralelismos de la delimitación del protagonista en relación con figuras apócrifas como la de Henoch y, en general la lectura y significado de cada uno de los elementos generales a todos los apocalipsis: explicación y presencia del elemento angeleológico y demonológico, utilización de relatos bíblicos, teogonía, etc. Como apocalipsis, esta obra no solamente enlaza con una tradición, sino que profundiza en ella, incorporando aspectos tan ligados al autor como la lectura del sufrimiento humano, el constante enfrentamiento del hombre contra el mal y la lógica del combate frente a él.

La ciencia ficción le sirve a Lewis para defender una coherencia entre los distintos mitos que se encuentran o que confluyen en el género apocalíptico y la lectura de la historia humana en clave mitológica. La ciencia ficción adapta estos postulados a la hora de poder ser transmitidos al hombre contemporáneo, su valor reside en la potenciación de lo fantástico y su imbricación con lo mitológico. Nuestro análisis sirvió también para apreciar cómo la propuesta de Lewis, a pesar de la opinión de muchos críticos, no es completamente ajena a este género literario, sino que nos remite a representaciones de la ciencia ficción de finales del XIX y principios del XX que propusieron igualmente una estrecha conexión en sus tramas con aspectos religiosos a partir de esquemas apocalípticos similares. La potenciación en las novelas de Lewis de su carácter apocalíptico ha servido para el diseño de posteriores modelos —mucho más secularizados— en futuras novelas de ciencia ficción que han utilizado su esquema neo-platónico para desarrollar sus relatos.

El análisis del segundo de los autores de ciencia ficción resultó de interés, ya que la incorporación de los elementos apocalípticos ligados al fondo religioso que el autor quiere transmitir posee dos aspectos importantes: en primer lugar, el hecho de eludir la mención directa de los mismos —a diferencia de las novelas de Lewis— y darnos la oportunidad de comprobar cómo esta intención puede expresarse a través de concretos giros y herramientas propios de la ciencia ficción; en segundo lugar, nos sirvió para constatar la presencia de un apocalipticismo contemporáneo —la creencia mormona— dentro de esta vestidura de ficción.

En el análisis de Card pudimos apreciar nuevamente la importancia que tiene utilizar una lectura a partir de los textos y esquemas apócrifos —esta vez apocalípticos— para evaluar determinados aspectos de estas novelas de ciencia ficción. El hecho de analizar tanto a los personajes como a los símbolos dentro de esta perspectiva, ligada también a los textos bíblicos, nos ayudó a constatar esta presencia y también a acercarnos a su concreto significado. En Card las referencias bíblicas y apócrifas aparecen mucho más disfrazadas que en el autor anterior y por ello, este análisis posibilitó sacar todos estos aspectos a la luz.

El elemento religioso está siempre presente en la ciencia ficción, aunque su apología suele ser uno de los aspectos menos comunes dentro de este género, a diferencia del subgénero de la biografías noveladas de Jesús.

En la conclusión comparativa propusimos tres elementos, ligados estrechamente al género apocalíptico, que podían servir para advertir el distinto acento religioso entre unas obras y otras: el propio ejercicio midrásico y sus distintas lecturas, la delimitación de los aspectos *trascendentes* y el tratamiento de figuras tan apócrifas como los *nepilim*, que en la ciencia ficción adquieren la fisionomía de personajes como el *cyborn*. Esta comparación nos permitió advertir un elenco de posibilidades dentro de la distinta utilización de estos elementos.

El periodo histórico en el que surgieron los textos apócrifos antiguos fue, como ya comentamos en la *Introducción* de esta tesis, un momento de especial efervescencia de nuevas propuestas religiosas, que se desarrolla paralelamente a una *crisis* tanto religiosa

como social. Muchos aspectos *tradicionales* de la religión judía comienzan a transformarse y esto trae consigo la aparición del importante número de lecturas y grupos entre los cuales se inscribe el propio cristianismo.

Podemos entender que los apócrifos contemporáneos se desarrollan igualmente en un momento tanto de *crisis* como de *nueva efervescencia* de lo religioso y nuevamente en un momento de profundo cambio en la forma de entender y acercarse a lo trascendente. Frente a la irreligiosidad que constantemente se denuncia en la sociedad contemporánea, existe una persistente manifestación de *nuevas formas* de aproximación a la religión. La crisis de determinadas instituciones religiosas, como la Iglesia Católica, no ha significado la necesaria crisis o decadencia del interés por la religión y, en este sentido, los textos a los que hemos estado haciendo mención a lo largo de esta tesis son una importante prueba y manifestación de ello.

Es interesante comprobar que estos textos, a pesar de que surjan dentro de comunidades religiosas —como sus homónimos de la antigüedad—, por otro lado se mantienen alejados de la mención y referencia a las propias instancias religiosas. Este es un aspecto que comparten tanto autores con intenciones catequistas con otros, cuyas posturas están muy alejadas de esta intención, o pueden ser justamente contrarias a ellas. En todos estos casos se mantiene igualmente un distanciamiento tanto de las instituciones eclesiásticas como de los tradicionales sistemas jerárquicos de dichas religiones. Esta característica es apreciable en todas las novelas de Jesús, en donde se dibuja un *perfecto cristianismo* sin Iglesia o cristianismo “puro”, y por otro lado, en las novelas de ciencia ficción, en donde se trata de evitar a toda costa la mención de la religión —dentro de su lectura tradicional— pero por otro lado la relación con lo religioso no puede sin embargo evitarse. Aunque en este género en determinadas ocasiones, incluso se critica, esta crítica, tanto en estas obras como en las anteriores, no se dirige exclusivamente a las instituciones religiosas, sino a todo tipo de representaciones de poder, que incluso secularizadas, pretenden sustituirlas.

En ambos tipos de textos existe una invitación a la lectura individual, a llevar al lector a una interiorización y a participar en lo que se relata de una forma activa. En ambos géneros se invita al viaje, ya sea en el tiempo —a los tiempos de Jesús o al origen del

Universo—, o por el espacio. El lector, como *visionario* o *invitado de excepción*, debe sacar sus propias conclusiones. El autor parece que en estos géneros siempre lo impele incluso a una autotransformación. Es el lector, por tanto, el invitado a rehacer el mundo. Este es el motivo por el que, tanto en las novelas de Jesús como en las de ciencia ficción, se remita en sus lecturas a unos *orígenes* concretos desde los cuales pueda cimentar las correspondientes propuestas y lecturas del presente. Esto casa con una de las características que constantemente se aprecian en la religión contemporánea: la «privatización» y la «radical subjetivación de todas las formas de creencia religiosa».

Por eso es necesario conectar toda esta serie de textos, ya sean aquéllos escritos por autores católicos, mormones, agnósticos o ateos, con lo que se ha venido en llamar la *nueva religión* o la *nueva religiosidad*, que se manifiesta tras el progresivo declive de lo que se conoce como *religión tradicional*. En conexión con lo anterior, no es extraño comprobar, nuevamente en los dos géneros de ficción analizados, la propia importancia o impronta cultural norteamericana en la evolución genérica de los textos, siendo este país el pionero a la hora de mostrar una forma de sociedad secularizada y a la vez profundamente preocupada por lo religioso.

Estos *nuevos apócrifos* de ficción, a pesar de no tener la pretensión de sustituir ningún canon, ni considerarse como textos *divinamente* inspirados, siguen conservando la característica de permanecer dentro o en conexión a un carácter bíblico, adaptándose a los mismos géneros y rehaciendo relatos y tradiciones que se encuentran recogidas en los libros canónicos. Por ello, prosiguen la tarea de *expansión* de sus homónimos de la Antigüedad y continúan enfrentando al propio canon a nuevas preguntas, introduciéndose dentro de éste y llenando sus vacíos —ahora contemporáneos—. Pero como la mayor parte de los textos apócrifos de la Antigüedad, no aportan datos sobre la revelación, sino que vuelven sobre ella, ya sea para confirmarla, ya sea para rebatirla o tan sólo para recrearla. Se puede comprobar dentro de su contenido un continuado interés por lo *legendario*, lo *mítico* y lo *misterioso*. En la mayor parte de los casos, y no sólo en los *best-sellers*, comprobamos que la *autoría popular* sigue siendo parte de los mismos, estos nuevos autores «conocen a su público» como lo conocían los autores de los apócrifos de la Antigüedad. Estos textos están pensados y delimitados intentando captar las preguntas

y las curiosidades planteadas por público. Su lectura, muchas veces aconsejada como edificadora, atrae a un amplio grupo de lectores, sin determinación de credo o ideología, que nuevamente excede con mucho a grupos heréticos —esta es una de las ventajas de la ficción—, y en esta nueva versión, incluso religiosos. De la misma forma que los textos apócrifos antiguos, estos relatos de ficción poseen una presencia iconográfica que traspasa la propia cultura religiosa.

A lo largo de la elaboración de esta tesis hemos tratado de constatar la continuación de la literatura apócrifa, de la propia presencia de los motivos anteriores en las obras contemporáneas, pero sobre todo hemos querido proponer una lectura que incorpore y tenga en cuenta estos textos, como premisa necesaria para evaluar y valorar en toda su profundidad todas estas manifestaciones, considerablemente numerosas, en el panorama de la literatura contemporánea de ficción.

