

ALGUNOS TESTIMONIOS CRÍTICOS

INTRODUCCIÓN

Es interesante, pasados ya trece años desde la publicación, volver la mirada sobre la labor crítica que ha suscitado *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e intentar evaluar, aunque no sea en profundidad, cómo el acercamiento a la novela ha evolucionado desde entonces. Una simple ojeada a la bibliografía sobre esta obra llama la atención por dos motivos: primero, porque en seguida nos damos cuenta de que es relativamente muy poco lo que hasta ahora se ha hecho, teniendo en cuenta la importancia de la obra. Y, en segundo lugar, porque también es fácil apreciar cómo toda la acalorada polémica que esta novela suscitó en un principio ha desaparecido prácticamente. Una vez leídos los diferentes trabajos, no cabe duda de que es reconfortante verificar cómo los enfoques críticos son cada vez más certeros, y que la apreciación de la obra es cada vez mayor, aunque no deja de ser chocante el hecho de que la atención no sea, a estas alturas, mucho más acusada.

Muchas de las críticas que suscitó *O Evangelho segundo Jesus Cristo* nada más publicarse en 1992 y ser traducida, como todas las novelas de Saramago, a incontables idiomas, fueron en su mayor parte, más que negativas, bastante superficiales. Esto ocurría al mismo tiempo que un importante sector de la crítica llamaba la atención sobre el gran valor literario de la obra, valoración que había sido seguida por la obtención del premio Nobel por parte del escritor portugués. La crítica anterior, la negativa por así decirlo, no entraba en muchos casos en la propia lógica global de la obra, sino en los aspectos que se consideraban como más llamativos o escandalosos. La mayor parte de las reseñas periodísticas destacaron, sobre todo en el propio Portugal, por la combinación de dos fenómenos en sus comentarios, a saber, un análisis muy superficial de la obra, al que ya hemos aludido, y una crítica, en cierta medida hasta voraz, centrada principalmente en el contenido teológico de la novela.

Las novelas sobre Jesús parecen ocupar un lugar un tanto especial, al que, en muchos casos, el público y la crítica acude en masa en un primer momento, aunque al cabo del tiempo estas novelas son abandonadas con la misma intensidad con que fueron acogidas. En esta reacción en cadena, tanto el público como una parte de la

crítica no entiende que aplicar un rasero común a trabajos literariamente pobres y claramente comerciales, como el recientemente aclamado por el público *Código Da Vinci*, no tiene en absoluto nada que ver con novelas sobre Jesús como la escrita por José Saramago, en donde la obsesión inicial no encaja con el carácter de la obra y el llamémosle ostracismo posterior no hace honor a un gran valor literario. En el caso de *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, el pasar de los años, ha contribuido a que la visión crítica negativa haya amainado considerablemente; por otra parte, esta obra, a la que ya tuve la oportunidad de considerar como una de las tres mejores novelas escritas sobre Jesús (de entre las más de 800 refeidas), no ha alcanzado todavía el lugar que le corresponde, tal y como ocurre aún con Kazantzakis y, muy posiblemente, incluso con Kibran.

La línea más directa y certera para entender la obra de Saramago, tal y como hemos defendido en el ensayo anterior, es la de entenderla como una obra literaria cuyo principal ejercicio es el de reescritura, o como preferimos decir, de intertextualidad. Hemos seleccionado, para completar esta última parte de nuestro estudio, varios artículos cuyo valor reside precisamente en esta apreciación, la de hacer preponderar el análisis de la novela como reescritura sobre la interpretación, tanto teológica como histórica. Es interesante observar cómo la mayor parte de las críticas literarias, que de forma resumida presentamos a continuación, parten de una idea básica, que es la de entender que dentro de la obra de Saramago, como en la de cualquier otro gran escritor, en su correspondiente ejercicio de reescritura, existe una fidelidad en el uso de dicho ejercicio literario. Tanto esta fidelidad como, por consiguiente, su técnica en general no pueden ser subordinadas o pospuestas en ningún análisis o acercamiento a una obra de este tipo. Tanto la labor subversiva como, en este caso, la complejidad del escrito, exigen al crítico que tenga en cuenta estos elementos antes de nada.

Un aspecto interesante del primero de los artículos, de Horacio Costa, es la relación de la técnica de Saramago con la de otros dos escritores sin duda importantes, Gore Vidal y Salman Rushdie, cuyas correspondientes obras, *Live from Golgotha* y *The Satanic Verses*, se han enfrentado con la concepción de lo canónico, haciendo uso de la parodia como “mecanismo literario” y, consecuentemente, se han enfrentado con las ideas de absoluto y al propio absolutismo que esta concepción puede llevar aparejada cuando se relaciona con la idea de verdad. Horacio Costa defiende estos textos como híbridos y fronterizos al colocarse en un lugar indefinido entre la literatura sagrada y profana.

El segundo artículo aborda la labor de escritura en la obra de Saramago en sus implicaciones ideológicas de forma aún más directa. Zira Ben-Porat subraya la importancia que tiene, en escritos como el de Saramago, el hecho de invitar al lector a establecer una nueva relación con el texto original y, con ello, a releerlo también. Dado que las adiciones y las omisiones nos proporcionan las claves del nuevo texto, el lector se recuentra, en el caso de *O Evangelho*, con las Sagradas Escrituras. Para que esto sea perfectamente entendido y asimilado, creo que es importante tener en cuenta que el crítico insiste en entender la obra de Saramago como una novela,

con todas las implicaciones que este hecho lleva implícito. Nos encontramos ante todo, siguiendo la opinión del crítico, con una obra literaria que pide ser entendida como tal.

El artículo nos invita además a comparar esta novela con otra de naturaleza muy diferente. Una aproximación a una obra como *Quarantine*, escrita por Jim Crace, sirve al crítico para ilustrar la diferencia entre lo que él entiende por reescritura y alusión global. El autor, a través de su definición de “reescritura prototípica” se interna y profundiza en lo que un ejercicio de intertextualidad tiene que suponer, enfatizando la importancia que en una obra como la de Saramago posee la necesidad de coherencia incluso en la falta de fidelidad al texto con el que dialoga el escrito.

El artículo de Adrián Huici nos pareció de gran interés, por proseguir, junto a los dos anteriores, abordando la cuestión de la relectura desde un enfoque diferente. En el caso de este artículo se presta una especial atención a lo que el crítico entiende como “visión personal” del autor, y con ello, enriquece el análisis de la obra al poner en relación esta obra de Saramago con otras del mismo autor en donde el ejercicio de re-escritura ha tenido nuevamente una gran importancia. En este artículo se vuelve sobre una cuestión ya familiar en la crítica de la obra de Saramago, a saber, la importancia de poner en tela de juicio la legitimidad de lo canónico, entendiéndolo de nuevo como algo general, y no exclusivo del canon cristiano o de la propia Biblia, sino en su relación con la denuncia al poder omnímodo. Para ello, la posibilidad de poder acercarse a la tarea poética del autor en su voluntad desmitificadora resulta indispensable. Otro elemento que no deja de abordar el artículo y que resulta sin duda interesante, dada la polémica que suscitó la obra por este motivo, es la forma en la que se describe al “Dios de los judíos” y las posibles lecturas “políticamente incorrectas” que ello puede suponer.

Los dos últimos artículos que incluimos y resumimos tienen un enfoque muy distinto pero revisten cierto interés por distintos motivos. En estos dos casos se aborda la obra de Saramago no tanto en su labor de reescritura, sino directamente en su tratamiento de la temática religiosa. Hemos entendido que resultaban interesantes también porque análisis y comentarios como los de Eduardo Javier Alonso Romo y Mario Boero ilustran el giro que la crítica ha tenido cuando ésta se realiza por críticos que claramente no conectan o simpatizan con los presupuestos ideológicos del autor y que, sin embargo, los abordan. Un tercer aspecto que nos llevó a incluir estos artículos es que lo anteriormente mencionado se lleva a cabo abordando una idea que nos resulta de gran atractivo, al ponerse en relación con el autor portugués: la idea de la herejía o la concepción del autor como un hereje del cristianismo.

El artículo de Eduardo Javier Alonso Romo tiene de atractivo el hecho de pasar por encima, aunque sea de forma fugaz, de la valoración de la idea religiosa en la obra de Saramago, tema que sin duda daría para escribir numerosos e interesantes libros. El autor concluye con ideas muy interesantes que difieren de las reacciones exaltadas que suscitó la obra entre los críticos afines a la religión cristiana en los años inmediatamente posteriores a la publicación de la obra. La pregunta esencial es en qué medida el lector cristiano puede entender como atentado a su fe las ideas de

un autor que no se confiesa como creyente o perteneciente a la misma. El buen tino de poner el concepto de herejía en su sitio es tan certero como la invitación del crítico a apreciar una obra mucho más por su valor intrínseco que por las ideas del autor. Qué sería de la propia literatura si autores como Borges sólo hubieran sido leídos y apreciados por críticos y lectores que se consideraban afines a su mentalidad tanto política como social.

El artículo de Mario Boero, junto al anterior, es otro claro ejemplo de cómo el análisis de los aspectos teológicos de la obra de Saramago no tiene por qué suponer una batalla campal, incluso cuando es abordado por un público o una crítica reacios o no simpatizantes con sus ideas. Un aspecto sin duda interesante del análisis de la cristología del Jesús de Saramago, aunque tampoco sea abordado con la extensión con la que podría haberse hecho, es el hecho de que el autor ponga en relación determinadas ideas que la Iglesia oficial consideró como heréticas en la Antigüedad con las expuestas por José Saramago, lo cual tiene como resultado la exposición de ideas y reflexiones de gran interés sobre la obra. El hecho de considerar la obra como “cristocéntrica” es sin duda curioso, ya que es algo que no casa con las ideas del escritor. Algo que podría ser motivo de un futuro artículo es una definición más exacta de lo que entiende el autor por “Cristo”, término que aunque aparezca en el título de la obra, como ya comentamos en el ensayo precedente, entendemos que no es utilizado con propiedad dentro de ella. Por otro lado, el crítico no termina de sopesar el hecho de que los herejes, como recordaba el anterior artículo, eran creyentes cristianos, algo que el autor sin duda no es. A pesar de todo, tanto la perspectiva como las ideas principales son bastante interesantes.

HORACIO COSTA

“The Fundamental Re-Writing: Religious Texts and Contemporary Narrative: ore Vidal’s *Live from Golgotha*, Salman Rushdie’s *The Satanic Verses*, Jose Saramago’s *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*”, *Dedalus. Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, 6 (1996), 245-253. Also in *Poligrafias: Revista de Literatura Comparada*, 1 (1996), 189-98.

Be as it is, Rushdie’s hiding and the long road that unites Cervantes’ novel to the ones of Gore Vidal and José-Saramago, among the many that have persistently dealt with religious narrations from the side of fiction, show us that the tumultuous relation of the authority, if not the authoritarianism of the divinely inspired utterances with the endearments of free literary authorship –or, better saying, with literary authorship *tout-court*– are not to be taken any less than seriously. Since religious institutions have represented all along history an authority principle far better defined than no other ever materialized by any state or regime, it is relatively easy to admit that when intertextually dealing with their foundational texts –directly, be it with the Gospels or the Koran, or indirectly, with apoc-

ryphal or institutionally suppressed versions of the main religious texts— the novelist rises to the utmost level of confronting from his or her individual writing—the absolute power, the Word by antonomasia, the quintessential Canon ever to have been built up in a due civilizational frame. Be the writer an atheist or a believer, the father figure of God rests in the corner of his or her desktop every time he or she decides to meddle in His lofty, awesome terrains.

The magnificent religious narrations, foundational, abiding and thunderous, keep coming over and over to the forefront of our changing civilizational conscience with an insistence that reveals not only, their vitality, their unfading importance for anything concerning that which once was called our *Weltanschauung*, but also their apparently endless literary economy. What do these religious narrations mean to the laicised mind with which the modern man is best associated? Putting their halo aside, can they be treated as stories, as simple literary subjects, and still not appear trivialized, or else, if trivialization or even aggression becomes a literary *parti-pris*, is there any ethical border that should be obeyed when approaching them? If the answer is positive, could this ever be accomplished without betraying the ethics of the novel as a literary genre whose proclivities lay in the side of speculation and desire and not in the one of conformity and iteration?

Moreover, inside a civilizational frame, could the religious narrations, which represent a strong tool for defining it in its imaginary core, in its metahistorical nucleus, be dealt with not only from a respectful or disrespectful distance, but from *any* form of critical distance at all? Is there any position *vis-à-vis* these narrations, including their bold negation, that have not been neutralized by them —as in the case of the moral mechanism of blasphemy, apostasy and sin, that they tend to consider as inverted signs of confirmation of their truth-bearing qualities? Pondering all that, how can a writer place him or herself about them, and which literary strategies would best suit his or her endeavours, to carve something critical in any literary text with those narrations as a basis?

In the three novels focused in the present essay, parody has been the literary mechanism *par excellence* to enhance this uneven man-God dialogue, this individual-institutional interchange. On the one hand, this refers to parodying as a major cultural trait not only of the novel as an ingrained parodical genre, as Bakhtin studied (1978; 1984), but, on the other hand, as a central discursive *modus* of our times, as envisaged by Linda Hutcheon (1985). In this sense, it comes as no surprise that Vidal's and Saramago's books carry the word «gospel» in their titles, or even claim, with a clear parodical *penchant*, their writing status as such. In the case of *Live from Golgotha* this is quite obvious, for it bears a subtitle called «the Gospel according to Gore Vidal» In its turn, Saramago's novel, by being narrated in the third person, is presented not only as a mimicry of the evangelists authorial position, but as a «true» rendition of the story of the founder of the religion of the West, as if Christ himself had «authorised» the version or the «gospel» one is reading. For Rushdie's part, his multi-layered novel careful-

ly evolves around two suppressed verses of the Koran, which would have been dictated to Muhammad by the Devil, if a secondary tradition banished from the Islamic canon is to be believed. The reinstatement, the centerment of these marginalia responds not only to the fictional core or to the metaphorical' nucleus of *The Satanic Verses*. It also responds to the condemnation en grounds of blasphemy or «fatwa» of its writer in that which became the ominous «Rushdie Affair»

Parodying the «genre» of the gospels –the term is not completely appropriate but it cannot be ruled out when referring to a type of writing which bears no resemblance lo any other– or parodically incorporating the Koranic *marginalia*, so as to uphold them both either as fictional references or intertexts, has allowed the critical stance chosen by the three writers to rise their «civil» status to the level of the «sacred» narrations. This standpoint entails two consequences. The first, obvious as it might sound, is to transform their fiction writing into a sort of religious re-writing. In this process, their novels become mock gospels and claim to themselves an intermediate if hybrid status between lay prose and Holy Scriptures. The second is that, by mimicking the religious canon, they become a possible canon of a mocking age, a form of an anti-canon stemming from the weakening of authority of the religious narrations taken as reminiscent patterns of absolute, self-referential thinking in the secularized late capitalist world. This might appear too grave a critical approach to texts written against the weight of authority and which, furthermore, ideologically display an enormous *caché* of irony as their most pervasive rhetorical trait. Yet, their rampant derision is seriously conceived. In cultural terms, the meaning of simultaneously affirming the validity of the religious narrations as active sources of contemporary sensibility, and relativizing if negating their untouchability as sacred artefacts, is to attain a problematic status, which is as much *ersatz* as fully critical of it. That shows how religiously inspired narrations still occupy a central niche in today's imaginary context, how fundamental it is to broaden their appraisal critically, and how meaningful it became today to revise and to re-write the canon; last but not least, it also evinces how myth-deconstructing provides a decantation service in a moment of spiritual unrest. These pieces of «carnivalized canon» act in a twofold manner on the one hand, they help demolish long standing touchstones of authoritarianism; on the other, they recycle them. Far from literalness, at the antipodes of religious conservatism, in the broadest possible sense, and definitely not from a face-lift perspective, they still address religion.

(...)

As opposed to *Live from Golgotha and, The Satanic Verses, O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1992) reads as a free paraphrase of the New Testament. Nonetheless, the unorthodox alterations to which José Saramago submits the canonical grid purveyed by the Gospels, offer a different conception of the story of Jesus. The writer insists more in the humanity of the sacred family than in its holiness, a literary turn foreseeable in a novel. The novel contradicts the virginity of St. Mary, emphasizes the role of St. Joseph in the formation of his son's per-

sonality and insists in the carnal attachment of Jesus to Mary Magdalene. To enforce the human nature of Christ, the novelist seems to have been inspired by some of the doctrines that caused much unrest in the early Byzantine times, like the one of Bishop Nestorius, which led to the emergence of the long disappeared Church of the East (Boero 1994). However, the main line in Saramago's interpretation of the canon, is the focusing of the notions of fatherhood and filialness in the conception of the Jewish-Christian God. Jesus' fate results from a clash between two heavy-burden inheritances. From the human side of Christ's dual nature, St. Joseph transmits his son a sense of guilt stunning from his egotistical behaviour in the episode of the Death of the Innocents. From the super-human side of his nature, Jehovah charges Jesus with the task of completing his drive for religious-political control in a world scenario. Thus, Jesus becomes a powerless, if utterly unwilling tool, in the hands of his unscrupulous, egotistical albeit guiltless divine father. The thirst of power of God the Father *unveils* during a dialogue between Jehovah, the Devil and Christ on a boat adrift for forty days under heavy fog in the sea of Galilee. This dialogue, in which Jehovah *describes* the persecutions that his monotheist policy would entail in the institutionalization of the Christian faith, appears as a chapter in an archetypal father-son confrontation in a mythical context. These alterations in the rendition of Christ's story, and the simultaneous textual closeness of the novel to the canon create a narrative in which the process of writing as re-writing surpasses derisive criticism and propitiates a poetical level of incorporation of the tradition. In this sense, the seriousness of putting forth a mock canon is completely attained in *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*.

One is tempted to say that parody works in a different way in Saramago's novel than in *Live from Golgotha*. In *O Evangelho...* parodying is less confounded with satire than in Vidal's-novel. Considering Rushdie's irony and the use of humour is less dependent on a contemporary tonus in *O Evangelho ...* than in *The Satanic Verses*. In this novel, for instance, the differences between colonial and upper class British English *play* a specially hilarious, if ideological, role. In Saramago's book, there is no plurality of dictions as in Rushdie's, *no* playing with time-frames as in Vidal's. Furthermore, the emergence of the *merveilleux chrétien* in *O Evangelho ...* follows closely the textual and the imaginary space provided by the evangelists, whereas in those novels the religious narrations function rather as a literary motif (Vidal) or a metaphorical core of the text (Rushdie). *Live from Golgotha* and '*The Satanic Verses*' foremost classification lies inside the context of fiction *strictu sensu*. To put it in other terms, their *forte* is their quota of invention or «writing» their parodical utilization of the religious narrations, their «rewriting» aspect notwithstanding. In its turn, *O Evangelho's* textual closeness to the religious narrations places the novel in the context of «re-writing» in a literary space that intersects fiction and history or cultural archaeology, despite the book's fictional qualities. *Live from Golgotha* and *The Satanic Verses*' most evident goal is to forward an allegorical critique of contemporary affairs through

the forging of religious institutions. *O Evangelho's* goal is to analyze the everlastingness of the religious impulse *from* a heterodoxical, if not plainly heretical, approach (Saramago, 1994). In this sense, it is as much a novel of revision as it is of creation, indebted to the tradition of secularizing Christology, which started *in* the mid-nineteenth century with biographies such as Ernest Renan's *Vie de Jésus* (1863) and leads to recent studies like *The Historical Jesus* by John Dominic Crossan (1991). On the other hand, it is well placed among the plentiful contemporary literary or media works that focus on the subject, from Pär Lagerkvist's *Barabbas* (1950) to Martin Scorsese's recent movie *The Last Temptation of Christ*, adapted from the homonymous novel by Nikos Kazantzakis (1955).

(...)

In a problematizing era, to have a problematic status equals to be alive; to have a doubt is more truthful than to bear truth itself. Maybe one of the reasons that the pagan gods stop having a meaning for the ancient societies was that they stopped being called to the invisible front of civilization, the imaginary inner sanctum that things occupy inside the individuals, as Vidal refers to in his novel *Julian* (1964). With the private ritual of reading substituting many public rituals and the progressive transfer of authority to individuals from institutions, cleaning up the mechanics of religion through novels like *Live From Golgotha*, *The Satanic Verses* and *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* point to the reader fictional and *actual* ways of wondering on the space that the religious narrations occupied in the forging of civilization and of themselves. Possibly this was not the aim of the three novelists -a North-American bred in a Reformed environment, a Muslim sanctioned for his so-called betrayal of a fundamentalist *diktat*, and a Portuguese atheist who rightfully criticizes the arbitrariness of Catholicism in his country's history. But the genre of the novel is necessarily double-edged.

It is an appanage of literature to bring forth what it suppresses and to rebuild what it destroys, as the Derridean-Platonic notion of «pharmakon» underlines (Derrida: 1968). In this sense, seeing these obviously transgressive books *only* in their transgressive aspects, as if they were just emulating, in a quite different cultural scenario, Émile Zola's anti-clerical stance in *La Faute de l'abbé Mouret* (1875), a novel written in a much clearer civilizational context, is impoverishing what they can mean to a contemporary process of building a religious-aware literary readership. By all means, their re-writing is nothing but fundamental.

ZIVA BEN-PORAT

“Saramago’s Gospel and the poetics of prototypical rewriting”, *Journal of Romance Studies*, 3, 3 (2003), 93-105.

(...)

An author is undertaking the writing down of a story that has been told - and, for us, written! - before, claiming that his version clarifies the true meaning of the story with which his reader is already familiar. Prototypical novelistic rewriting is, then, a retelling of a known story in such a way that the resulting text, the rewrite, is simultaneously an original composition and a recognizable rendition, involving a rereading of the source. Recognizable rendition requires the consistent use of significant original elements. Originality prohibits straightforward reproduction of the source text, and requires the introduction of new semantic functions to at least some of the transposed elements, various additions, and a concomitant reorganization of the narrative. Saramago’s novel, as I shall show throughout the article, is a paradigmatic and particularly interesting example of successful prototypical rewriting.

In terms of cognitive reading procedures, the acquired mechanisms for the processing of different types of texts (i.e. the activation of specific reading pacts for specific written texts), the above definition mean that once a text is perceived as a rewrite it incites the perceiver to read it and process the new information in a particular relation to a declared or assumed source text: mapping from the new text onto the previous one entails the perception of the links as faithful/unfaithful transpositions, representations or substitutions, and as acceptable/unacceptable omissions, additions and changes. Interpretation, understood as the reasoning of local decisions within the larger frame of the whole text, involves not only the construction of the best possible (for any actual reader) mental representation (schema) of the new text, but also changes in the previously constructed schema of the source text (in the mind of the same reader). Final categorization, or evaluation of the prototypicality of a rewrite as a measure of its successful execution, calculates the balance between the autonomy –or at least the creativity– of the new text and the interdependence of both.

However, a rewrite may lead a reader to the activation of another interpretive processing tool. Rewriting implies, as I have claimed above, the circulation of some components of the source text, be they events, agents, chronotops (coordinates of time and space), functions or themes and ideological tenets. Inasmuch as such world components or linguistic units are transported, the rewrite is necessarily categorized as an allusion, since any such element can trigger the activation of the previous text as part of the reading of the new. However the relationship between allusion and rewriting is neither a simple one of subordination nor an inseparable symbiosis, but rather a complex continuum of possibilities. In the second part of the article, following the analysis of Saramago’s *Gospel* as a suc-

cessful prototypical rewrite, I briefly compare Saramago's novel with Jim Crace's *Quarantine* (1997) in order to illustrate the difference between a prototypical rewrite and a global allusion.

Already the full title of Saramago's novel supplies a strong dual pragmatic directive: 'romance' indicates that it is an independent work of fiction –a novel– and should be read as such. 'Gospel' connects it with the written canonic Gospels and suggests that it should be read as a related and equally valid version of the life of Jesus. Thus the novel demands to be read as a rewriting of the Gospels. The content justifies this pragmatic directive: Saramago transposes the complete set of main characters (i.e. Jesus, Joseph, Mary, Mary Magdalene, the disciples, Martha, Lazarus, God and Satan), the plot –the narrative of Jesus's life from birth to crucifixion– and even (as I shall show later) some of the basic tenets and themes of the Gospels. Re-presentation and activation of the Gospels is consistent throughout. So is innovation. Together with the many additions that are justifiable in terms of both the original historical context and the aura of interpretations and various kinds of rewriting, the transposed components can carry even the most outrageously sacrilegious ideas and symbolic functional changes (discussed below) that, along with all the additions, guarantee the novelty and literary autonomy of Saramago's *Gospel*.

There is a lot of evidence that Saramago's test has been read as a rewrite-evidence that proves its success in activating the specific reading pact. Comments made by reviewers, and quoted in the English edition of the book, attest to this fact. To cite a few examples, Richard Eder, of the *Los Angeles Times* calls it 'Saramago's *contrarian version*' [my emphasis here and below], while others play down the subversive aspect, yet acknowledge the inevitable interdependent rereading of the original as part of the reading of the new version. Carl MacDougal, of the *Glasgow Herald* claims that the book has the effect of making us *reassess the original*, to return to the Bible with renewed sense of its power and depth'. Gabriel Josipovici, in the *Independent*, reiterates the return to the Bible but also points out one of the book's major rewriting strategies: 'It manages to *fill out the simple, sparse narratives while retaining the authentic mysteriousness of life itself* [...]. It sends us back to the Bible with renewed sense of its depths.' More important than the spelling out of the technique of augmentation, through the filling of gaps in the narrative and going from the biblical parataxis to hypotaxis, is, in this example, the intuitive emphasis on the retention of the authentic mystery (though I think the crucial factor is the Christian mystery rather than that of 'life itself'). Like all responses that point out the beneficial effect of reading this rewrite (i.e. a renewed view of the Bible), Josipovici's extract confirms that unbiased readers are able to perceive the surprising basic fidelity of the representation within Saramago's explicitly oppositional version. In officially Catholic Portugal some politically powerful readers could not accept the interdependency of canonic source and profane rewriting, and caused a scandal when the government rejected the decision of an official committee to nomi-

nate Saramago as the Portuguese candidate for the highest European literary prize on the grounds of the text being offensive to the country's religion.

The back cover of the English edition describes the novel as the life of Christ told from a man's perspective. I believe all readers can concur with this observation. The same blurb also sums up the novel, wrongly in my opinion, as the complete opposite of the story told by the Gospels: Jesus is the son of Joseph, not of God; Mary Magdalene is his lover, not his convert; the adversary he struggles with in the desert is a power-hungry God, not the Devil. This succinct presentation of the novel moves on to state that 'by investigating these *simple inversions* [my emphasis] Saramago has woven a dark parable; a secular gospel of astonishing richness and depth'. Inversion is indeed one of the most basic practices of rewriting, basic enough to constitute a subcategory, but it is quite rare to achieve depth and richness by inversion alone. What makes Saramago's novel such a unique example of the potential paradoxical complexity of rewriting is precisely the fact that there are no simple inversions.

Realistic as it may be in its representation of the life of a married Jewish couple in Nazareth in the first century BC, and overtly anti-mythical as Saramago's vision is, the novel, situated within the contemporary South-American tradition of Magical Realism and its inclusion of the supernatural and the miraculous, leaves the door open for the option of a miraculous conception. God is there, the wind (the same word as 'spirit' in Hebrew) is there, outward signs of an unusual sacred event are there; even the fallen angel (or at least a mysterious messenger who looks like a pauper at first, but who is later transformed into a well-dressed, glamorous man of giant proportions) appears a few pages later (*O Evangelho* 31-3; *Gospel* 15-16). Little does it matter if a reader, in accordance with the authors declared intentions, interprets all these elements as a statement about the creation of religious myth by humans. The fact that they are all there, together with the presence of other similarly ambiguous (polysemic) elements, provides *Gospel* with its representational core.

The main *agon*, indeed the major conflict in the novel, is precisely between Jesus, who, after some wavering, withstands the temptation of power and glory that God places before him and chooses to be the son of the poor carpenter Joseph, and God, who tells him that he has no such choice, that God mixed His seed with that of Joseph, that, as God, He can be sure of the result, and that *anyway* it does not matter who the real father is, His will shall prevail (*O Evangelho* 365-6; *Gospel* 279-80). It should be noted that while the poetics of Magical Realism allow the preservation of the Christian myth, it is the Gospels that allow, indeed insist upon the humanization of Christ. Even a layman can perceive the existent tension between 'Jesus the man' of the synoptic gospels and John's 'Word made Flesh'; between Matthew's and Mark's: 'my God, *why hast* thou forsaken me?' or Jesus's ultimate speechless loud cry (Matthew 27: 46, 50; Mark 15: 34, 37), Luke's 'Father, unto thy hands I commit my spirit' (23: 46) and John's '*consummatum est*' (19: 30) - a tension and an ambiguity that legitimate any human-

izing version within the tradition, as long as it does not completely undercut Christ's divinity.

(...)

By his choice of genre and literary school, as well as by exploiting all the ambiguities and inner contradictions within the Bible, Saramago solves one of the most difficult tasks of his subversive rewriting of the Gospels, namely, the retention of the Christian Mystery of Christ's conception. In so doing, Saramago can, more easily perhaps, ambiguate or motivate the other reversals. There is no real contradiction between being Jesus's lover and being his convert. Mary Magdalene is both in both texts, and is even considered a proper disciple, an apostle, by many contemporary scholars.

Embodying the Christian principles of love and forgiveness, Mary Magdalene is a useful tool in the writing of Saramago's humanizing (as against deifying) gospel. In his rewriting of the fig tree episode, for example, Saramago employs her to change the moral of the story.

(...)

So far Saramago complies with the biblical version. However, in the Gospels (Matthew 21: 20-2; Mark 11: 20-4) the disciples marvel at Jesus's magical powers in causing the green tree to dry up instantaneously, and he uses the incident to preach to them the power of faith, while Saramago's Magdalene on the other hand is appalled by Jesus's actions.

How does Saramago deal with the conflicting demands of a prototypical rewriting in this particular episode? How does he achieve the paradox of mimetic fidelity while reversing the function of the transposed element? How does he make a reader draw out the opposite moral from the original as well? As we have seen, the story is faithfully reproduced up to the final stage, but that is not the only device that contributes to the representation. Saramago's different closure of the episode can also be incorporated into the traditional historical context. The presence of Mary Magdalene in an episode involving the disciples is fully justified in terms of the original text, even if we do not embrace contemporary radical views of her role in the Gospels. She is introduced into the biblical story as someone who accompanies Jesus and the twelve disciples as they go 'through cities and villages, preaching and bringing the good news of the kingdom of God' (Luke 8: 1). Her absence from the canonic versions of the fig tree episode is not at all surprising in terms of the norms of biblical narration, parataxis in particular. What anybody, a woman in particular, does, feels or says is rarely important enough to be dwelt on in detail.

(...)

Even in the depiction of Satan as the good shepherd –the ultimate reverse) of roles– Saramago stays within the possibilities offered by both the biblical text and the traditions surrounding it. In accordance with both, Satan is depicted as the former glorious and most beloved angel and as God's servant who acts out the role allotted to him since Evil is a necessary principle of the created world. Saramago

evokes those traditions in the novel when his Jesus realizes, at their meeting on the boars, that God and Satan look alike. Furthermore, the narrator formulates their interdependency in terms familiar from various sources (philosophy, religion and mysticism).

(...)

As all these examples suggest, the successful achievement of complex subversive rewriting stands in direct relation to its innovation: the changes imposed on the original material (characters, events, order, wording) and faithful representation: the fidelity of the rewriting to its origin at the points of diversion. That is why prototypical rewriting is characterized not only by the faithful deployment of many and/or major original components but also by sophisticated mechanisms for legitimizing lack of fidelity. The activation of even one salient original feature of a transposed component (event or character, for example) within its otherwise completely distorted presentation (necessarily effecting/causing a different representation) is a major device for achieving such legitimization. We have seen it at work in Saramago's treatment of the main characters. Let us now see how this and other legitimizing mechanisms work in a central episode, where innovation is much stronger than representation and disloyalty is stretched to the limit: Jesus's stay in the desert before the beginning of his mission.

(...)

One of the most significant deviations from the original is the change in the chain of events. More than other change, this reordering of the narrative sequence allows the incorporation of specific material needed to construct an independent and subversive humanistic message that entails a reassessment of the original divine plan proclaimed by the Gospels and later by Christian traditions. The fragmentary and paratactic style of the Gospels, as well as the seemingly accidental location, presence or absence of different stories even within the synoptic Gospels, make such a deviation a marginal change, although it turns out to be of the utmost significance. A reader familiar with the Gospels (a necessary condition for the execution of the reading pact, as we have seen) cannot fail to realize that in the novel Jesus leaves home and goes to the desert not after being baptized (and cleansed of sin), but after inheriting his father's guilt and recurrent nightmare. Rather than being proclaimed the Son of God (Matthew 3: 17; Luke 3: 22; Mark 1: 11), Jesus discovers, through the inherited dream, that he is Joseph's son. He also learns that his father is coming to kill him. The sequence of events in the Gospels implies that the certainty of his being the beloved and chosen Son of God, the forthcoming Messiah, sustains him during his period of trial. The novel equips him with a completely different understanding, stemming from an augmentation of the story of the Massacre of the Innocents (Matthew 2: 13-20).

Saramago makes this story one of the major themes of his fictional gospel, and develops it within the realistic matrix of his novel and within the freedom of gap-filling that the Midrashic tradition (to which the Gospels belong in part) allows. Saramago's carpenter hears some Roman soldiers talking about their bloody mis-

sion and runs to the cave near Bethlehem to save his baby. He arrives when it is too late to turn away, the massacre has already begun, and he can only listen to the cries of the victims and the howling of their mothers. From then on Joseph believes himself guilty of a crime he has neither ordered nor executed, but to which he has been a witness and has done nothing to prevent. In contradistinction to the story in the New Testament, where Joseph obeys orders given him by an angel, Saramago's Joseph is unaware that his instinctive paternal action (to run and save his baby) is part of a divine plan and the role Jesus is to play in it.

The cast is the original one: Jesus, God and the Devil. Many other characters are introduced into the frame of the desert experience, some of them new, others familiar from earlier chapters of the novel and various chapters of the gospels, including Jesus's mother and his brothers. The introduction of so many characters has no negative effect on the representational aspect, since it is contained in an embedded episode: Jesus's Passover pilgrimage to Jerusalem – one more example of faithful historical contextualization as a legitimizing device. Moreover, as mentioned before, it is also fully justified as part of the traditional expansion of the minimal story of the Gospels. The major theme is the same: Jesus proving himself the obedient Son of God, capable of withstanding the temptation of the Devil. And the basic line of the action is also faithful to the original: Jesus goes to the desert, is tempted by the Devil, withstands the temptation, and comes out of the desert to fulfil his divinely ordained mission. In this way, Saramago secures the reader's expected and easy-to-achieve identification with the human point of view without detaching his story from the Gospels. It is indeed difficult to perceive Saramago's *Gospel* as anything but a rewrite that, sustaining an active linking with its source, drives its readers to reread and re-evaluate the divine plan, the sacrifice of the son, as it is told in the Gospels and later Christian sources.

In spite of the constant reminder, in the figure of Jesus, that there is a strong connection between the novel and the Gospels, the completely independent plot and cast encourage a kind of reading that is not grounded in the categorization of a text as a prototypical rewrite. A competent reader (one who has the terminological tools in his cognitive arsenal, Eco's 'encyclopedia' [1992: 67-8]) perceives Jesus as the marker of an allusion and the temptation in the desert as the starting point of the novel. Recollected in the allusive mode, the Bible contributes to the reading of *Quarantine* in various ways, without becoming the inevitable object of rereading. For example, the Gospel story underlines the novel's preoccupation with questions of human desires, from a need to satisfy basic physical necessities to the longing for God. These are certainly enriched by a recollection of the temptations presented in Luke and Matthew. Nevertheless, Jesus's excess of belief, like Musa's excess of cruelty and avarice, are not linked in any direct way to God (totally missing from *Quarantine*) and Satan. A connection by association alone does not lead readers to a reassessment of God and Satan, in the lame compulsory manner that sustained prototypical rewriting would.

No wonder that in contra-distinction to the evidence provided by the English edition of *Gospel*, an examination of the critical comments presented inside *Quarantine* and on its cover reveals no references to any interdependency between the novel and the Gospels. The remark that comes closest to testifying to a reading of *Quarantine* as a rewrite is, actually, a frustrated expectation. ‘Curiously there is nothing sacrilegious going on in this intense and graceful novel,’ writes Jennifer Selway in the *Express on Sunday*. When we recall the comments written apropos Saramago’s novel and the politico-religious scandal around it, we realize that, indeed, rewriting is fully actualized –and judged to be prototypical– only in terms of complex interdependency, and not when two independent works are connected by allusion. We also realize that the activation and execution of reading pacts, like all processes of interpretation, remain with the reader and the context of the reading. A rewrite is read as prototypical rewriting when the text meets the requirements of sustained faithful representation combined with innovation, and its reader is equipped with the category and the reading pact for which it stands and is inclined to use it.

ADRIÁN HUICI

“El Evangelio de Saramago: Historia, Ficción, Traición, Ínsula”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 57, 663 (2002), 12 y 25-28.

Con *El Evangelio según Jesucristo*, no es la primera vez que Saramago juega con el cruce entre historia y ficción o, más concretamente, entre historia y mito, es decir, entre unos datos más o menos contrastados y el vuelo de la imaginación.

Se trata de una práctica que en *Evangelio*, debido al referente histórico-religioso al que alude, es llevada a sus extremos, pero en la que ya había incurrido nuestro autor de manera brillante en la que considero una de sus mejores obras: *Historia del cerco de Lisboa*, una obra presidida por la ironía ya desde el propio título, puesto que la palabra *Historia* en esta novela resulta paradójica, tanto como la palabra *Evangelio* en la obra que ahora me ocupa.

Y ello debido a que, en ambos casos, Saramago somete unos hechos históricos, más o menos documentados, a un proceso de ficcionalización que ya en sí mismo implica el cuestionamiento de unos discursos que, tanto en el caso del cerco de la Lisboa árabe por parte de los cruzados como en el de la vida de Cristo, están plenamente aceptados por la mayoría de las gentes, y aun por los expertos, como hechos sucedidos. Aceptación mucho mayor en el caso de los textos evangélicos y de la literatura paleocristiana, ya que éstos se benefician de la categoría de la «inspiración divina» o, mejor aun, de lo sagrado, que etimológicamente significa «intocable».

Por otra parte, se puede decir que el tratamiento que hace Saramago de los materiales constituidos por la vida, pasión y muerte de Jesús de Nazaret se reviste

de una doble legitimidad a pesar del escándalo suscitado en las auto denominadas «mentes bienpensantes», que anteponen el carácter sacro, es decir, intocable, de la Escritura a la búsqueda de la verdad o, si se quiere, de algún tipo de verdad.

(...)

Por lo tanto, la de Saramago es una interpretación más aunque, lógicamente, con sus peculiaridades: en primer lugar que estamos ante la lectura de un no creyente, y en segundo, que la circunstancia que, a mi juicio, más deja este *Evangelio* de los canónicos es su particular interpretación del papel jugado por Dios en el drama particular de Jesús. Aunque, tal vea sería más apropiado hablar de tragedia, puesto que el texto de Saramago nos va a presentar a un Jesús atormentado ante una situación personal, que no ha elegido, sino que ha sido empujado por Dios, y para la que no encuentra otra salida que no sea la de su aniquilación personal y la renuncia a sus anhelos escolares, que no pasan precisamente por los deseos mesiánicos ni soteriológicos.

Por otra parte, se puede decir que el tratamiento que hace Saramago de los materiales constituidos por la vida, pasión y muerte de Jesús de Nazaret se reviste de una doble legitimidad a pesar del escándalo suscitado en las auto denominadas “mentes bienpensantes” que anteponen el carácter sacro, es decir, intocable, de la Escritura a la búsqueda de la verdad o, si se quiere, de algún tipo de verdad. Dicho escándalo, no podemos dejar de recordarlo, le ha costado al autor un ya largo autoexilio de su país natal.

UNA INTERPRETACIÓN MÁS

Para poner de manifiesto no sólo la imposibilidad de conocer lo que «sucedió en realidad» en relación con un acontecimientos histórico, sino también la manipulación a que da lugar esa subjetividad de la que hablaba, según los intereses del narrador historiador, Saramago toma un hecho como la toma de Lisboa por parte del rey portugués Alfonso Enrique con la ayuda de los cruzados, e interpone entre él y sus lectores una multitud de textos que modifican y tergiversan el hecho original. De alguna manera, nos viene a decir que entre un acontecimiento pasado y el presente caben, como en las paradojas eleáticas, infinitos textos, tantos como miradas se arrojen sobre dicho acontecimiento. Saramago lleva la cuestión a sus extremos presentándonos a un último, o penúltimo, lector (el corrector-protagonista) que directamente niega el suceso con el famoso .no» que desencadena la acción narrativa.

DOS PRÓLOGOS

(...)

En el prólogo de *Evangelio* resulta muy significativo que Saramago, si se excluye la cita de Lucas, se base en un grabado de Durero, una crucifixión, es decir, un texto artístico, ficcional, y no histórico o arqueológico, un texto que,

huelga decirlo, también es una interpretación, una versión de algo sucedido en el pasado y sobre el que no existen demasiados datos contrastables,

De modo que la novela se abre con una interpretación del drama cristiano, la que de él hace Durero –no en vano se incluye la reproducción gráfica–, y con la interpretación que de dicho grabado hace Saramago, una interpretación en segundo grado que constituye el cuerpo del prólogo, prólogo que precede a la tercera interpretación, esto es, la vida de Jesús y sus relaciones con lo divino según José Saramago.

Por tanto, con este prólogo, se insiste en la ficcionalización de la historia que se va a contar, a la vez que se puntualizan las ideas que la van a impulsar: el tema del sacrificio del inocente, aunque no desde el pulsen de vista de la redención o liberación de los pecados del hombre, y la insistencia en su terrenalidad. Idea, esta última, que cierra el prólogo con estas palabras: «... todo esto son cosas de la tierra, que van a quedar en la tierra, y de ellas se hace la única historia posible» (p. 14).

PROGRAMA RACIONALISTA Y DESMITIFICADOR

En efecto, uno de los propósitos de esta novela es el deseo de “terrenalizar” la vida de Jesús y el origen del cristianismo, lo cual implica, de alguna manera, un proceso de desacralización o, en la terminología de R. Bultmann, de desmitologización. Un proceso que, en última instancia, apunta directamente a la figura del mismo Dios del cristianismo, aunque, como intentaré mostrar más adelante, tal vez el objeto último de Saramago no esté exactamente en esa figura, que finalmente se vuelve una metáfora, sino en la crítica de determinadas formas del ejercicio del poder y la autoridad. No olvidemos que las novelas de Saramago son cada vez más novelas de ideas, ideas que el autor tiene acerca del funcionamiento del mundo y de las relaciones humanas y que él desea transmitir. Es el caso de algunos de sus primeros textos, *La balsa de piedra*, *Alzado del suelo* y, naturalmente, *Evangelio*, a partir del cual esta tendencia se va acentuando, por ejemplo, con *Informe sobre la ceguera*, hasta llegar a *La caverna* donde, a mi entender, esas ideas terminan por ocupar el lugar de la literatura.

Precisamente, el hecho de que nuestro autor desee claramente comunicar unas determinadas ideas es lo que imprime a la mayoría de sus novelas un sello particular: se trata del permanente comentario y los juicios críticos que el autor va emitiendo, ya sea mediante el uso del estilo indirecto, ya con la utilización lisa y llana de ironía o la parodia sarcástica, acerca de la materia narrada.

Insisto en que, más que apuntar contra la cultura judía, lo que hace Saramago en este caso y en otras cuestiones es utilizarla como ejemplo para hacer una crítica intemporal de determinadas conductas y costumbres que implican opresión del más débil, injusticia, arbitrariedad, etc. Otra de las funciones que cumplen los comentarios del autor es la corrección de ciertas inexactitudes históricas. Por

ejemplo, intenta «lavar» la mala fama de quien diera de beber vinagre al Crucificado y, para ello, presenta una explicación racional: el agua niculada con vinagre es «refresco de lo mas soberano para matar la sed, como en su tiempo se sabía y practicaba» (p. 14).

En líneas generales, Saramago parece exigir de los *Evangelios* una fidelidad propia de un documento cuando, en realidad, ni los ratos canónicos, ni los apócrifos, son precisamente históricos sino apologéticos, de proselitismo, por lo que no puede exigírseles exactitud, ni se les puede reprochar las distorsiones, exageraciones y, por qué no decirlo, manipulaciones a que están sometidos los relatos de la vida de alguien sobre cuya vida poco se sabe.

(...)

UN DIOS TERRIBLEMENTE AUTORITARIO Y EGOÍSTA

(...)

Como se recordará, el plan divino, en este *Evangelio*, consiste en el sacrificio del hijo para incrementar la gloria del padre, y para favorecer el surgimiento de una religión que le permitirá convertirse en el Dios dominante, superior un poder y majestad, al de otras religiones, y no limitarse a ser únicamente el Dios de un pequeño pueblo perdido en un rincón alejado del mundo.

Saramago carga todas las tintas en una visión tan negativa de Dios que llega, inclusive, a identificarlo con Maquiavelo. Cuando Jesús le recrimina el haberle salvado la vida para quitársela luego, la contestación es la siguiente: Los fines justifican los medios, hijo mío» (p. 297). Ante esta actitud y el relato de todas las atrocidades que se cometerán para el cumplimiento del plan divino, el Diablo comenta: «Hay que ser Dios para complacerse en tanta sangre» (p. 300); y todavía más: se comprueba que los discursos de Cristo más plenos de esperanza y amor son, precisamente, aquellos que pronuncia contrariando la voluntad de Dios.

EXTRAPOLACIÓN

Insisto en la sorpresa que significa esta visión tan extremadamente negativa de la divinidad, hasta el punto de que, como decía, parece caer en un maniqueísmo muy primario que llega al autor, incluso, a negar sus propios postulados. En efecto, en muchas ocasiones, Saramago ha insistido en que toda noción de trascendencia nace y reside en el cerebro, en el interior del hombre, y no fuera. A partir de esta aseveración, ayudada por el propio análisis histórico que también defiende, no es difícil comprender que en una época muy dura para la vida del hombre, presidida por costumbres crueles y por la falta de perspectivas de felicidad terrena, es normal que los hombres imaginen dioses igualmente crueles y celosos de sus prerrogativas, como es el caso del Jehová veterotestamentario. Y con ese Dios es con quien fácilmente podemos identificar el Dios de esta novela,

el dios del Antiguo Testamento, que Saramago, por motivos ya insinuados, extrapola al Nuevo Testamento.

(...)

En efecto, muchos estudiosos han insistido en el factor de humanización que representó la aparición del cristianismo, tanto que estamos ante un Dios que condesciende a la condición de hombre. Inclusive alguien proveniente de la tradición judía, como es el caso de George Steiner, al preguntarse por las razones del anti-semitismo, enfatiza esta cuestión indicando que el monoteísmo, “inventado” por los judíos, es una carga muy difícil de soportar para los hombres. Dice Steiner que, a partir del monoteísmo, se produce un desgarramiento de la psique humana, obligada a creer y a amar «a una abstracción más pura, más inaccesible a los sentidos corrientes que la abstracción más acabada de la matemática» (p. 57).

(...)

Representabilidad y flexibilidad son los dos grandes atributos que destaca Steiner del cristianismo, es decir, cercanía, proximidad que a su vez conllevan comprensión y tolerancia. Estos son, justamente, los dos elementos ausentes en el Dios de Saramago que, insisto, se parece mucho más al Jehová más primitivo que al que nos presentan los *Evangelios* y la literatura cristiana en general.

Pienso que las causas de esta transformación –y ya lo he adelantado– son las mismas que esgrimo al hablar de la denuncia del machismo, es decir, que lo que realmente interesa a Saramago en este caso a la crítica del poder omnímodo, ejercido sin limitaciones de ninguna índole, la denuncia del autoritarismo de tipo patriarcal y de la dictadura que, ya en el siglo XXI, continúa siendo una enorme losa que pesa sobre muchos millones de personas que padecen las mismas arbitrariedades, crueldades y sufrimientos que el Dios saramaguiano inflige a su hijo.

Por tanto, pienso que con esta obra Saramago ha querido denunciar el poder autocrático de los tiranos de todo tiempo y lugar, y el autoritarismo que degrada las relaciones sociales e interpersonales, ya sea en el ámbito de la familia, la educación o el trabajo, puesto que, como bien se sabe, un padre, un maestro o un jefe pueden portarse como verdaderos dictadores y convertirse en un infierno la vida de sus hijos, alumnos o subordinados.

Para realizar esta apasionada protesta y, en definitiva, este alegato en pro de la dignidad humana, Saramago elige como punto de partida un texto prestigioso, arquetípico, que permite a su reflexión superar las barreras del tiempo y del espacio.

Naturalmente, para cumplir con semejante cometido, no le queda más remedio que hacer su lectura particular del *Evangelio*, una lectura que es traducción y traición, al mismo tiempo. Operaciones ambas para las que nadie más legitimado, por su maestría literaria y por su coherencia vial, que este portugués errante y felizmente rebelde.

EDUARDO JOSÉ ALONSO ROMO

“La temática religiosa en la obra de José Saramago”, *Razón y Fe*, 239, 1204 (febrero 1999), 151-161.

Independientemente del lugar que el futuro reserve a José Saramago en la historia literaria, es innegable que este autor es, desde hace ya más de quince años, uno de los escritores más leídos, primero en Portugal, después en España, y actualmente también en muchos otros países. Incuestionable también es el hecho de que este escritor portugués, afincado en España desde 1992, ha logrado crear un estilo personal que le lleva, por ejemplo, a prescindir de la mayoría de los signos de puntuación, y que él vincula con la tradición oral.

No nos toca juzgar aquí al hombre José Saramago, que siempre se ha mantenido fielmente dentro de lo que él entiende como un compromiso por el hombre desde los postulados comunistas, sino que tratamos de analizar su producción literaria. Además, sabemos que procede de una familia no religiosa y socialmente muy humilde, como a menudo recuerda él mismo y que nunca ha sido católico, por lo que no podemos trazar una evolución personal en este sentido.

Desde el punto de vista temático, el asunto religioso es como un hilo conductor que atraviesa toda la obra saramaguiana, implícita o explícitamente. Así, desde algunos textos incluidos en su libro de 1966 *Los poemas posibles* hasta su *Ensayo sobre la ceguera* de 1995, observamos la importancia del problema de Dios y de la religión para el escritor portugués. Del mismo modo, son frecuentes a lo largo de toda su producción las resonancias bíblicas, ya sean citas o alusiones indirectas.

Pero es en algunas de sus más importantes obras donde esta temática constituye uno de los ejes textuales, cuando no el eje central. Concretamente, nos referimos a las novelas *Memorial del convento* (1982) y *El Evangelio según Jesucristo* (1991), y a sus obras teatrales *La segunda vida de Francisco de Asís* (1987) e *In nomine Dei* (1993); por tanto, estas obras, y especialmente *El Evangelio*, serán citadas de un modo especial.

FE EN DIOS O EN EL HOMBRE

Nos encontramos ante un discurso que, a nivel ideológico intenta mostrar la inexistencia de Dios y, consecuentemente, el absurdo de toda religión. Formalmente, se sirve a veces de la “confesión” explícita, pero con más frecuencia utiliza todas las sutilezas retóricas de carácter persuasivo, y sobre todo la ironía. En esta ironía Saramago, de modo sagaz y seductor, se coloca en la misma área de competencia referencial del destinatario creyente, a quien implícitamente concede el conocimiento de las convenciones y códigos religiosos, de manera que el texto acumula diversas posibilidades comunicativas.

Podemos decir que, de una manera u otra, en casi todas las obras de Saramago encontramos al menos alguna afirmación explícita de su ateísmo, ocasionalmente combinada con el sarcasmo. Así, en novelas tan distintas como *Manual de pintura y caligrafía* (1977) y *Alzado del suelo* (1980) o incluso en libros completamente distintos como *Viaje a Portugal* (1981).

En *Memorial del convento* aparece una nueva “trinidad terrena” formada por los tres protagonistas –el E Bartolomé Lorenzo, Baltasar y Blimunda–, que en el fondo intenta sustituir a la Trinidad divina. Del mismo modo, como cumplimiento de un voto del rey para conseguir un heredero. Esta obra establece una dicotomía bastante maniquea, al modo del realismo social, entre los opresores (el clero y la corte) indiscriminadamente condenados, y los oprimidos (trabajadores y pueblo en general). También hay una clara contraposición entre el amor de Baltasar y Blimunda, que viven juntos sin casarse, pero que es propuesto por el narrador como modelo de amor auténtico, frente al matrimonio del rey Juan V y la reina María Ana, que siendo legal y sacramental, sin embargo carece de amor.

Pero el clero es acusado, no sólo de aliado del poder, sino también de corrupción, particularmente en lo referido a la falta de castidad. Este pensamiento típicamente anticlerical se expresa una vez más mediante la parodia y la ironía, que ridiculizan hasta el absurdo y que entroncan con una amplia tradición ibérica, en una actitud que sólo es comprensible desde un profundo resentimiento. Sólo se salva entre el clero del *Memorial* el histórico padre Bartolomé Lorenzo, que tampoco es ningún modelo de santidad, sino que el narrador nos lo presenta como un personaje interesante, pero ciertamente heterodoxo en múltiples aspectos, por lo que acabará perseguido por el Santo Oficio, al igual que otros personajes de la novela.

Es también en el *Memorial* donde, describiendo las estatuas de los santos llevadas a Mafra, encontramos estos duros comentarios: «También en lugar cabal vienen Santo Domingo y San Ignacio, ambos ibéricos y sombríos, luego demoníacos, si no es esto ofender al demonio»; a lo cual añade un comentario irónico: «Es evidente, para quien conozca a estos policías, que San Francisco va bajo sospecha» (p. 257).

En *El año de la muerte de Ricardo Reís*, aunque sea de forma marginal, hay una nueva denuncia de la alianza en el Portugal salazarista entre Iglesia y Estado, el cual, según dice el narrador, «utiliza a Dios como avalista político». En esta obra, el protagonista va a Fátima, lo que constituye una nueva ocasión para la mordacidad del novelista.

La *Segunda vida de Francisco de Asís* transfiere a la actualidad la obra del santo del siglo XIII. En la escena vemos a Francisco que regresa a la vida y se encuentra con todos aquellos con quienes vivió: León, Junípero, Maseo, Clara,... Pero se ha producido un enorme cambio en la orden franciscana, que ha sustituido el antiguo ideal de pobreza por la ambición de bienes materiales; en realidad se ha convertido en una empresa capitalista sometida a las implacables leyes del

mercado. El fracaso se consuma cuando *il Poverello*, después de intentar inútilmente la reforma de la orden, decide luchar contra la pobreza.

En *El Evangelio*, de manera coherente con otros aspectos ya analizados, la historia de la salvación es considerada como una historia de perdición, sin remedio ni esperanza: «una historia interminable de hierro y sangre, de fuego y de cenizas, un mar infinito de sufrimiento y de lágrimas» (*Evangelio*, p. 292). Su Dios es un Moloc insaciable, en cuya cuenta hay que cargar una muchedumbre de mártires de todos los tiempos, algunos de los cuales son enumerados por orden alfabético por el propio Saramago, a lo largo de cuatro páginas. A ello el novelista suma el martirio incruento que suponen las renunciaciones de la vida religiosa, vista evidentemente desde la incomprensibilidad más absoluta. Saramago llega a afirmar, por boca del Diablo: «Hay que ser Dios para complecerse en tanta sangre» (*Evangelio*, p. 300).

Podemos decir que una de las obsesiones del autor es la intolerancia religiosa. En el prólogo a su obra teatral *In Nomine Dei*, afirma Saramago: «No tengo yo la culpa, ni la tiene mi discreto ateísmo, de que en Münster, en el siglo XVI, como en tantos otros tiempos y lugares, católicos y protestantes anduvieran despedazándose unos a otros en nombre del mismo Dios –*In nomine Dei*–». Y continúa, dirigiéndose a creyentes y no creyentes, diciendo que «los acontecimientos descritos en esta pieza representan, tan sólo, un trágico capítulo de la larga y, por lo visto, irremediable historia de la intolerancia humana» (pp. 9-10). Es, por tanto, una denuncia de las atrocidades cometidas por los hombres en la defensa de sus ideas religiosas, que Saramago retomará en otras ocasiones.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Al contrario de algunos de los autores citados en este trabajo, como Piero Ceccucci o Fátima Bueno, no pensamos que se pueda hablar propiamente de “herejía” en el caso de la obra saramaguiana, ya que herética sería una desviación desde dentro de la fe, y ése no es el caso del escritor portugués.

En el fondo, lo que encontramos en su obra es una pobre idea de Dios: como narrador, en *El año de la muerte de Ricardo Reis* (1984) señalaba como tarea urgente la de «hacer una nueva teología, totalmente al contrario de la otra». Este propósito se concreta en *El Evangelio según Jesucristo*, donde la figura de Dios pasa por un intenso proceso de desacralización, apareciendo como “el malo de la película”. Se trata de un Dios que ni siquiera puede ser comprendido por su hijo Jesús, lo cual explica las últimas palabras de éste en la cruz: “Hombres, perdonadle, porque no sabe lo que hizo” (*Evangelio*, p. 341).

En su diario, publicado con el título de *Cuadernos de Lanzarote (1993-1995)*, descubrimos frases tan explícitas como éstas: «Dios no necesita del hombre para nada, excepto para ser Dios. Cada hombre que muere es una muerte de Dios. Y cuando muera el último hombre, Dios no resucitará»; para terminar con esta otra sentencia, a la que algunos le han buscado un sentido más positivo: «Dios es el

silencio del universo y el hombre el grito que da sentido a ese silencio» (p. 240) (8).

El propio autor declara en un libro de entrevistas concedidas a Juan Arias, que le sorprende que se hable tan poco de Dios (9), para afirmar a continuación: «Tengo que hablar de Dios en cuya existencia no creo [...]. No creo en Dios, ni en la vida futura, ni en el infierno, ni en el cielo, ni en nada». Pero añade: «yo no puedo decir en conciencia que soy ateo, nadie puede decirlo, porque el ateo auténtico sería alguien que viviera en una sociedad donde nunca hubiera existido una idea de Dios, una idea de trascendencia» (10).

Otra idea característica de Saramago es, formulada por él mismo, la siguiente: «Me gustaría que existiera Dios porque tendría a quién pedir cuentas cada mañana». Y continúa con estas significativas palabras: «Pero no tengo a quién pedir las. Hay en mí una especie de rechazo visceral, como si todo mi ser se rebelara contra la idea de un Dios, pero sigo hablando de él» (11).

Por otra parte, encontramos en la obra de Saramago algunas manifestaciones de radical relativismo (¿de raíz posmoderna?), a veces proyectado hacia lo sobrenatural, como en este diálogo sobre los santos entre Baltasar y Blimunda: «Ellos no se salvaron [...] nadie se salva, nadie se pierde, Es peccado pensar así, El peccado no existe, sólo hay muerte y vida» (*Memorial*, p. 266). Pero otras veces, también hacia lo immanente, como cuando el narrador comenta que Jesús «alabó al Buen Ladrón y despreció al Malo, por no comprender que no hay diferencia entre uno y otro» (*Evangelio*, p. 13). Pero donde aparece de un modo más claro lo relativo de las conductas es en *Ensayo sobre la ceguera*, la puesta en escena de un caso límite. En esta obra hay además un episodio significativo en que, dentro de una iglesia, aparecen Jesús, la Virgen y todos los santos con los ojos tapados, queriendo expresar que ellos no pueden ver a los hombres.

EL CRISTO DE SARAMAGO

El Evangelio según Jesucristo, desde cualquier perspectiva que se analice, constituye un ataque al corazón de la fe cristiana, y ésta es la intención declarada de su autor. Según él, este libro «es una meditación sobre una falsedad, sobre el vacío. Si Dios no existe, Jesús no puede ser su hijo, y toda nuestra civilización, llamada judeo-cristiana, está asentada sobre la nada» (12). En realidad se trata de una metaficción, una relectura de la Biblia donde los valores de lo divino aparecen desacralizados en función de los valores de lo humano, vistos ambos en inevitable contradicción.

Con frecuencia las frases evangélicas aparecen en otros contextos diferentes. El resultado es una total distorsión, que deforma los textos originales hasta hacerlos irreconocibles. Se podría hablar de personajes con pseudónimos sagrados. De hecho, lo que dificulta el diálogo con la interpretación saramaguiana de Cristo, es la fuerte dosis de parodia intertextual que aparece en su libro.

La audacia provocativa comienza con el título *El Evangelio según Jesucristo* (13); en realidad se trata del relato en tercera persona de un narrador omnisciente,

donde Jesús aparece simplemente como personaje (14). El hecho de que Saramago comience esta obra con una cita de Lucas 1, 1-4 para justificar su libro dentro de la cadena de escritos “evangélicos”, parece contradecirse con el subtítulo “novela” que lleva el libro y que se ajusta mejor a la realidad.

En este *Evangelio*, al contrario que en los evangelios canónicos, se concede mayor espacio a la vida oculta de Jesús -especialmente a su infancia y adolescencia- que a su vida pública, seguramente porque la carencia de datos deja más espacio a la libre imaginación del escritor. Así, uno de los núcleos dramáticos del libro es el de “la culpa de José” por no haber avisado a los padres de los niños de Belén, cuando iba a ocurrir la matanza de los inocentes ordenada por Herodes. Pues bien, éste es un buen ejemplo de la manipulación de los evangelios operada por el novelista ya que esa culpabilidad no tiene demasiada base en el texto de Saramago, pero mucha menos en el texto base de Mt 2, 13-18. No obstante, el José de Saramago será consciente de su culpa y aceptará el remordimiento en forma de pesadilla, que luego heredará Jesús. Además, José morirá a los 33 años en una cruz, anticipando la muerte de su hijo.

En la economía de la obra es fundamental la escena de diálogo entre Dios, Jesús y el Diablo (15), en medio de un lago rodeado de niebla. A partir de ese momento el autor opera una labor de condensación y de selección, subrayándose los episodios de Betania. Lázaro no es resucitado por Jesús, porque María Magdalena le dice que «nadie en la vida cometió tantos pecados que merezca morir dos veces» (*Evangelio*, p. 328). Nos parece significativo este caso, porque es un buen ejemplo de cómo el autor quiere escamotear momentos decisivos formulando frases ingeniosas.

Hemos de decir que el Jesús que nos presenta Saramago en su libro es, humanamente hablando, muy poco atractivo. A pesar de la ideología del autor, no se trata de un Cristo revolucionario ni se relaciona directamente con otras imágenes que aparecen en otras obras literarias del siglo XX (16), sino que es un pobre hombre, víctima de una voluntad divina fría y calculadora, que sabe que el martirio «es lo mejor que hay para difundir una creencia y enfervorizar la fe» (*Evangelio*, p. 283). Así Jesús aparece como un títere una cruel caricatura que acaba siendo un estorbo para el hombre. Es precisamente la imagen de Dios que critica Juan Arias –buen entrevistador de Saramago, como hemos dicho– en las páginas finales de su conocido libro *El Dios en quien no creo*. Hablando del Dios que aparece en *El Evangelio*, Cristóbal Sarrias señala que: «Es un Dios-negación-de-Dios, por lo que tiene de alejado del concepto teológico del cristianismo. La obsesión del novelista portugués por hacer a Jesús –y en consecuencia a todos los hombres– víctima de un Dios cruel e inmisericorde, hace que se descubra su necesidad de negar indirectamente su existencia, y afirmar todos los aspectos negativos de una creencia que pueda tenerle por objeto» (22).

Nos llama la atención el apriorismo –que realmente es otro tipo de “fe” que le lleva a condenar sin paliativos toda religión y concretamente el cristianismo, sin considerar en ningún momento sus aportaciones positivas a lo largo de la histo-

ria. En realidad, Saramago está escribiendo contra las peores desviaciones de una de las versiones del cristianismo histórico (sacrificial, redentista, culpabilizante y ritualista), desconociendo enteramente otras alternativas, lo cual constituye una forma de intolerancia mental. El escritor condena una concepción religiosa que entiende la relación entre los creyentes y Dios como algo fundamentado en el sufrimiento, pero no se preocupa en buscar otros lenguajes teológicos.

Está claro que el escritor portugués ve, al modo de Nietzsche o de Sartre, una contradicción entre plenitud y libertad humanas, y la existencia de Dios. De ahí que, reivindicando para el hombre una autonomía radical, éste es considerado como único señor de su propio destino, instituyendo una “nueva religión”, enteramente laica, que vincula al hombre, ya no con Dios, sino con los otros hombres. A partir de aquí, el discurso de Saramago aparece como un humanismo utópico, que llevaría a una sociedad justa y fraterna. Y sin embargo, frecuentemente Saramago subraya la experiencia de la contingencia humana, que al no remitirse a Dios ni a ninguna posible trascendencia, se trata siempre de una contingencia vacía, siempre acompañada de un hondo pesimismo (23).

Quien espere encontrar en Saramago algún parentesco con los interrogadores del misterio del sufrimiento humano, como Dostoievski, Péguy, Graham Greene o Malraux, saldrá probablemente bastante desilusionado, entre otras cosas por cierto reduccionismo materialista del autor portugués.

Por otro lado, situando a sus personajes ante un destino implacable y ciego, su obra deja pocos resquicios a la esperanza.

No obstante, todo lo anteriormente dicho no le quita a José Saramago el mérito de su denuncia de la opresión, la injusticia y la mentira, y de su defensa de los perdedores de este mundo (24), conceptos a partir de los que, tal vez, se podría salvar “religiosamente” parte de la obra de Saramago, teniendo en cuenta que, profundizando, algunos de los valores humanos que reivindica el autor portugués —sólo algunos, pues él realiza su propia selección—, son valores cristianos, aunque él no lo entienda así, situándose siempre dentro del ateísmo y el anticlericalismo militantes.

MARIO BOERO

“La Cristología de José Saramago”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 528 (1994), 134-137.

Hay en esta obra un argumento que evoca de un modo particular a un Jesús humano lleno de conflictos y vicisitudes que para muchos tendrá que ver muy poco con el Nazareno descrito en los Evangelios. Pues lo destacado en nuestro autor es que recrea de una forma muy libre el itinerario vital de un Jesús de Nazaret heterodoxo. Aquí no se narra un nacimiento virginal, tiene una prepon-

derancia destacada su padre José, Jesús tiene otros hermanos y el encuentro con Dios se produce de una forma muy distinta a esa llamada mesiánica que nos ilustra el Nuevo Testamento.

(...)

Saramago agrega aspectos antropomórficos de Dios, y es el propio Jesús el que conversa con Él buscando esclarecer que tarea debe concluir entre los hombres por mandato del cielo. Poco a poco en los diálogos se acerca la verdad de este misterio cuando Cristo oye a Dios que su papel será el de mártir y el de víctima «que es lo mejor que hay para difundir una creencia y enfervorizar la fe».

(...)

La mayoría de los pensamientos teológicos existentes en esta novela de nuestro autor portugués guardan relación con Jesús. Por ello existe una teología cristocéntrica muy especial que emerge desde “abajo”, es decir, parece producirse una Revelación de Dios desde la humanidad del propio Cristo. En lugar de consideraciones abstractas (cristología desde arriba) que dan por sentados criterios teológicos que divinizan la persona de Cristo, aquí en la novela todo resulta muy terrestre. Esta comprensión diversa acerca de cómo Jesús se hace Dios tiene consecuencias lógicas en el vocabulario de la teología actual cuando señala que hay dos tendencias básicas en la reflexión cristológica: la ascendente y la descendente. En Saramago se combinan de forma especial ambos enfoques, pero todo redactado de forma enormemente imaginativa, creando la novela un clima neotestamentario propio del mundo judeohelenista que vive Cristo. No se trata en la obra de reconstruir eventos históricos, sino de hacernos notar en qué consiste un vínculo paterno-filial entre Dios y Jesús.

(...)

En términos técnicos, se evocan en este Evangelio de Saramago ciertas cuestiones típicas de cristología nestoriana (que son las que provienen del patriarca Nestorio, del siglo V) cuando la propia María se interroga ante la aparición de un ángel en qué consiste su maternidad, si en realidad se revela que Jesús es Hijo de Dios. Hay aquí una cuestión especialmente interesante en la novela, tematizada de forma profana, que sugiere de un modo muy sutil el empeño que tiene nuestro autor por hacer notar nexos profundos entre los hombres. Haciendo mención de ese acontecimiento bíblico, Saramago parece querer manifestar que la existencia humana adquiere una cualidad especial cuando mantenemos vínculos con asuntos de propiedades sacrales. La carne de María, y toda la corporalidad del propio Cristo se atan en una correlación extraña y profunda de dos naturalezas. Lo mismo ocurre a mi juicio entre esos contactos físicos de Jesús con María Magdalena donde los cálidos sentimientos de afecto y cercanía entre ellos condensan de forma secreta una pureza que parece que no es de este mundo.

Con esas interrogaciones de María acerca de las cualidades de la propia maternidad, el autor toca en su novela –probablemente sin querer– otros asuntos cristológicos difusos. Pero se hacen transparentes en la obra cuando de ese cuestionamiento maternal recordamos dos herejías típicas del cristianismo antiguo: la

herejía subordinacionista, y la adoptacionista, que son las que consideran a Jesús “inferior” al Padre, aunque encargado de cumplir una misión divina.

Hay, efectivamente, imágenes muy patentes en este *Evangelio* de un Dios que parece que utiliza a su Hijo para determinadas funciones vicarias, las cuales siempre resultan quedar como al servicio de un Padre que juzga y condena (que es una imagen tan propia de Yavhé en el Antiguo Testamento) Con ello, nos referimos, por ejemplo, a ese permanente mandato que formula Dios a Jesús, aclarando que su vida entera está prevista desde “arriba” sin márgenes posibles de renuncia, ya que la causa de la Redención justifica todo dolor. En este sentido, es extraña la concepción de libertad que está presente en este Jesús de Saramago, pues muchas propiedades de su actuar se ciñen a una especie de Providencia ciega y fatalista. Pero no es lógico extendernos sobre esto ahora.

En suma, la novela es un espléndido ejercicio de literatura donde se recrean de forma fresca y nueva aspectos paradigmáticos del mito hombre-Dios.