



EL SILENCIO Y EL GRITO: ESTÉTICA DE LA PASIÓN EN MARCOS

Silence and Cry: Aesthetics of the Passion in Mark

Juan Esteban Londoño Betancur *

RESUMEN: Este artículo presenta un análisis narrativo de la Pasión en el Evangelio de Marcos con miras a una interpretación estética. Para analizar este relato se utiliza el método narrativo de los estudios literarios. La finalidad de este estudio es leer el relato de la Pasión desde el texto como un artefacto estético y desde su configuración poética, pues consideramos que en la conmoción estética hay también una experiencia religiosa con su propio contenido teológico. Se presenta un estado del arte con respecto a las últimas investigaciones teológicas y literarias frente al relato de Pasión y, cuando es necesario, la investigación se remite a los descubrimientos históricos que han realizado los más destacados especialistas en Marcos. Así, se descubre que en este texto es imposible separar la estética del mensaje teológico y que en la forma de la obra hay un profundo contenido.

PALABRAS CLAVE: Evangelio de Marcos. Muerte de Jesús. Estética narrativa. Biblia. Literatura.

ABSTRACT: This paper presents a narrative analysis of the Passion in the Gospel of Mark with a view to an aesthetic interpretation. The classical method of literary studies is used to analyze this narrative. The purpose of this study is to read the Passion narrative from an analysis of the text as an aesthetic artifact and from its poetic configuration, because we consider that in the aesthetic shock there is also a religious experience with its own theological content. A state of the art is presented with respect to the latest theological and literary research with respect to the Passion narrative and, when necessary, the research refers to the historical discoveries that have been made by the most prominent specialists in Mark. Thus, it is discovered that in this text it is impossible to separate the aesthetics from the theological message and that in the form of the work there is a deep content.

KEYWORDS: Gospel of Mark. Death of Jesus. Narrative aesthetics. Bible. Literature.

* Universidad Católica Luis Amigó, Medellín, Colômbia.

Introducción

El Evangelio de Marcos está estructurado en una forma narrativo-dramática que se asemeja a los relatos antiguos e invita a una vivencia estética. Especialistas como Brown (1994, p. 52) ven paralelos entre el evangelio y la tragedia griega en la selección, la condensación, el esquema, la intensificación y la dramatización de las escenas. Y Wright (2015, p. 122) destaca el vocabulario que Marcos toma de la tragedia como la lucha (ἀγών), la necesidad de la muerte (ἀνάγκη), la glorificación del héroe (κλέος) y la colisión entre personajes en una serie de similitudes entre Jesús y figuras trágicas como Antígona, Medea, Agamenón y Heracles. Aunque en este artículo dejamos claro que los evangelios no fueron diseñados para ser presentados en el teatro antiguo (el cual también era una experiencia ritual), sí contienen (a la manera de una literatura menor) elementos de la tragedia y fueron escritos para ser leídos en voz alta y vivenciados de manera estético-teológica en la lectura y la escucha, desde una perspectiva ritual cristiana.

El proceso de redacción de los evangelios se inició en la comunicación oral y se conservó en la tradición escrita para que los lectores de las comunidades recitaran el texto y lo encarnaran en su fe, para que hicieran una performatividad de lo leído y escuchado en sus propias vidas y gritar (o susurrar, que es otra forma de grito) la resurrección en medio del silencio impuesto por las nacientes persecuciones. En términos estético-rituales, la vivencia cristiana del Evangelio es similar a la experiencia que tenían los griegos de la significación del mundo mediante la representación de la tragedia. Sin embargo, la configuración del final en la tragedia y el evangelio es distinto, pues mientras la tragedia profetiza un inevitable *fatum* (ἀνάγκη) que tiende al sufrimiento, el evangelio (εὐαγγέλιον, buen mensaje) anuncia un final liberador que va más allá del deseo de producir compasión y temor (ARISTÓTELES, Poética, 1992, 1453a2, p. 170), y se inclina a la esperanza entendida como una nueva forma de vivir sobre la tierra.

Las imágenes de la muerte de Jesús que ha transmitido la historia cristiana tienen como fuente la narración que aparece en el Evangelio de Marcos (14,1-16,8). En esta investigación asumimos la teoría del final corto de este relato (GIELEN, 2008, p. 218), según la cual, los versículos 9-20 del capítulo 16 no figuran en los manuscritos más antiguos, a saber, el *Codex Vaticanus* y el *Codex Sinaiticus*. Además, hay diferentes finales para este Evangelio en otros manuscritos, por lo que apoyamos la hipótesis de que la versión más corta es la más cercana al original.

Exégetas como Strotmann (2014, p. 57) indican que no hay muchas fuentes para reconstruir los hechos históricos que rodearon la muerte de Jesús y que los documentos más antiguos al respecto son las cartas de Pablo

y los Evangelios canónicos. Si notamos que Q no contiene un relato de Pasión, Marcos sería la base literaria de las otras narrativas (p. 158), las cuales añaden sus propias adaptaciones redaccionales, en especial con intenciones pastorales para orientar a sus comunidades de fe, y recurren a otras fuentes externas para alimentar la teología de sus obras. Como señala Gerd Theissen (2002, p. 14), los escritores de los evangelios son ante todo pastores que intentan dar con sus escritos una orientación para sus comunidades, en situaciones distintas a las que acontecieron durante la vida y muerte de Jesús. Estas orientaciones son llamadas por Theissen “política eclesial” (p. 16) y consisten en las orientaciones que hacen los dirigentes comunitarios frente a sus grupos socio-religiosos, tales como compartir las convicciones de su grupo, orientar a este dentro y sobre el mundo que lo rodea, especialmente si las circunstancias son adversas, definir los límites con relación a la religión de origen con el fin de marcar un territorio propio, resolver los conflictos internos de su comunidad, dar forma a la estructura de autoridad del grupo y dejar sucesores.

El relato marcano recoge una narración previa que fue revisada por el evangelista y enriquecida con más tradiciones individuales, como lo ha defendido la exégesis histórico-crítica, por ejemplo, John Dominic Crossan (1988). Pero no sólo esto, Marcos es el creador de la presentación de la muerte de Jesús en forma narrativa y de su estructuración al estilo de la liturgia (RHOADS; DEWEY; MICHIE, 2012, p. 7). Incluso, como subraya Marlis Gielen (2008, p. 11), Marcos es el primer autor del género literario llamado *Evangelio* en el sentido cristiano. Este sistematiza los fragmentos de la tradición oral y escrita y les da una continuidad narrativa bajo la temática de Jesús como el hijo de Dios (Mc 1,1) (THEISSEN; MERZ, 2011, p. 393; GIELEN, 2008, p. 15; BROWN, 1994, p. 5).

A partir de estos presupuestos se propone un análisis de la estructuración narrativa que hace Marcos del relato de Pasión, en diálogo con la narratología y la hermenéutica literaria, que sirva como base para posteriores investigaciones a partir de la indagación por la experiencia estética de los primeros lectores y lectoras. La pregunta problematizadora que guía este estudio es si es posible separar el ensamblaje narrativo de los significados teológicos y, si no es posible, cómo se halla un mensaje teológico en el estilo literario.

1 Marco teórico

Esta investigación sigue el método para el análisis de obras literarias sistematizado por Mario Klarer (2011). Se elige un autor del ámbito secular como fundamentación teórica con el fin quitar todo presupuesto teológico homilético, quedándonos en una primera etapa del estudio: la del análisis del relato de

Pasión como un artefacto estético. Este artículo parte de la presuposición de escuchar al texto *per se*, pues atendemos al llamado de Paul Tillich (1989, p. 52), cuando asegura que el contenido teológico de una obra artística, ya sea pictórica o narrativa, no solamente está en el contenido, sino también en la forma; y también a Dorothee Sölle (2008, p. 20-21), la cual afirma que en lo profano de la forma artística se halla la experiencia religiosa.

Al referirnos a una lectura estética de la obra, nos apoyamos en la definición de la poeta y filósofa Chantal Maillard cuando intenta alejar al arte de las categorías dieciochescas de la búsqueda por lo bello y se acerca a una mirada desde las sensaciones, de aquello que acontece en la lectura como vivencia. Nuestra intención no es perseguir la belleza, sino el ensamblaje que lleva a los lectores y oyentes a una experiencia artística y ritual del relato de Pasión. Para interpretar esta narrativa en perspectiva estética y literaria, recordamos la sugerencia que hace el joven Nietzsche (2018, p. 443) cuando nos dice que el pueblo griego tenía una vivencia de la tragedia como una forma de otorgarse en el ritual artístico-religioso, un desindividuarse en una experiencia teatral, musical y literaria, y seguimos a Maillard (2021, p. 14) quien dice que la estética designa la capacidad de aprehender la realidad a través de la percepción sensorial y también se refiere a las categorías de la sensibilidad que son activadas en esa recepción. Lo que se busca entonces es una experiencia sensible representada en la obra para adquirir sentido bajo el halo de una obra de arte ritual y celebrativa (NIETZSCHE, 2018, p. 444). Así hacemos una interpretación del relato de Marcos como una búsqueda del modo en el que los lectores y las lectoras son copartícipes del texto, en la medida en que se les invita a identificarse con los personajes y a elegir el rumbo a tomar en medio de persecuciones y de silencio temeroso para celebrar la vida en la resurrección de su Mesías.

Siguiendo a Paul Ricoeur, cuando habla de la distinción y necesaria complementariedad entre explicar y comprender (2002, p. 135), asumimos que, cuando leemos, se realiza una transferencia hacia el lugar del texto en la que se asume que la obra no tiene más que un adentro: su estructura narrativa. Este será el centro del análisis. Cuando sea necesario dialogar con las interpretaciones que combinan teología y narratología, se ha de recurrir a los aportes que hacen Marguerat y Bourquin (2000), como también Gielen (2008) y Delorme (1990), los cuales se cuidan de no emitir juicios teológicos antes que concentrarse en el análisis estructural y literario; y cuando emiten juicios teológicos, lo hacen sobre la base de la estructuración literaria del texto. Después de esto, recurrimos al mundo del texto cuando se necesita de una aclaración histórica para comprender la dinámica narrativa en la que estaban inmersos los primeros lectores y lectoras, se levanta la suspensión del texto y se traen a colación aportes de la investigación que dan luz sobre la obra, tales como los hallazgos de Brown (1994), Strotmann (2014), Tamez (2010), Theissen y Merz (2011).

2 Estado del arte

Desde una perspectiva histórica, podemos establecer con certeza pocos hechos verificables en torno a la muerte de Jesús, aparte de la crucifixión. Según Raymond Brown (1994, p. 13), lo único que se puede afirmar con claridad es que Jesús fue crucificado hacia el año 30 del siglo I en Jerusalén bajo la prefectura de Poncio Pilato. Al decir de Günther Bornkamm, “Más que en otros pasajes, lo histórico está aquí entremezclado con lo legendario” (1975, p. 164). Y Gerd Theissen (1997, p. 168) propone la tesis de que existió un relato previo de la crucifixión ya estructurado que se fue ampliando hasta alcanzar una forma breve del relato de la Pasión y, después, una forma extensa. Pero asegura que hubo también otras narraciones paralelas que se ampliaron con sucesivas adiciones y se fusionaron con el paso del tiempo hasta desembocar en los relatos escritos que conocemos. En este sentido acogemos las palabras de Ivoni Richter Reimer (2009, p. 7) cuando afirma que el género literario de *evangelio* no se centra tanto en contar la vida de Jesús en sentido biográfico, sino que relata lo que aquella vida representa para las comunidades en el presente en que narran, escriben y oyen su historia.

Resultados recientes de la investigación exegética, como los de Marlis Gielen (2008, p. 218), Angelika Strotmann (2014, p. 57), Gerd Theissen y Annette Merz (2011), concluyen que las referencias a la muerte de Jesús como una muerte vicaria, sustitutiva y sacrificial provienen de una terminología metafórica y que las causas históricas son otras. Exégetas como Brown (1994, p. 1045) y Gielen (2008, p. 195) señalan que, en el relato de Marcos, la muerte de Jesús se entiende desde la perspectiva del Salmo 22 y de Isaías 52-53, como el sufrimiento de los justos, y la resurrección como la reivindicación de estos frente al paso a través del sufrimiento. Sin embargo, son interpretaciones posteriores al hecho.

También las investigadoras Sharyn Dowd y Elizabeth Struthes Malbon (2006, p. 271) enfatizan que el evangelio de Marcos no establece una conexión explícita entre la muerte de Jesús y el perdón de los pecados, y que la redención que se interpreta como “dar su vida por muchos” (Mc 10,45) no consiste en una muerte sustitutiva, sino en una manera de entregarse para que las personas salgan de la opresión y la esclavitud, con implicaciones sociales. Según estas autoras, la referencia a la palabra *λύτρον* implica la liberación de un esclavo, y esta se produce mediante la transformación de la propia vida en servicio a quienes han sido esclavizados. Esta metáfora apunta a la liberación de las fuerzas demoníacas y humanas representadas en la religión y las instituciones políticas, no a una salvación sustitutiva en la que Jesús muere para rescatar a otros. La imagen del rescate, entonces, es una metáfora tomada del contexto de la guerra para referirse a liberar a los creyentes de la cautividad espiritual de los poderes demoníacos.

Según Ruben Zimmermann (2012, p. 333), la muerte de Jesús probablemente causó un efecto de decepción entre los primeros seguidores y devotos, y de allí surgieron metáforas para interpretar el acontecimiento. En línea similar, Jörg Frey (2012, p. 49) considera que hay diversos estratos de construcción del significado de estas metáforas, tales como la interpretación de la muerte de Jesús por parte “de gente sin ley” (Hch 2,23-24), la aceptación de que Jesús tenía que morir (Lc 24,7; ver también Mc 8,31; Lc 17,25; 24,7; Jn 3,14.) y la interpretación de la crucifixión a la luz de los textos del Antiguo Testamento, donde se destaca el modo en que los paganos provocan el sufrimiento del Justo, pero Dios recompensa a este con la resurrección (Sal 22). Schröter (2012, p. 69) plantea que la interpretación de la muerte de Jesús aparece en el Nuevo Testamento a la luz de metáforas utilizadas para interpretar los acontecimientos que involucran la fe de los creyentes. Según Zimmermann (2012, p. 361), el proceso de escritura de los textos bíblicos es un acto de interpretación en el que los autores recurren a patrones del lenguaje y formas de pensamiento que son vitales a los grupos sociales de su época. Por esto, al aplicar los sistemas de valoración existentes, no sólo reconstruyen el significado, sino que lo crean o lo deconstruyen.

Estas metáforas diversas se fusionan entre sí para estructurar el relato que conocemos. Y de este modo vamos a estudiarlo, como un relato en su forma final, donde ya las metáforas que permiten interpretar la crucifixión se funden unas con otras, pero todavía en una etapa previa a la construcción de una rígida teología que pudiera interpretarse desde las vertientes dogmáticas posteriores.

3 Perspectiva narrativa

En el texto de Marcos hay una situación narrativa de autor, es decir, un narrador en forma de él/ella con una perspectiva omnisciente (KLARER, 2011, p. 21). Este narrador puede desplazarse de un lugar a otro sin limitarse a un solo personaje. Aunque la figura central es Jesús, también se cuenta lo que le ocurre a Pedro en el tribunal del sumo sacerdote, la negociación de Judas para entregar a su Maestro y lo que viven las mujeres ante la tumba vacía.

En cuanto a los procedimientos narrativos, Delorme (1990, p. 102-103) destaca ciertas marcas llamativas en Marcos, tales como el aspecto dramático y denso del relato, descrito como una obra de un desarrollo implacable, breve y objetivo. También la abundancia de referencias a la Escritura con la intención no tanto de conmover al público lector, sino de hacerlo reflexionar de forma teológica. Además, la claridad narrativa de la conciencia que tiene Jesús de que su muerte está a punto de cumplirse. Por esta vía debe notarse que el narrador no describe físicamente el proceso de la muerte en la cruz.

Su explicación de lo sucedido es breve: “lo crucificaron” (15,4). Esto es una clara señal, piensa Delorme, de que el interés del narrador no es deleitar a los lectores con el dolor, sino proporcionar un significado teológico. Sin embargo, aquí nos alejamos de este exégeta y consideramos que, en la conmoción estética, en la vivencia interiorizada del mensaje literario, hay también una experiencia teológica, como lo hacen notar Tillich (1989, p. 52) y Sölle (2008, p. 51). La brevedad también conmueve, como es evidente en el grito del abandono de Jesús, cuyos espacios vacíos, sin explicaciones editoriales, permiten al lector identificarse con el dolor del relato. Por lo que afirmamos que, cuando se acepta la singularidad de la experiencia estética de la lectura de Marcos, puede asumirse la Pasión como una obra de arte narrativa con profundos significados para la experiencia religiosa o vital. Los cristianos y cristianas experimentan el grito en medio del silencio, así sienten a su Mesías acompañarlos en una época de hostigamientos y persecuciones, cuando parece que Dios los hubiera abandonado. Esta es la sensación artístico-ritual que deja la narrativa marcana.

El narrador no es neutral. Su relato se centra en el testimonio de la vida y muerte de Jesús, como se refleja en el uso del término testimonio (μαρτυρία) en este relato, en especial en la escena del interrogatorio ante el sanedrín. Los jefes de los sacerdotes buscan pruebas contra Jesús, pero no encuentran ninguna concreta (14,55). Las acusaciones se contradicen entre sí (59), por lo que se considera que dan un testimonio falso (ψευδομαρτυρέω, 56,57). Pedro, por ejemplo, no puede mantener su testimonio como seguidor de Jesús. Judas, testigo (μάρτυρ) acusador, entrega a su Maestro. El único que da un testimonio sólido es Jesús, en tanto sostiene las verdades o las calla, pero no se desdice. Así que el relato de la Pasión se dirige a los cristianos que se oponen a las autoridades en la época en que empezaban a ser juzgados y se valían de la traición de los más débiles para entregarlos (παραδιδόμι), como nos recuerda Elsa Tamez (2010, p. 103). Por lo tanto, los lectores de Marcos, al leer o escuchar el relato, tienen que decidir si confiesan su fe o traicionan a sus hermanos. Estos indicios nos muestran que el evangelio se escribe en un contexto de persecución y martirio.

La perspectiva del narrador tiende a clasificar en dos grupos antagónicos a los personajes, sin validar los puntos medios. A lo largo del Evangelio, presenta a Jesús como un agente de Dios (RHOADS; DEWEY; MICHIE, 2012, p. 21), al mismo tiempo que se asocia a la palabra *Dios* con palabras como *fe, vida y buena noticia*. Los antagonistas, por el contrario, están contra el reino de Dios y son asociados al mundo y a Satanás. Los discípulos, cuando vacilan entre Jesús y el mundo, se considera que caen bajo la influencia demoníaca. Jesús es alguien que dice la verdad porque todo lo que profetiza se cumple, mientras que los adversarios se dedican al engaño (14,1) y utilizan testigos falsos (14,57). Los personajes cercanos a Jesús tienen nombre. Los adversarios, excepto Pilato –quien es el personaje más ambiguo–, no lo tienen. Judas tiene nombre porque pertenece a la comunidad de Jesús y la tradición lo reconoce, pero después desaparece

de la historia. Con esto se demuestra el reconocimiento de parte de Dios y de la comunidad a quienes están cerca de Jesús y no niegan su testimonio, y un desconocimiento u olvido de quienes se alejan o entregan a sus hermanos. Aquel que traiciona a sus hermanos y a Cristo pierde su nombre.

Debe anotarse, además, como lo hace ver Cristina Conti (2009, p. 133), que los conspiradores y acusadores de Jesús son todos varones, mientras que las mujeres siempre aparecen como aliadas. La mujer que unge a Jesús, las mujeres junto a la cruz y también las que aparecen frente a la tumba vacía no pierden su nombre, lo recuperan y lo afianzan.

El relato de la crucifixión está preanunciado a lo largo del evangelio (Mc 8,31; 9,31; 10,32-34). En diferentes pasajes, Jesús profetiza el evento. Así, el narrador interpreta esta muerte como parte de la voluntad de Dios. Por ello, la narración de un Jesús que confiesa su mesianismo y relación con Dios como Hijo es un modelo narrativo de la confesión de los discípulos ante los hombres y el mundo, hostil al naciente cristianismo (cf. Mc 8,38) (THEISSEN; MERZ, 2011, p. 397). Los lectores y oyentes deben situarse junto al centurión bajo la cruz y repetir su confesión –paradójico modelo a seguir a la hora de confesar al Cristo–, ampliada por la convicción de la tumba vacía. Se confiesa el nombre y se recibe un nombre. Los que proclaman al Hijo de Dios en su muerte reciben un nombre en la resurrección, también son hijos e hijas.

A pesar de la acusación por parte de Pilato del delito de *laesae maiestatis*, el narrador presenta la muerte de Jesús como la *passio iusti* (THEISSEN; MERZ, 2011, p. 410) con el fin de comprender que este murió cumpliendo las profecías bíblicas. Así ofrece a sus lectores el significado del ἄγών trágico de Cristo bajo el hábito de la esperanza hebrea: Jesús muere como mueren los justos de las Escrituras. El narrador no desarrolla una interpretación trágica o meramente política de los hechos, ofrece una visión teológica judía contenida en las formas literarias, en especial en la intertextualidad que desarrolla. No le interesa contar la Pasión desde una perspectiva historiográfica, sino desde una visión pospascual (GIELEN, 2008, p. 195). Para ello, utiliza los textos del Justo sufriente, en especial los Salmos 22 y 69, y los Cantos del Siervo de Isaías (52,13-53,12). Mientras que los judíos adversarios interpretan el acontecimiento de la cruz a la luz de Deuteronomio 21,22s, al ver en el madero a un hombre maldito por Dios, el narrador marcano la ve como el cumplimiento de las profecías en las que el justo sufre debido a su fidelidad. Y, mediante un juego de correspondencias intertextuales que deben ser llenadas por las mentes de la comunidad, invita a esta a disponerse al martirio (entendido como testimonio, pero también como el sufrimiento que puede acarrear la fortaleza de su confesión). Por esto, cuando Jesús grita: “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?” (15,34) lo hace siguiendo las palabras del Salmo 22,2. Este juego de palabras da por sentado que la comunidad lectora conoce el universo simbólico al que se refiere y abre un profundo

sentido de este intertexto, pues los lectores saben que el salmo no termina con la angustia, sino que tiene un final salvífico, en el sentido de que Dios no dejará abandonado a quien sufre y clama a él (Salm. 22,20.25.28.31.32). La tumba vacía es testimonio de que Dios recompensa a los justos con la vida. El narrador y los oyentes no sólo vivencian el relato con referencia a Cristo, lo rezan para sus vidas acorraladas.

4 Escenas

El relato de la Pasión está estructurado según el modelo de una trama tradicional narrativa, a saber:

Exposición (14,1-43) → Complicación (14,43-15,22) → Clímax (15,23-47) → Resolución (16,6-8).

La exposición abarca 14,1-43 y acoge temas como la iniciativa de la aristocracia del templo para destruir a Jesús (14,1-2), la unción por parte de la mujer en Betania (14,3-8), el acercamiento de Judas a los adversarios para entregar a Jesús, la cena en Jerusalén (14,12-25) y la oración en el Monte de los Olivos y en Getsemaní (14,26-42).

La complicación (14,43-15,22) abarca el apresamiento y la entrega de Jesús por parte de Judas (14,43-52), el juicio según la ley judía (14,53-65) que consta de tres partes: interrogatorio de los testigos (14,56-59), interrogatorio del acusado (60-62) y juicio del acusado (63-64), la negación de Pedro (14,66-72), el interrogatorio ante Pilato (15,1-15), la humillación y el camino a la cruz (15,16-22).

La acción llega a su clímax (15,23-47) en tres escenas que dan cumplimiento tanto al deseo de la aristocracia del templo como a las profecías de Jesús: la crucifixión en Gólgota (15,23-33), la muerte de Jesús (15,33-38) y la sepultura (15,42-47).

La resolución (16,1-8) tiene una única escena en la que se produce un final inesperado para los adversarios, pero anunciado por Jesús: la tumba vacía.

5 Personajes

Los personajes se dividen en dos grupos, que podemos señalar como protagonistas y antagonistas.

El primer grupo está liderado por Jesús, figura central de la narración. El relato ya ha dicho de él que es el Hijo de Dios (1,1) y el Mesías (8,27-31).

Es un personaje redondo (RHOADS; DEWEY; MICHIE, 2012, p. 16) que a lo largo de la narración desafía a las estructuras de poder y choca con los ideales de la religión organizada. En los capítulos 14-16, se menciona que no sólo conoce el futuro lejano de sus seguidores, la ciudad de Jerusalén y el mundo (como en el cap. 13), sino también el futuro cercano: lo que ocurrirá en los próximos días y horas de la narración (14,8s).

Jesús muestra algunas emociones. En 14,33 el texto dice que tiembla y tiene miedo. También expresa que su alma está afligida hasta la muerte. Hacia final, grita que ha sido abandonado por Dios (15,14). El lector puede notar que Jesús se deja tocar por el dolor y esto le permite al lector y oyente del relato perseguido identificarse con el héroe que siente miedo a la hora de la persecución, pero que se mantiene firme.

Los discípulos de Jesús están tipificados e individualizados como figuras con relieve. Estos personajes son imagen de los lectores de Marcos, seguidores indecisos de Jesús (TAMEZ, 2010, p. 109). Prometen, pero no cumplen sus promesas. Algunos de ellos son mencionados por su nombre, como el tríptico de Pedro, Santiago y Juan, el círculo más cercano a Cristo. Se subraya que los discípulos no entienden nada cuando se les pide que relacionen las ideas trágicas del sufrimiento (ἀγών) con la glorificación (κλέος) (8,27). Quieren seguir a su maestro, pero fracasan. Algunos de ellos no comprenden la unción de la mujer de Betania como un anuncio de la muerte, de los ritos funerarios tan caros a la tragedia (como el caso de Antígona). Otros niegan a Jesús e incluso huyen, como en el caso de Pedro. Con la resurrección y la llamada al encuentro con el Maestro en Galilea, el destino de los discípulos queda abierto a la interpretación de la lectora. La función de los personajes consiste en que los lectores u oyentes se puedan comparar e identificar con determinados modelos allí descritos. Los primeros lectores viven con miedo (TAMEZ, 2010, p. 111), y el narrador busca presentar a los discípulos de su texto una imagen desafiante para que asuman el temor, pero también crean en Jesús, a pesar de las persecuciones (CASAS RAMÍREZ, 2020, p. 123). Entre los discípulos, sólo Pedro y Judas son individualizados para presentar dos modelos de creyentes. El de Judas, que entrega a sus hermanos a las autoridades y pierde su nombre. Y el de Pedro, que niega su fe ante la sociedad que lo hostiga, pero luego recuperará su nombre porque se arrepiente.

Pedro es el discípulo que tiene características más concretas. Desempeña un papel importante en las escenas. Se le describe de forma explicativa (*Showing*), como también al modo de un personaje individual a través de los diálogos (*Telling*) (MARGUERAT; BOURQUIN, 2000, p. 113). Pedro es una figura redonda, que es al mismo tiempo una individualización y una tipificación de los discípulos, de cara a los primeros lectores de la comunidad de Marcos. Mediante este personaje, el narrador ahonda en los miedos que todo discípulo puede tener ante la persecución.

El personaje de Judas también está individualizado, es protagonista en varias escenas. Sin embargo, no se le retrata a la manera de *Showing*, sino que explica lo que hace (*Telling*). El narrador lo evalúa de forma negativa cuando dice que sería mejor para él no haber nacido (14,21). Sin embargo, no valora a Judas de forma tan negativa como lo hacen los otros Evangelios. Por ejemplo, la palabra griega παραδίδωμι (entregar) no tiene necesariamente una connotación negativa, es un término neutral que significa que Jesús es llevado para un juicio (GIELEN, 2008, p. 53).

Judas es el enlace narrativo (cordel) con el grupo de opositores. Estos son las autoridades de Jerusalén, tipificadas como un colectivo de rivales. Los caracteriza de forma negativa. Desde el comienzo, se les ve como adversarios (14,1). Es importante subrayar que Marcos atribuye parte de la responsabilidad de la muerte de Jesús a los gobernantes de Jerusalén, no por ser judíos, sino por ser poderosos. Mientras que los otros evangelios atribuyen un alto nivel de maldad a los grupos judíos poderosos en la muerte de Jesús, Marcos es moderado en su valoración de ellos (BROWN, 1994, p. 387).

Las autoridades son distribuidas en tres grupos: los ἀρχιερείς (sacerdotes retirados, dirigentes del templo y miembros de la nobleza sacerdotal), los πρεσβύτεροι (representantes de la nobleza laica) y los γραμματεῖς (expertos en la interpretación de la Torá en materia económica, jurídica y teológica) (GIELEN, 2008, p. 121). En la narración son un personaje colectivo. Entre ellos sólo destaca el sumo sacerdote como una figura de poder que tiene un palacio, sirvientes y criadas, y es jefe de las autoridades. En los diálogos, no se le describe de forma neutral, se menciona que ya ha preparado la decisión judicial cuando condena a Jesús como blasfemo.

Hay un llamativo personaje individual que es el joven desnudo que huye. Este, a nuestro modo de ver, y siguiendo a Brown, no puede ser identificable con ninguna figura de la historia (BROWN, 1994, p. 1114). Se trata más bien de un espejo literario. El joven es una estructura abierta que permite a los lectores meditar ante sus temores y preguntarse si huirán o se quedarán a la hora de enfrentar la persecución, desnudos ante Dios y ante sí mismos.

Pilato es un personaje individualizado, aunque no se presenta *in extenso*. El prefecto es visto (*Showing*) a través del diálogo con Jesús y con la multitud. En contraste con la imagen que los historiadores antiguos pintan de él, como un hombre cruel (GIELEN, 2008, p. 151), el narrador lo presenta como una figura relativamente neutral que se asombra ante el silencio de Jesús, y es doblegado por la voluntad de la multitud. Este Pilato es una creación de los Evangelios y no se corresponde con la figura histórica (STROTMANN, 2014, p. 165). Representa una función narrativa con la que los lectores deben tomar una decisión: identificarse con Pilato o seguir a Jesús.

También aparece un personaje colectivo en diálogo con Pilato: la multitud alimentada por las emociones de los sumos sacerdotes. No tienen historias individualizadas ni nombres. El narrador los describe por los gritos con los que exigen la crucifixión. Aunque se trata de judíos que siguen la influencia de sus autoridades espirituales, no hay un tono antisemita, sino que saca a la luz la rivalidad entre dos formas judías de entender el reino de Dios: la multitud que esperaba a un mesías triunfante, o aquellas mujeres que parecen comprender mejor el mensaje del mesías sufriente y de la tumba vacía. Tal estrategia narrativa brinda a los lectores la posibilidad de preguntarse si son aquella horda sin nombre y enfurecida como masa, o las mujeres individualizadas que buscan acariciar el cadáver de Jesús y realizar los ritos funerarios, como lo hiciera Antígona con su hermano en un acto de compasión, rebeldía y obediencia a una ley divina que desafía las leyes humanas (SÓFOCLES, 1981, v. 1064-1074, p. 117).

El narrador describe a los soldados romanos que golpean a Jesús y se burlan de él. Estos desempeñan el papel de castigadores que sirven al imperio antagonista y no al reino. Sin embargo, en la revelación más alta, el punto climático, es el centurión quien reconoce a Jesús como Hijo de Dios (15,38). Esta es una ironía del autor que destaca la importancia de la confesión mesiánica sin importar de qué boca provenga.

Se mencionan además las figuras de los bandidos con las que la multitud identifica a Jesús. El narrador describe a Barrabás, que había cometido un asesinato durante un motín. No es un simple ladrón, es probablemente un preso político. Junto a la cruz también se cuelgan dos bandidos (Gr. *λεσθαι*) (15,27). Probablemente se trate de presos políticos como Barrabás. Gielen (2008, p. 197) menciona que, por la caracterización de los hombres crucificados, se refiere a los revolucionarios de la época. Por lo tanto, es posible interpretar que muchas personas de la multitud y de los acusadores consideraban a Jesús como un revolucionario, crucificado en un tríptico de revolucionarios.

En la hora más oscura para Jesús llegan aliados inesperados. Se diferencian de la multitud, pues son reconocidos por sus nombres. Uno de ellos es Simón de Cirene, a quien se describe como padre de Alejandro y Rufo, personajes también conocidos en la comunidad de Marcos, probablemente judíos de la diáspora. Simón, aunque probablemente sea un personaje histórico (BROWN, 1994, p. 914). Desde una perspectiva estética, se trata de una estructura abierta que permite a los lectores mirarse en el espejo no sólo de los antagonistas o de los débiles discípulos, sino de aquellos que llevan la cruz con valentía (Mc 8,27-33).

Personajes clave son las mujeres, las únicas que presencian la crucifixión a la distancia. Tres de ellas son mencionadas por su nombre: María Magdalena, María la madre de Santiago y de José, y Salomé. Tienen nombre porque se relacionan de manera cercana y estrecha con Jesús: lo siguen

desde la muerte hasta la resurrección. Aquí hallamos, además, la mención más antigua de María Magdalena (GIELEN, 2008, p. 50). Es de notar que no hay alusiones negativas a esta mujer en este pasaje, como después la tradición se las atribuyera de manera errónea. Tampoco es posible determinar si la otra María sea la madre de Jesús, como queda claro en el Evangelio de Juan (19,25-27). Brown (1994, p. 1156) afirma que estas mujeres no juegan un papel tan positivo como muchos exegetas piensan. Pero nuestra interpretación dista del erudito norteamericano, porque ellas tienen nombres propios, son las discípulas más cercanas a la cruz, además las primeras testigos del sepulcro vacío. Ellas son el ejemplo del discipulado para la comunidad marcana. Tienen miedo, pero no huyen. Similares a Antígona de la tragedia, desafían las leyes de la πόλις, pero no viven el fin trágico del personaje de Sófocles, sino que participan del anuncio de la resurrección y de la vida.

Otro joven enigmático aparece en el relato. Se trata del joven a la puerta de la tumba. El narrador no dice que sea un ángel, pero su imagen y mensaje no pertenecen a una figura ordinaria. Gniska (2015, p. 395) interpreta que la túnica blanca del joven lo caracteriza como un ser celestial, ya que en la literatura de la época se describía a los ángeles con aspecto de jóvenes, tal como sucede en el AT y en la literatura apocalíptica. En este sentido, nos recuerda el exégeta alemán, los detalles de la narración se sitúan en un mundo simbólico más que histórico, y este es el ámbito para comprender su estética. Sin duda es un personaje sobrenatural, según el cual la tumba vacía es un signo de la vida. A nuestro modo de ver, desde una lectura estética, se trata del discípulo que se mantiene a las puertas de la muerte, incluso de la muerte de su Cristo, custodiando el misterio de la resurrección.

6 Diálogos

La historia de la Pasión marcana se centra más en la acción que en los diálogos. Estos son cortos, casi monológicos. El narrador describe de forma general lo que dicen los personajes colectivos, mientras reproduce con detalles lo que habla un solo personaje, en especial Jesús. En esta sección nos concentramos en los diálogos que giran en torno a los motivos de la condena a Jesús, más que en las simples voces exclamativas.

En la primera escena, el narrador relata un diálogo entre los sumos sacerdotes y los escribas para hacer arrestar a Jesús. Este da indicios de las causas de su muerte (14,2): desde la purificación del templo (11,15-19) las autoridades piensan que Jesús está en contra de su institución. Esta sospecha se ve confirmada por las palabras atribuidas a Jesús por los testigos: “Yo he de destruir este santuario, construido por manos humanas...” (Mc

14,58). Según Gielen (2008, p. 30), es evidente que Jesús era un crítico de la religión centrada en el templo, como otros judíos de su época, y esto dio motivos a las autoridades para buscar su caída.

Durante la Cena, Jesús se refiere también a su muerte. En un primer momento, hace una declaración sobre el futuro próximo y dice que uno de los doce lo entregará. Esta profecía y su cumplimiento subrayan la legitimidad divina de Jesús como Cristo. Los lectores saben de antemano (3,19; 4,10) que Judas es quien entregará a Jesús. Sin embargo, cada discípulo le pregunta por sí mismo. Esto da lugar a una acción dramática, *in crescendo*, la cual hace pensar al lector y oyente que podría ser cualquier creyente el que entregue al hermano a las autoridades.

En la segunda parte de la escena, Jesús parte el pan y da la copa a los discípulos. El diálogo combina palabras del ritual judío de la Pascua con la tradición de la Eucaristía cristiana. El significado de las palabras “Esto es mi cuerpo” (τούτο ἐστί το σῶμα μου) (14,22) tiene diferentes interpretaciones. Si se observa la terminología griega, se nota que la palabra neutra τούτο no se podría referir necesariamente al pan, sino al gesto de ruptura (que implicaría la muerte) y al compartir en la comunidad el pan (que implicaría la eucaristía y la resurrección). Como señala Gielen (2008, p. 65), el “esto” (τούτο) al que se refiere Jesús puede ser el acto de partir el pan, de morir con él y de comerlo juntos tanto en la eucaristía como en la resurrección. El cuerpo del mesías es el partir y el compartir, la muerte y la libación por la vida.

Pasemos ahora a los diálogos que relatan la complicación y las causas de la condena. La escena consta de dos momentos. El primero es el interrogatorio de los testigos que acusan a Jesús de anunciar que derribará el templo (14,58). Los testigos malinterpretan las palabras de quien criticó el abuso del culto en el templo (11,17), no el templo en sí. Jesús hablaba de una destrucción de Jerusalén por manos romanas (13,2), no de que él destruiría el templo. Brown (1994, p. 460) asume que una profecía tal goza de una alta probabilidad histórica. En la tradición hebrea, varios profetas también predijeron sucesos parecidos, y hubo predicadores de la época de Jesús, como Ben Ananías, que también anunció la destrucción del templo, por lo que los gobernantes judíos lo llevaron a los romanos para ejecutarlo (BROWN, 1994, p. 455).

A la acusación de los testigos le sigue un segundo diálogo que consiste en el interrogatorio del sumo sacerdote. Este da a Jesús la aparente oportunidad de defenderse, pero este guarda silencio (14,61). Sin embargo, una pregunta provoca una respuesta de Jesús, a saber, si él es el Cristo, el bendito (14,61). Brown (1994, p. 464) hace notar que el silencio del Maestro es despectivo ante la acción de los adversarios y es probablemente un hecho histórico. Las palabras de 14,62, que afirman por boca de Jesús que él es, con inclusión de alusiones a Daniel y a los Salmos, es una inserción

posterior de cuño marcano que enfatiza la gloria y el sufrimiento (8,31). El Jesús de la narración utiliza la expresión de que lo verán sentado “a la derecha del poder” para relacionar su Pasión con el Salmo 110,1, un texto interpretado como mesiánico. Con las palabras de este texto, Jesús responde no sólo al sumo sacerdote, sino también a todos los miembros del sanedrín (habla en plural): “verán al Mesías en su reinado”. La respuesta implica también la continuación del Salmo en el que Dios pone a los enemigos del Mesías al estrado de sus pies. A diferencia del Salmo, Jesús llama a Dios el poder (δύναμις), y no Yahvé, ni siquiera *Adonai* (κύριος). En este sentido, no es irreverente contra Dios ni toma su nombre en vano (Ex 20,7), con lo cual el narrador demuestra que no hay aquí blasfemia. Los judíos pueden interpretar las palabras de Jesús en un sentido mesiánico, sobre todo cuando declara que verán al Hijo del Hombre venir con las nubes del cielo, y para la época no era un pecado darse tal atribución (GIELEN, 2008, p. 125). La respuesta de Jesús hace que el sumo sacerdote se rasgue las vestiduras para indicar que ha blasfemado, aunque el narrador se cuida en mostrar que en ningún momento hubo tal cosa. Dada la actitud del sacerdote, las autoridades pueden ahora golpear a Jesús y condenarlo a muerte, pero no se les permite matarlo, puesto que sólo los romanos tienen poder de matar los prisioneros (BROWN, 1994, p. 455).

En la cuarta escena aparece el juicio ante Pilato. Strotmann (2014, p. 164) explica que el procedimiento descrito por Marcos sigue la costumbre romana de las provincias: la acusación es formulada por las autoridades judías, el acusado puede defenderse y al final hay un veredicto, la crucifixión. Sin embargo, hace notar que la oferta de una amnistía durante la fiesta de la Pascua es históricamente improbable, debido a que no se amnistiaba a los rebeldes contra el imperio, mucho más en caso de asesinato, como es el que cometió Barrabás (16,5). Esta teoría es apoyada por Gielen (2008, p. 151), Theissen y Merz (2011, p. 408), quienes evidencian que dicha amnistía no está documentada en ninguna fuente externa.

El interrogatorio ante Pilato no es de carácter religioso, es político. Gira en torno a la expresión “el rey de los judíos” (15,2). Hay una transposición de términos que hace parte del juego de equívocos conscientes de la trama. Jesús predica a lo largo del Evangelio el reino de Dios (βασιλεία του θεού) (1,15; 4,1), entendido este como una serie de acciones de poder (δύναμις) que consisten en sanar a los enfermos física y socialmente. Pero los adversarios judíos consideran que él está hablando de sí mismo como el rey de Dios (βασιλεος του θεού). Con esta acusación llegan a Pilato, quien evade la connotación religiosa (του θεού) y entiende la pretensión mesiánica como un gesto político (βασιλεος των Ιουδαίων). Jesús no se detiene a explicar la diferencia y, a causa de este equívoco, es condenado por el delito de lesa majestad, al suponer que en silencio desafía al César. Con esto el narrador hace un guiño a los lectores, al mostrarles que Pilato no ha comprendido el mensaje, como tampoco los principales del templo

y los discípulos que huyen. El anuncio de Jesús es el de un reino, no el de un rey, y lo crucifican debido a este malentendido.

Tras el interrogatorio ante Pilato, el narrador presenta diálogos o incluso escenas de burla en torno a Jesús que van en dirección similar a cómo los romanos interpretan a este personaje: lo acusan de una pretensión mesiánica que lo convertiría en usurpador ante el César. Por esto, mientras lo golpean, lo saludan: “¡Salve, Rey de los Judíos!” (15,18), dicen los romanos con ironía al modo de una acusación. Mientras que la acusación por parte de la multitud judía viene unida a su indignación con respecto a su profecía de la destrucción del templo (15,29-30). Así se sintetizan los dos cargos más importantes contra Jesús, y el narrador asume que son malos entendidos: el cargo religioso por su crítica al culto en el templo (que se malinterpreta como un deseo de destruir el santuario) y el cargo político por la proclamación de Jesús acerca del reino de Dios (que se malinterpreta como una reivindicación del trono por parte de él como rey y la eliminación de Roma).

En la escena de la cruz no aparecen diálogos, vemos monólogos, varios de ellos presentados en arameo, lengua materna de las emociones de Jesús. Las palabras emitidas son oraciones y salmos (Sal 22,2; 69,22). Es difícil afirmar o negar que estas plegarias broten del Jesús histórico, o si fueron añadidas a la narración por la tradición cristiana. El grito por el abandono de Dios, probablemente histórico. Brown (1994, p. 1085) considera que la cita “¿Dios mío, Dios mío, por qué me has abandonado?” puede provenir directamente de Jesús, pues se transmite en arameo y tiene un tono pesimista que suena ajeno a la teologización posterior, pero es también viable pensar que las palabras fueron insertadas por la comunidad cristiana siguiendo el Salmo 22 para demostrar que Jesús murió según las Escrituras, como indica Pablo en 1 Corintios 15,3. Posteriormente, Lucas y Juan se toman la libertad de citar otros textos de los Salmos, ya que las palabras del Salmo 22,2 no fueron consideradas originales por Jesús desde el principio. Este habría permanecido en el silencio, como tampoco dijo nada en el juicio (BROWN, 1994, p. 1086). También pudiera ser que emitió un grito sin palabras (1087), como lo testifica 15,37. O existe la posibilidad, que Brown defiende (1088), de que haya habido un grito elemental que invocase el nombre de Dios como *‘Eli ‘atta* (“Tú eres mi Dios”) o simplemente *‘Eli* (“Mi Dios”), y que más tarde se añadiera una versión procesada por la tradición, que Marcos asume.

Estas palabras muestran que Jesús se siente vulnerable, expresa la soledad ante el silencio divino. Se lamenta en su lengua materna, idioma de sus emociones. Exégetas como Cristina Conti (2009, p. 137) tratan de negar la dimensión emocional del relato, al argüir aquí una interpretación individualista y psicologizante. Sin embargo, destacamos con Brown que Jesús, cuando se siente más abandonado, recurre a la lengua materna, a la lengua de su madre para pedir ayuda (BROWN, 1994, p. 1045).

En la escena de la cruz se destaca otro malentendido. Mientras Jesús llama a Dios (*Elí*), la multitud cree que llama a Elías. Brown indica que aquí hay una ingenuidad del evangelista Marcos (BROWN, 1994, p. 1061), en la medida en que olvida que las personas que están allí saben arameo y que no podrían confundir el nombre de Dios (*Elohi* o *Elí*) con el nombre de Elías (*Eliya* o *Eliyahu*). Pero nosotros consideramos que el narrador se vale de este juego de una forma consciente para presentar al lector un conflicto de interpretaciones que se suma al relato del evangelio como un acontecimiento hermenéutico de incomprensiones. Es el malentendido el juego estético y lingüístico que motiva la crucifixión y las burlas, pero también la resurrección y la esperanza.

Después de la muerte en la cruz, el centurión romano da una declaración que lleva al punto climático del relato: “Realmente este hombre era Hijo de Dios” (15,40). Así, el narrador utiliza la figura del soldado pagano para repetir lo que ha venido destacando desde el principio del Evangelio. Aquí, por primera vez, encontramos una confesión abierta de Jesús como el Hijo de Dios, después de que la proclamación en público había sido prohibida mediante la consigna del silencio (3,11-12). Esta es una ironía narrativa: los discípulos no comprenden, ni tampoco los principales líderes del judaísmo, lo hacen los paganos, en probable alusión al vuelco que estaba dando la comunidad marcana hacia los gentiles como parte de su membresía abierta a la fe mesiánica. Una segunda ironía de esta escena consiste en que, mientras el velo del templo de Jerusalén se rasga, un centurión gentil diga que Jesús es el Hijo de Dios.

En la última escena, las mujeres se acercan al sepulcro y hablan entre ellas sobre quién podría apartar la piedra de la puerta (16,3). Este diálogo se aproxima a una escenificación teatral, en la que el narrador prepara la acción para el encuentro con el joven. En efecto, hallan el sepulcro abierto y la piedra removida. El joven exige a las mujeres que anuncien la noticia a los discípulos –especialmente a Pedro–, y con esto recuerda el fracaso de los discípulos y su huida. Señala la posibilidad de volver a empezar en Galilea. La palabra del joven es el punto culminante de la escena y de toda la narración: pide a las mujeres que vayan al lugar originario, a que realicen el viaje inverso a la estructura geográfica del Evangelio, el viaje iniciático: primero fueron de Galilea a Jerusalén en silencio y ahora se les pide desandar el camino proclamando la resurrección. Pero –y no terminan las ironías– este diálogo culmina en el silencio. Las mujeres nada dicen, lo que recuerda el tema del silencio presente a lo largo del Evangelio. En las narraciones evangélicas precedentes (8,27s), Jesús ordenaba a sus discípulos que no hablaran de que él era el Cristo y el Hijo de Dios, y algunos terminan hablando de más hasta llevarlo a la cruz, mientras que ahora el ángel pide a las mujeres que proclamen la resurrección, pero ellas guardan silencio. En este sentido, el final de la narración queda abierto al grito, ya no de agonía trágica, sino de esperanza hebraica. Las discípulas

tienen en sus manos la decisión de callar la vida y sepultarla en el silencio, o de gritarla a oídos de la muerte.

7 Puesta en escena: Espacio

La narración de Marcos relata un viaje de Galilea a Jerusalén (DELORME, 1990, p. 14). Se desarrolla en dos partes. La primera (1,1-7,23) se refiere a la zona judía de Galilea y al mundo pagano circundante. La segunda (7,24-16,8) narra la migración de Jesús y de sus seguidores a Jerusalén. El Evangelio termina con la llamada a dirigirse a Galilea para encontrarse allí con el Señor resucitado (16,7), formando un retorno cíclico al lugar originario de la predicación del evangelio.

Cuando el narrador describe los escenarios o macroespacios, estos tienen un significado teológico, ya que muestran que el reino de Dios comienza en Israel y se extiende por los lugares paganos de alrededor y que, paradójicamente, es en el centro de la religión israelita, Jerusalén, donde se crucifica al mesías, mientras que por boca de un pagano aparece la confesión pública y abierta de que este era el Hijo de Dios.

En los capítulos 14-16, se mencionan dos localidades: Betania y Jerusalén. El lugar central es Jerusalén, donde ocurre la Pasión. Betania es un pueblo cercano donde Jesús pasa la noche. El relato se sitúa en un lugar cerrado, en casa de Simón el leproso. No se describe cómo es la casa, pero la atmósfera de la habitación cerrada tiene un significado importante al destacar el efecto del olor del perfume: debido a este detalle, la sensación olfativa puede ser experimentada por el lector como una experiencia estética que anuncia el sepulcro y anuncia el funeral. La descripción literaria tiene un significado teológico: se unge a Jesús vivo para su muerte.

Jerusalén es el epicentro del relato. Desde el capítulo 11, Jesús y sus seguidores están en la capital de Judea. Pasan la noche en Betania y luego llegan allí para celebrar la última cena. Después de una panorámica general, el narrador traslada su enfoque espacial, primero al lugar cerrado, la habitación de la cena, y luego al lugar abierto, el Monte de los Olivos. Este lugar es importante en la intertextualidad hebrea porque fue al Monte de los Olivos al que acudió David cuando fue traicionado por su hijo Absalón (2Sam 15,30). Si se observa el paralelo, se ve cómo en ambos relatos el ungido o Mesías de Dios (David / Jesús) tiene miedo porque es traicionado por alguien cercano. El centro de ambos textos gira en torno a quién está con el ungido. En el caso de la narración de Marcos, todos dicen estar con Jesús, pero al final huyen y sólo quedan las mujeres.

Dentro del Monte de los Olivos, se da paso a un lugar abierto, pero con cierta privacidad, Getsemaní. Aquí Jesús ora y después es arrestado. Hay

que subrayar el triple movimiento: Jesús sale de la casa y llega a un lugar abierto, y de este lugar abierto va a un lugar más íntimo. En la casa está con sus discípulos; en el Monte de los Olivos, con tres seguidores; en Getsemaní se retira a estar solo ante el Padre.

Tras el arresto, Jesús es llevado al palacio del sumo sacerdote. Aquí se encuentra con la aristocracia del templo. Según Brown (1994, p. 1349), se trata de un antiguo palacio asmoneo situado en la ladera de la colina frente al templo. Lo más probable es que este lugar no estuviera al lado del templo. Al mismo tiempo, el narrador presenta a Pedro en el patio del sumo sacerdote donde se encuentran los personajes comunes, aparte del Sanedrín. Después de la primera negación, Pedro se dirige a la entrada del tribunal, y luego sale. Cuando Pedro quiere abandonar el lugar, se da cuenta de que no puede escapar de las profecías de Jesús. El juego de estar afuera y huir contrasta con la inevitabilidad de la profecía.

Tras el juicio ante las autoridades judías, Jesús es llevado ante Pilato, donde es expuesto al espacio pagano, un lugar donde Israel no tiene jurisdicción. Es interesante que la muchedumbre suba a Pilato (*ἀναβαίνω*). Este giro pone en juego la imagen del pueblo que se acerca a un lugar elevado, y es en este sentido que la Vulgata latina traduce: *et cum ascendisset turba coepit rogare sicut semper faciebat illis* (15,8) (VULGATA LATINA. Disponible en: https://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_index_lt.html. Acceso en: 1 dic. de 2022).

Después del interrogatorio ante Pilato (*afuera*), Jesús es golpeado y conducido al palacio por los soldados (*adentro*) (16). El narrador explica que se llama *Πραιτώριον*. Así vemos un juego entre el afuera y el adentro: el interrogatorio se realiza en el exterior y en público, mientras que, después del veredicto, tras la humillación adentro del pretorio, Jesús es conducido de nuevo al exterior para ser ejecutado (*afuera*).

La crucifixión acontece en el Gólgota, *afuera* de la ciudad. Según la explicación del narrador, Gólgota significa lugar de la calavera (15,22). Según Gielen (2008, p. 189), la conducción del candidato a la ejecución afuera de la ciudad simbolizaba que había ido en contra de las normas de la sociedad y, por lo tanto, era excluido de su comunidad. El escenario de la crucifixión no es descrito, sólo mencionado. Gólgota es el nombre semítico del lugar. El nombre griego es *κολλίον*. Según Brown (1994, p. 936; 1118), está ubicado actualmente en el sitio en el que se encuentra la Capilla del Calvario en Jerusalén.

En la última escena se menciona la tumba, pero no se describe su forma con claridad. Al autor le interesa, ante todo, la apertura de la piedra, no el detalle del sepulcro. Para hacernos una imagen que no ofrece el Evangelio, Brown (1994, pp. 148-149) ofrece una descripción de las tumbas antiguas que ayuda a comprender la forma del sepulcro de Jesús. Menciona que a

las tumbas se entraba por una gruta horizontal y que se abrían en varias salas en forma de cueva. Las salas eran suficientemente altas como para que los adultos pudieran estar de pie, y había pasillos en forma de túnel. Ningún relato de los evangelios dice qué tipo de alojamiento funerario estaba preparado para Jesús, pero el relato de las mujeres en la tumba vacía de Marcos 16,5 puede suponer una antesala con un banco, ya que describe a un joven sentado dentro a la derecha. En las palabras de este ángel se invita a las mujeres, de nuevo, a ir afuera de Jerusalén, *afuera* del espacio administrado por la religión organizada, para anunciar la resurrección. El estilo revela una intención de apertura, no de cerrazón. El evangelio es el mensaje de lo abierto.

8 Puesta en escena: Tiempo

El tiempo narrativo tiene una impronta de la tradición litúrgica, primero con la narración de la cena, en la que los lectores reconocen las palabras de la Eucaristía (14,22-25), y luego con los himnos de los que se habla durante la cena (26). El relato de Pasión consta una noche y un día (en perspectiva hebrea, es un día que inicia a las seis de la tarde de la noche anterior), y se divide en períodos de tres horas. En la forma redaccional se encuentran claras huellas de una liturgia primitiva en memoria de la muerte de Jesús. Como señala Brown (1994, p. 50), se trata de una conmemoración ritual del inicio del relato de la Pasión, que se va componiendo en figuras de tres. En este sentido hallamos varios trípticos (además de los de los personajes) que simbolizan una imagen de la participación de la divinidad y, también, la estructuración del tiempo de la liturgia: Jesús ora tres veces con tres discípulos en Getsemaní, Pedro lo niega tres veces, en el Gólgota (donde crucifican a tres hombres) pasan tres horas entre el oscurecimiento del día y la muerte, Jesús resucita al tercer día y esto se anuncia a tres mujeres.

La acción macrotemporal se produce en el contexto de la Pascua. El primer verso indica que es una celebración judía. El comienzo de la Pascua es el 15 de Nisán, inicia con el sacrificio de un cordero en el templo y continúa durante siete días con los panes sin levadura (GIELEN, 2008, p. 58). Pero el relato se ubica en el 14 de Nisán, el jueves, el día de los panes sin levadura. Aunque en la visión del narrador hay una diferencia entre la Pascua y el día de los panes sin levadura, ambos pertenecen a la misma celebración, a la Pascua. Este día de preparación de Pascua incluye el sacrificio de los corderos, como también la eliminación de toda la levadura de las casas (Ex 12,18-20). Por eso, a veces, en el recuento popular, el día de la preparación se añade ya a la fiesta de los panes sin levadura.

Tras las dos primeras escenas, el narrador salta dos días y va al primer día de los Panes sin Levadura. A partir de ahí, las escenas se suceden hasta

la cruz. Según este cálculo, el narrador supone que Jesús muere el viernes del calendario judío, antes de la puesta de sol, que da comienzo al sábado. Como indica Cristina Conti (2009, p. 132), Marcos unifica la pascua con la fiesta de los panes sin levadura, y con ello no tiene en cuenta que los judíos distinguían entre ambas celebraciones. La pascua era el 14 de Nisán, y la semana de los panes ázimos abarcaba del 15 al 21 de ese mes. Ya que en la pascua ya se comía pan sin levadura, el lenguaje popular unía ambas celebraciones, y Marcos sigue este patrón del tiempo. El narrador tampoco tiene en cuenta la forma judía de contar los días desde la puesta del sol a la siguiente puesta de sol, sino que usa la forma griega en que el día se cuenta desde la salida del sol hasta la siguiente salida del sol (11,12; 14,12). Por esto su concepción del tiempo es confusa en el relato.

En las escenas de la Pasión, el tiempo se intensifica como también las emociones. La narrativa temporal tiene una impronta estética que marca la vivencia de la comunidad marcana. Se describe una serie de instantes, por ejemplo, como el miedo de Jesús y el cansancio y la incompreensión de los discípulos. La trama avanza con velocidad cuando la multitud insulta a Jesús. El narrador no describe el transcurso del tiempo que pasa aquel en la cárcel. Sugiere que todo sucede en el marco de una noche. El interrogatorio ante el Sanedrín dura probablemente desde la noche hasta la madrugada del viernes (15,1). Seguidamente, el narrador presenta una escena paralela, a saber, la negación de Pedro es contemporánea al canto del gallo, lo que indica que el juicio puede haber durado hasta el amanecer del viernes. A diferencia de los demás evangelios, Marcos es el único que introduce el detalle del canto del gallo dos veces en la profecía de la negación de Pedro (15,1). Debe anotarse que es típico de la literatura romana que se asuma la salida del sol con el segundo canto del gallo (BROWN, 1994, p. 136), por lo que aquí estaríamos hablando de un momento concreto, las seis de la mañana. A esta hora se reúnen los jefes de los adversarios religiosos y deciden entregar a Jesús a Pilato. Este es un recurso narrativo que vincula la aparición de la luz con la toma de una decisión. La escena del oscurecimiento del mediodía demostrará que fue una decisión contraria al reinado de Dios.

El interrogatorio ante Pilato se desarrolla lentamente. Hay un diálogo entre el prefecto, el pueblo y Jesús. La tensión aumenta cuando Pilato ofrece liberar a uno de los prisioneros. Tras la condena, la siguiente escena se resuelve describiendo las burlas. A esto le sigue rápidamente otra escena, sin respiro para Jesús, el *via crucis*. La velocidad en el desarrollo de la trama genera en el público la sensación de que el cumplimiento de las profecías es inevitable.

El narrador describe el tiempo que pasa Jesús en la cruz. Lo crucifican a la tercera hora (15,25), las nueve de la mañana. El día se oscurece a la hora sexta (15,33), mediodía. Jesús muere a la hora novena, las tres de la

tarde, aunque Marcos no lo menciona, lo hace Mateo (27,45-46) y Lucas (23,44-49). Después se alude al anochecer, víspera del sábado, cuando Jesús ha muerto. Jesús pende de la cruz durante seis horas y Pilato se asombra de la corta agonía, se entera de la noticia, pues los crucificados suelen durar más tiempo bajo la tortura (STROTMANN, 2014, p. 158). Se llega la hora del inicio de la Pascua. Esta es importante porque a un judío no se le permite dejar un cuerpo colgado en la cruz en el día de reposo. Por eso José de Arimatea quiere enterrar a Jesús antes del sábado, tres horas antes de que empiece.

En la última escena del desenlace de la trama, al tercer día, el narrador dice que el sábado ha pasado. Por eso las mujeres pueden comprar sus aceites para la unción, pues no se puede comprar ni vender nada en sábado. Esto prepara la escena final, que ocurre al amanecer del tercer día, cuando descubren la tumba vacía. Es llamativa la construcción de la velocidad de este relato. El tiempo lento ocurre con la cena y las palabras de institución de la Eucaristía. Para el narrador es importante que la comunidad se tome el tiempo en la construcción de sentido. Mientras que pasa a gran velocidad por las escenas de la tortura (no quiere ahondar en una estética del dolor) con el fin de detenerse en los diálogos y la construcción de sentido basada en las palabras de Jesús y de aquellos que dan testimonio de su mesianismo y su filiación divina. Aquello que el relato calla, también habla.

Conclusión

Marcos, que ha contado un evangelio de silencios, en su relato de la Pasión revela gritos de angustia ante la cruz e invita al júbilo de la vida en la resurrección. La estructura narrativa abre la posibilidad de una vivencia estética cuando se comprende, no tanto como un testimonio histórico, sino como un acto ritual de proclamación y escucha, de rezo, en la desindividuación que ofrecen la cruz y la tumba vacía. Mediante el estilo, el narrador también busca instruir a su audiencia y orientarla hacia el testimonio (μαρτυρία), en un contexto de persecución y silencio, en la medida en que lectores y oyentes tienen que realizar una encarnación performativa de los personajes que deben elegir para estar junto a Cristo en el juicio (que probablemente es el juicio que a ellos les realicen como cristianos ante los persegutores): huir, como Pedro; entregar a los hermanos, como Judas; ser ambiguos y débiles, como Pilato ante la masa; o confesar a Jesús, como el centurión romano; y estar a sus pies y junto al sepulcro vacío, como las mujeres. En este sentido, hallamos imposible separar el ensamble narrativo de los significados teológicos. En el estilo también hay un mensaje.

El relato de Pasión es en sí mismo un acontecimiento hermenéutico, pues toma narrativas orales antiguas y estructuras de la tragedia griega y las configura al modo de una intertextualidad que vincula a las Escrituras hebreas y da un sentido nuevo a la muerte de Jesús: el Mesías muere como el justo sufriente de los hebreos, y las mujeres que buscan realizar los ritos funerarios, como Antígona en obediencia a una piedad más profunda, reciben el mensaje de la vida victoriosa sobre la muerte.

Por esta vía hermenéutica, aparece un juego de incomprensiones entre los significados y los personajes, entre los silencios, los diálogos y el grito: los discípulos no entienden a Jesús, la aristocracia del templo no comprende su mensaje del reinado de Dios y lo confunde con una usurpación blasfema, Pilato no distingue entre el reinado de Dios y la pretensión de ser rey que se atribuye a Jesús. Este, callado, deja que la trama de los silencios desencadene los malentendidos para que se cumpla lo inevitable. Las mujeres callan. El soldado romano exclama la relación de Jesús con Dios y el joven junto a la tumba susurra la vida. El evangelio juega de forma narrativa con las ambigüedades para hacer un guiño a la comunidad marcana ahogada en el silencio impuesto e invitarla a rescatar los significados más profundos que oscilan entre el silencio, el susurro y el grito, en medio de la hostilidad y las incomprensiones.

Referencias

ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Gredos, 1992.

BORNKAMM, G. *Jesús de Nazaret*. Salamanca: Sígueme, 1975.

BROWN, R. E. *The Death of the Messiah from Gethsemane to the Grave: a Commentary to the Passion Narratives in the Four Gospels*. New York: Doubleday, 1994. v. I/II.

CASAS RAMÍREZ, J.A. El silencio y el conflicto en el Evangelio de Marcos: Propuestas de lectura desde el conflicto colombiano. *Revista Bíblica*, Buenos Aires, v. 82, n. 1-2, p. 123-142, 2020.

CONTI, C. Marcos: Pasión y resurrección. *Revista de Interpretación Bíblica Latinoamericana*, Quito, n. 64, p. 131-145, 2009/3.

CROSSAN, J. D. *The Cross that Spoke: the Origins of the Passion Narrative*. San Francisco: Harper & Row, 1988.

DELORME, J. *El evangelio según san Marcos*. Estella (Navarra): Verbo Divino, 1990. (Cuadernos Bíblicos 15-16).

DOWD S.; MALBON, E.S. The Significance of Jesus' Death in Mark: Narrative Context and Authorial Audience. *Journal of Biblical Literature*, Houston, v. 125, n. 2, p. 271-297, 2006.

FREY, J., Probleme der Deutung des Todes Jesu in der neutestamentlichen Wissenschaft: Schriftlicher zur exegetischen Diskussion. In: FREY, J. SCHRÖTER, J.

(Ed.). *Deutungen des Todes Jesu im Neuen Testament*. 2.ed. Tübingen: Mohr Siebeck, 2012. p. 3-50.

GIELEN, M. *Die Passionserzählung in den vier Evangelien: Literarische Gestaltung – theologische Schwerpunkte*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 2008.

GNILKA, J. *Das Evangelium nach Markus: Evangelisch-Katholischer Kommentar zum Neuen Testament*. 2.ed. Ostfildern: Patmos Verlag, 2015. (Studienausgabe).

KLARER, M. *Einführung in die Grundlagen der Literaturwissenschaft: Theorien, Gattungen, Arbeitstechniken*. Darmstadt: WBG /Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2011.

MAILLARD, C. *La razón estética*. 2.ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2021.

MARGUERAT, D.; BOURQUIN, Y. *Cómo leer los relatos bíblicos: iniciación al análisis narrativo*. Bilbao: Sal Terrae, 2000. (Presencia teológica).

NIETZSCHE, F. El drama musical griego. In: *Obras completas: escritos de juventud*. 2.ed. Madrid: Tecnos, 2018.

REIMER, I. R. “¡No se Atemoricen!” (Mc 16,6): Visión General y Perspectivas Interpretativas. *Revista de Interpretación Bíblica Latinoamericana*, Quito, n. 64, p. 7-21, 2009/3.

RIKOEUR, P. *Del texto a la acción: ensayos de Hermenéutica II*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

RHOADS D.; DEWEY, J.; MICHIE, D. *Mark as story: an introduction to the narrative Gospel*. 3.ed. Minneapolis: Fortress Press, 2012.

SCHRÖTER, J. Sühne, Stellvertretung und Opfer: Zur Verwendung analytischer Kategorien zur Deutung des Todes Jesu. In: FREY, J. y SCHRÖTER, J. (Ed.). *Deutungen des Todes Jesu im Neuen Testament*. 2.ed. Tübingen: Mohr Siebeck, 2012. p. 51-72.

SÖLLE, D. Zum Verhältnis von Theologie und Literatur. In: URSULA BALZOTTO, H. von.; STEFFENSKY, F. (Ed). *Dorothee Sölle – Gesammelte Werke: Das Eis der Seele spalten*. Stuttgart: Kreuz Verlag, 2008. v. 1, p. 20-21.

SÓFOCLES. *Tragedias: Áyax, Las Traquinias, Antígona, Edipo rey, Electra, Filoctetes, Edipo en Colono*. Madrid: Gredos, 1981.

STROTMANN, A. *Der historische Jesus: eine Einführung*. 2.ed. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2014.

TAMEZ, E. The Conflict in Mark: A Reading from the Armed Conflict in Colombia. In: DURAN, N. W.; OKURE, T.; PATTE, D. M. (Eds.). *Mark: Texts @ Contexts*. Minneapolis: Fortress Press, 2010. p. 101-125.

THEISSEN, G. *La redacción de los evangelios y la política eclesial: un enfoque socio-retórico*. Estella / Navarra: Verbo Divino, 2002.

THEISSEN, G.; MERZ, A. *Der historische Jesus: ein Lehrbuch*. 4.ed. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011.

THEISSEN, G. *Colorido local contexto histórico en los Evangelios: una contribución a la historia de la tradición sinóptica*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1997.

TILLICH, P. *On art and architecture*. New York: Crossroad, 1989.

VULGATA LATINA. Disponible en: https://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_index_lt.html. Acceso en: 1 dic. 2022.

WRIGHT, A. Z. *Of conflict and concealment: The Gospel of Mark as Tragedy*. Hamilton, Ontario: McMaster Divinity College, 2015.

ZIMMERMANN, R. Deuten' heißt erzählen und übertragen. Narrativität und Metaphorik als zentrale Sprachformen historischer Sinnbildung zum Tod Jesu. In: FREY, J.; SCHRÖTER, J. (Ed.). *Deutungen des Todes Jesu im Neuen Testament*. 2.ed. Tübingen: Mohr Siebeck, 2012. p. 315-374.

Artículo sometido en 01.12.2022 y aprobado en 27.03.2023.

Juan Esteban Londoño Betancur. Doctor en teología, Universidad de Hamburgo, Alemania; magíster en filosofía, Universidad de Antioquia, Colombia; magíster en ciencias bíblicas, Universidad Bíblica Latinoamericana, Costa Rica. Profesor del programa de filosofía y de teología, investigador del Grupo de Investigación en Filosofía y Teología Crítica de la Universidad Católica Luis Amigó de Medellín. Orcid.org/0000-0002-2814-6381. E-mail: juan.londonobe@amigo.edu.co

Dirección: Carrera 64 B # 53-40. Bloque 21 / apart. 401
Carlos E. Restrepo. Medellín, Colombia.