

“No podemos callar lo que hemos visto y oído”

El testimonio: un modo de manifestar lo sagrado en algunos
textos literarios del siglo XX.

Lucas Martín Adur Nóbile
Facultad de Filosofía y Letras – UBA
2007

Resumen

El presente trabajo se propone indagar la figura del narrador testigo como forma privilegiada para hablar de lo sagrado en literatura. Tomando como punto de partida los relatos evangélicos, constatamos que la perspectiva adoptada en ellos para presentar la figura de Jesús (manifestación privilegiada de lo sagrado) es externa. Los evangelistas no tienen acceso a los pensamientos íntimos de Jesús, solo nos son revelados sus dichos y hechos.

Esta perspectiva externa es también frecuentemente adoptada en literatura para presentar personajes con connotaciones sagradas. Si lo sagrado debe ser misterioso, el narrador no puede penetrar directamente en la interioridad del personaje, sino que debe establecer cierta distancia. A la vez, es necesario que el testimonio no sea imparcial: la vida presentada debe significar para el narrador una experiencia de lo sagrado que intenta (con las consabidas limitaciones del lenguaje a la hora de hablar de lo inefable) transmitir, compartir.

Esta opción poética por el testimonio puede comprobarse en varios textos literarios del siglo XX. Analizamos dos que nos parecen particularmente interesantes: *El perseguidor* de Julio Cortázar y *Seymour: una introducción* de J.D. Salinger (junto con otros textos del autor que retoman al mismo personaje).

Para finalizar, contrastamos nuestra hipótesis con dos novelas del siglo XX, que abordan la vida de Jesús desde una perspectiva interna: *El evangelio según el Hijo* de Norman Mailer, narrado en primera persona (por el mismo Jesús) y *El evangelio según Jesucristo*, de José Saramago, con un narrador omnisciente que conoce también la interioridad de Jesús. En ambos casos el efecto es el mismo: más que la narración de un personaje sagrado, lo buscado es la desacralización de la figura de Cristo.

“No podemos callar lo que hemos visto y oído” (Hechos 4, 20)

El testimonio: un modo de manifestar lo sagrado en algunos textos literarios del siglo XX

Introducción: El testimonio como modo de narrar lo sagrado

¿Cómo hablar de lo sagrado, si es justamente lo inefable, aquello de lo que es imposible hablar?¹ Sin embargo es indispensable hablar de ello: lo sagrado no puede decirse o ha elegido no decirse a sí mismo. Jesús, el centro de todas las manifestaciones de lo sagrado, ha elegido no hablar sino por otros, correr el riesgo de la interpretación². No existen, entonces, escritos autobiográficos de Jesús (lo que liquidaría para siempre la posibilidad de hacer seriamente una psicología de lo sagrado³) sino escritores, testigos directos o indirectos, que nos han dejado sus testimonios del paso de lo sagrado por el mundo y por sus vidas.

Los textos del Nuevo Testamento están escritos con una intención explícita, con un fin determinado⁴. Estamos lejos de la búsqueda de una objetividad biográfica. Se trata de “narraciones teológicas”⁵ No obstante es necesario recordar que en los Evangelios la experiencia de lo sagrado se manifiesta a través de una persona: “Si se quiere hacer un

¹“Lo sagrado se manifiesta siempre como una realidad de un orden totalmente diferente de las realidades “naturales”. El lenguaje puede expresar ingenuamente lo *tremendum*... con términos tomados del ámbito natural o de la vida espiritual profana del hombre. Pero **esta terminología analógica se debe precisamente a la incapacidad humana para expresar lo ganz andere (lo radicalmente Otro)**: el lenguaje se reduce a sugerir todo lo que rebasa la experiencia natural del hombre con términos tomados de ella” (Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 14)

² “Paradoja. El maestro de Nazareth no escribió. La palabra que es Jesús no se ha incorporado a la peregrinación del lenguaje por medio de un libro... Jesús de Nazareth se insertó en la casa del lenguaje con la creatividad de los iniciadores y la originalidad de los que hablan *desde otra ladera*. Eligió la oralidad y, al hacerlo, se confió a los vínculos. Todo lo que se escriba sobre Él será obra de otros. La suya es una palabra-vida entregada y apostada a un encuentro. Dios asumía radicalmente en Jesús el *riesgo de la interpretación*”. Marcelo González, “Evangelio según Marcos. Lo que sucede cuando Dios habla” en *Letra y espíritu. Diálogo entre literatura y teología*, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2003.

³ “Romano Guardini, en un pasaje muy citado, opina que incursionar en la psicología de Jesús es “una locura” (Tomás de Mattos, Introducción a su novela *La puerta de la misericordia*.)

⁴ “Los Escritores, bajo la luz del Espíritu Santo, recogieron el material de la época de los Apóstoles y lo expresaron adaptándolo a este nuevo auditorio, teniendo en cuenta cuál era su estado cultural, la situación de su fe, los interrogantes que podían tener, los errores que se podían dar en cada comunidad.”(Luis Heriberto Rivas, *¿Qué es un Evangelio?*, Buenos Aires, Editorial Claretiana, 2001) Recordemos además que el Concilio Vaticano II afirma que, pese a tener un carácter histórico, los Evangelios toman “la forma de la predicación”(Dei Verbum, V, 19).

⁵ “(el Evangelio) En cuanto que *narración teológica* no se equipara con la ficción o la crónica histórica. Es un relato que nace, vive y está destinado a ser leído en el dinamismo de un creer. No pretende sólo hacer memoria de hechos y palabras de un héroe del pasado, sino sobre todo anunciar que en la vida y la muerte del protagonista Jesús de Nazareth, se revela Dios y se cumplen las Escrituras de Israel”(González).

resumen de lo que es la predicación de Jesús, el anuncio de la Buena Noticia por parte de Jesús, habrá que decir que la Buena Noticia es Él mismo” (Rivas, 20).

La cuestión entonces sería, ¿cómo dar testimonio de una vida que ha significado para el narrador, una manifestación, una experiencia de lo sagrado? Esta es una pregunta que puede plantearse tanto a los evangelistas como a ciertos autores (o narradores) de la literatura moderna (Tal vez un buen modo de comenzar una comparación es plantearle a textos distintos las mismas preguntas).

Responder a esta pregunta supondrá varias decisiones para el escritor. Como nos recuerda Todorov, “En literatura nunca nos enfrentamos con acontecimientos o hechos brutos, sino con acontecimientos presentados de una cierta manera” (Todorov, 52). La pregunta puede plantearse entonces en términos de efectividad, de efectividad poética ¿De qué modo puede hablarse hoy de lo sagrado a un hombre no religioso o “criptoreligioso” (cfr. Eliade) que pueda resultar efectivo, conmovedor? Esto supondrá, no solo la selección de los hechos a narrar⁶, sino también la de una perspectiva. Nuestra tesis es que el enfoque más apropiado para hablar de un personaje con connotaciones sagradas es una perspectiva externa. Al hablar de una perspectiva externa estamos excluyendo tanto un relato en primera persona donde el que hable sea el personaje “sagrado” en cuestión y tengamos un acceso directo a su interioridad (cfr. *El evangelio según el Hijo*, de Norman Mailer, del que hablaremos *infra*) como un narrador omnisciente que conozca los procesos mentales y las motivaciones profundas de todos los personajes, incluyendo al que nos interesa (cfr. *El evangelio según Jesucristo*, de José Saramago, ver *infra*).

Esta perspectiva externa es la opción de los Evangelios. Prácticamente en ningún momento los evangelistas se adentran en la interioridad de Jesús⁷. Nos son descriptas minuciosamente sus palabras y sus acciones pero nada sabemos de sus pensamientos más

⁶ A este problema de seleccionar los hechos más significativos, también se enfrentaron los evangelistas: “Jesús hizo también muchas otras cosas. Si se las relatara detalladamente pienso que no bastaría todo el mundo para contener los libros que se escribirían”(Jn 21, 25)

⁷ En principio, no sucede lo mismo con los demás personajes. Los evangelistas pueden describir el miedo de los apóstoles o la verdadera intención tras las palabras de Judas (cfr. Juan 12, 6: “Dijo esto no porque se interesara por los pobres sino porque era ladrón”)

profundos a excepción de lo que Él mismo ha manifestado verbalmente y algunas inferencias simples de los narradores⁸.

Una primera explicación de esto es que, sencillamente, intentar dar cuenta de los pensamientos de Jesús es una tarea imposible para cualquiera que no sea Jesús mismo⁹. Citando a Tomás de Mattos: “Los teólogos cuando se preguntan qué conciencia tenía de sí mismo el Jesús de carne y hueso previenen que es imposible plantearse cómo era su mente”.

Pero también hay motivos más estrictamente literarios. El misterio es, sostenemos, un epíteto de lo sagrado. Si el personaje a narrar es una hierofanía debe ser misterioso¹⁰. No puede sernos totalmente transparente: debe haber algo en él que se nos resista, un resto inefable.

Simultáneamente, la perspectiva externa, contribuye a crear una distancia entre el narrador y el personaje. Esta distancia de algún modo figura la distancia que el lector debe percibir entre él y el personaje sagrado, distancia más difícil de lograr en caso de que el lector tuviera acceso directo a su consciencia.

Un modo particular de esta perspectiva externa con respecto al personaje sagrado es presentarlo desde la visión de un narrador que esté integrado, de algún modo, al relato. Lo que la crítica literaria llamaba tradicionalmente un “narrador testigo”. Esta no es exactamente la opción de los Evangelios. Sin embargo, podemos considerar que el Evangelio de Juan se cierra con este tipo de narrador: “Este mismo discípulo es el que **da testimonio** de estas cosas y el que las ha escrito, y sabemos que su testimonio es

⁸ Si sabemos que Jesús siente frente a la Pasión que se avecina una “angustia de muerte” no es porque el evangelista pueda observar su interioridad sino porque Él mismo manifiesta a sus discípulos: “Mi alma siente una angustia de muerte.”(Mc: 14, 34)

⁹ En uno de sus diálogos con Osvaldo Ferrari, Borges sostiene que debemos que creer necesariamente en la existencia histórica de Jesús “porque sino tendríamos que suponer, digamos, cuatro dramaturgos, muy superiores a todos los demás dramaturgos y a todos los demás poetas del mundo, creando esa figura” (Borges y Ferrari, 103). Para un narrador, intentar adentrarse en los pensamientos más íntimos de Cristo sería una tarea comparable a la de crear (o recrear) a Cristo. Labor ardua, sino imposible, de llevar a cabo. Si es impensable la invención de la figura “externa” de Jesús, ¿quién podría hacerse cargo de reflejar su interioridad?

¹⁰ Nos permitiremos introducir aquí un ejemplo de un ámbito algo distinto. Un leit motif de los cuentos y novelas de Sherlock Holmes es que, inmediatamente después conocer a alguien, el detective es capaz de decir algo que demuestre un conocimiento sobre esa persona que deja a ella y a Watson, su narrador testigo, maravillados. Sherlock parece un verdadero adivino, dotado de poderes. Tenemos ahí un primer movimiento, el misterio. Pero a continuación, Holmes explica los pasos lógicos que lo han llevado a esa deducción. Entonces el desencanto es general, a todos les parece obvio. Al manifestarse sin más, Sherlock Holmes hace que su figura se agigante con un halo misterioso. Al explicarnos sus procesos mentales, ésta decrece rápidamente. Se vuelve comprensible, familiar, profana.

verdadero”(Jn 21, 24) y que el de Lucas se abre con un narrador semejante: “Muchos han tratado de relatar ordenadamente los acontecimientos que se cumplieron entre nosotros **tal como nos fueron transmitidos por aquellos que han sido desde el comienzo testigos** oculares y servidores de la palabra” (Lc 1, 1-2). Pero además, podemos pensar que es un “narrador testigo” el que aparece en varios momentos de los Hechos de los Apóstoles (Hc16,10-17; 20, 5-21,18; 27, 1-28, 16) y que es justamente la de “testigo” la figura elegida para presentarse por Pablo y otros autores de las Cartas del Nuevo Testamento¹¹.

Testimonios literarios

La perspectiva de un narrador exterior y, especialmente, un narrador testigo ha sido adoptada en varios textos de la literatura moderna para dar cuenta de un personaje con connotaciones sagradas. Aquí nos detendremos especialmente en dos casos: “El perseguidor”, *nouvelle* de Julio Cortázar y varios textos de Jerome Daniel Salinger referidos a la familia Glass. Intentaremos probar en ellos algunas de las tesis que hemos venido proponiendo y extraer nuevas conclusiones sobre los modos de narrar lo sagrado que ha preferido el siglo XX.

Existen muchos otros textos que no podemos analizar detenidamente aquí, pero que han sido trabajados (aunque teniendo en cuenta otros ejes) en nuestro Seminario mensual, que también utilizan el narrador testigo para dar cuenta, de un modo efectivo, de lo sagrado. Los mencionaremos brevemente.

El caso de *La peste* de Albert Camus, (cfr. Navarro 2003), es particularmente interesante porque aquí quien narra es el personaje que encarna lo sagrado, el Doctor Rieux. Pero solo descubrimos su identidad al final de la novela. Rieux elige deliberadamente dar su testimonio desde una perspectiva externa, callando sus más íntimas impresiones¹².

¹¹ Recordemos por ejemplo la Primera Carta de San Juan (1, 1-2) “lo que hemos oído, lo que hemos visto con nuestros ojos, lo que hemos contemplado y lo que hemos tocado con nuestras manos acerca de la Palabra de Vida, es lo que les anunciamos. Porque la Vida se hizo visible, y nosotros la vimos y **somos testigos**” o al mismo Pablo que, pese a no haber conocido a Jesús antes de su muerte y resurrección, asegura que lo ha visto y de hecho ese fue el motivo de su conversión “¿No soy Apóstol? ¿No he visto a Jesús, nuestro Señor?” (1 Cor: 9, 1)

¹² “Esta crónica toca su fin. Es ya tiempo de que el doctor Bernard Rieux confiese que es su autor. Pero antes de señalar los últimos acontecimientos querría justificar su intervención y hacer comprender por qué ha tenido empeño en adoptar el tono de un testigo objetivo. En general, se ha esforzado en no relatar más de lo que ha visto, en no dar a sus compañeros de peste pensamientos que no estaban obligados a formular y en utilizar únicamente los textos que el azar o la desgracia pusieron en sus manos... **Para ser un testigo tenía que**

Otro texto que hemos trabajado es *El fin de la aventura*. En este la narración está a cargo de Maurice Bendrix, un escéptico escritor profesional que ha sido abandonado inexplicablemente por su amante. La narración nos va llevando a descubrir, en el corazón de la novela, lo sagrado, el milagro de Sarah, que solo nos es revelado desde la óptica del declarado ateo Bendrix¹³. Maurice se resiste a creer, pero cada vez irá encontrando en su camino más milagros alrededor de Sarah de los que, sin lograr entenderlos, da un confuso pero valioso testimonio.

Otro personaje que presenta connotaciones innegablemente sagradas es el Huésped de *Teorema*¹⁴, de Pasolini. Éste está explícitamente asociado al misterio y a lo sagrado. La peculiar novela comienza una “Enunciación” (con solo una letra de diferencia podríamos leer “Anunciación”), constituida por una breve descripción de todos los personajes. Al llegar el momento de describir al Huésped se nos dice que “Nada sabremos de él. Por lo demás, no es necesario saberlo. Dejaremos, pues, inconcluso este último dato de nuestra enunciación” (27). La presencia del Huésped “es un escándalo” para la familia burguesa (27). Su misteriosa belleza (“tan excepcional que hace casi escandaloso el contraste con todos los presentes”, 26) irá conquistando a todos los demás personajes que tendrán, en un encuentro íntimo con él, una experiencia de lo sagrado.

A lo largo de la novela, los personajes irán reflexionando sobre lo sucedido en distintos fragmentos, escritos como poéticos monólogos interiores. No será así en dos casos. Uno es el Huésped cuya voz solo aparece en textos (cerca de lo poético¹⁵), siempre dirigidos a otros, por lo que no tenemos acceso a su interioridad. Curiosamente, el otro personaje del que tampoco tendremos una reflexión en primera persona es Emilia (de hecho su voz está

relatar los hechos, los documentos y los humores. Pero lo que él, personalmente, tenía que decir, su espera y todas sus pruebas, eso tenía que callarlo” (Camus, 248-249)

¹³ Aunque es muy afín a lo que nos interesa, un tema que no podemos desarrollar aquí es cómo se narran los milagros en la literatura del siglo XX. La opción que propone Greene, la de narrar el milagro desde la perspectiva de alguien, en principio, escéptico, nos parece muy efectiva estéticamente y apropiada al hombre “criptoreligioso” que, siguiendo a Eliade, caracteriza la actualidad. Una propuesta como la de Claudel en *La anunciación a María*, más allá de sus méritos estéticos, parece ignorar (tal vez voluntariamente) la dificultad del lector moderno de aceptar un milagro. Otra es la opción propuesta en *Teorema*, presentar el milagro desde una perspectiva periodística. Como dijimos el tema merece un desarrollo mayor y esperamos poder abordarlo en futuros trabajos.

¹⁴ Pier Paolo Pasolini, *Teorema*, Buenos Aires Sudamericana, 1970. Citas por esta edición.

¹⁵ Otro tema que sería interesante desarrollar es que muchos autores cuando deben hacer entrar la voz de un personaje sagrado recurren a un lenguaje poético. Podemos recordar la opinión de Blake y Borges, por mencionar solo algunos de los que la sostuvieron, de que Cristo era un poeta y uno particularmente eximio (es lo que Buddy afirmará de Seymour, como veremos *infra*). Lo sagrado cuando habla, no solo expresa la verdad sino también la belleza.

prácticamente ausente de toda la novela), que finalizará como una especie de santa y reducida al silencio absoluto, mientras a su alrededor, primero sus vecinos y luego los periodistas no cesan de hablar sobre ella. Nuevamente lo sagrado parece elegir no manifestarse sino a través de otros.

El perseguidor

Nos detendremos ahora en “El perseguidor”¹⁶, un cuento largo (o *nouvelle*) de Julio Cortázar incluido en *Las armas secretas* (1959). El narrador es Bruno, un crítico de jazz, que intenta dar testimonio de la vida de Johnny, un brillante y muy particular saxofonista de un carácter extraño y problemático. La imposibilidad de narrar esa vida es justamente uno de los centros del relato. Podemos pensar que el cuento tiene dos ejes que están hábilmente combinados por Cortázar en el título. Por un lado se trata de la búsqueda de Johnny por alcanzar algo que podríamos llamar rápidamente la Trascendencia. Por otro lado, el relato tematiza la búsqueda de Bruno por lograr comprender y poder dar a conocer a Johnny. Se trata en ambos casos de “perseguidores” con distintos objetivos.

En el primer caso, si bien el propio Johnny rechaza una cierta concepción de Dios¹⁷ (que él imputa a Bruno), su figura aparece claramente ligada a lo divino¹⁸ y en varios momentos identificada con la de Cristo¹⁹.

Si bien esta figura y la concepción que presenta de lo divino en general y de Cristo en particular son muy interesantes, no podemos detenernos aquí en un análisis pormenorizado. Lo que nos interesa, a los fines de este trabajo, es Bruno, el narrador, testigo de Johnny, a

¹⁶ Citamos por la edición de *El perseguidor y otros cuentos*, Buenos Aires, CEAL. Indicaremos solo número de página.

¹⁷ “Sobretudo no acepto a tu Dios –murmura Johnny-. No me vengas con eso, no lo permito. Y si realmente está del otro lado de la puerta, maldito si me importa. No tiene ningún mérito pasar al otro lado porque él te abra la puerta. Desfondarla a patadas, eso sí. Romperla a puñetazos, eyacular contra la puerta, mear un día entero contra la puerta. Aquella vez en Nueva York yo creo que abrí la puerta con mi música, hasta que tuve que parar y entonces el maldito me la cerró en la cara nada más que porque no le he rezado nunca, porque no le voy a rezar nunca, porque no quiero saber nada con ese portero de librea, ese abridor de puertas a cambio de una propina ...”(49-50).

¹⁸ “tocaba como yo creo que solamente un dios puede tocar un saxo alto, suponiendo que haya renunciado a las liras y a las flautas” (7)...“Si Dios estaba ayer en alguna parte puedes creerme que era en esa condenada sala de grabación” (20).

¹⁹ “Bruno mira que hermosa cicatriz tengo entre las costillas” (16), “cada vez que Johnny sufre... está pagando algo por ellos, está muriéndose por ellos” (35) “me han mirado como miraría la gente a alguien que se trepara a un altar y tironeara de Cristo para sacarlo de la cruz” (40) “Porque después de Johnny no se puede seguir oyendo a los músicos a los músicos anteriores y creer que son el non plus ultra... Johnny ha pasado por el jazz como una mano que da vuelta la hoja y se acabó” (18).

través del cual percibimos al saxofonista como un personaje misterioso y ligado a lo trascendente, a lo sagrado.

Como hemos dicho, el relato tematiza el intento, nunca logrado, de Bruno, por dar cuenta de Johnny. El narrador ha escrito una biografía sobre Johnny. Es su testigo, su evangelista “Empiezo a parecerme a un evangelista y no me hace ninguna gracia” (35). Ahora bien, el mismo narrador plantea la pregunta: ¿Qué clase de evangelista soy? (36). Lo que parece en cuestión es, desde el comienzo, la fidelidad. Uno de los epígrafes del texto, cita al Apocalipsis: “Sé fiel hasta la muerte”²⁰. Nuevamente, esto puede funcionar en los dos sentidos: tanto en la exigencia de fidelidad que requiere la búsqueda de Johnny, como la exigencia para Bruno de ser un testigo fiel. De hecho así es nombrado por primera vez el narrador en boca de su biografiado: “El compañero Bruno es fiel como el mal aliento”(8).

La fidelidad será una cuestión compleja en el texto. Pese a que Bruno nos presenta sus sinceros esfuerzos de retratarlo, Johnny siempre se le escapa. Veremos que a un dilema similar se enfrenta Buddy Glass cuando intenta escribir sobre su hermano mayor en la obra de Salinger (ver *infra*). Es tal vez, justamente ese excedente inefable, lo que permite que estas escrituras resulten efectivas para reflejar a estos personajes sagrados. La “estatura”, la grandeza de ciertos caracteres solo parece decible desde una perspectiva externa. Así, con una cierta distancia inefable, vemos al capitán Ahab, al Huésped, a Rieux, a Seymour y a Johnny.

La distancia explícita entre el narrador y su objeto repite, anticipa y permite lograr otra distancia necesaria: la que debe percibir el lector entre su propio mundo y el personaje que le es presentado. Bruno se encarga en distintos momentos de explicitar esta distancia: “él está al principio de su saxo yo vivo obligado a conformarme con el final” (10). Y esta distancia, pese a lo que puede parecer en un primer momento, no se funda en una carencia de Johnny:

“Envidio un poco esa igualdad que los acerca, que los vuelve cómplices con tanta facilidad; desde mi mundo puritano... los veo como ángeles enfermos... Y no digo todo y quisiera forzar a decirlo: los envidio, envidio a Johnny, a ese Johnny del otro lado, sin que nadie sepa que es

²⁰ El versículo completo dice “No temas por lo que tendrás que padecer: mira que el demonio va arrojar en la cárcel a algunos de ustedes para que sean puestos a prueba y tendrán que sufrir durante diez días. Sé fiel hasta la muerte y te daré la corona de la vida” (Apocalipsis 2, 10). Es interesante que la cita completa parece aludir a los dolores que Johnny deberá sufrir en su búsqueda y que lo que queda excluido al cortar la cita del modo que lo hace el texto es, justamente la promesa de resurrección.

exactamente ese otro lado. Envidio todo menos su dolor, cosa que nadie dejará de comprender, pero **aún en su dolor tiene que haber atisbos de algo que me es negado**" (20).

En un doble movimiento entonces por un lado el narrador parece acercarse a su lector modelo (ofreciéndole un espejo en el que tal vez contra su voluntad se sienta reflejado) y simultáneamente distanciarse de la figura de Johnny, que queda así también lejos del lector. Esta distancia vuelve a Johnny inasible, inefable: "La distancia que va de Johnny a nosotros no tiene explicación, no se funda en diferencias explicables" (32); "Otra vez me doy cuenta de lo difícil que resulta saber qué es lo que está haciendo, qué *es* Johnny" 31). Bruno es consciente de la dificultad de escribir sobre él: "Uno esta mucho más afuera de Johnny que de cualquier otro amigo" (31), "Yo ya no se como escribir todo esto"(45). En un momento llega a plantearse la dificultad (o imposibilidad) para dar cuenta de realidades como las que abre Johnny, que exigen un lenguaje distinto, comparable al de una plegaria:

"Antepongo minuciosamente las palabras a la realidad que pretenden describirme, me escudo en consideraciones y sospechas que no son más que una estúpida dialéctica. Me parece comprender bien por qué la plegaria reclama instintivamente el caer de rodillas. El cambio de posición es símbolo de un cambio en la voz, en lo que la voz va a articular, en lo articulado mismo" (24)

El mismo Johnny le reprochará a Bruno que en su libro faltan cosas, que falta él mismo ("de lo que te has olvidado es de mí", 46). En principio esto no parece preocupar mucho a Bruno ("En el fondo lo único que ha dicho es que nadie sabe nada de nadie, y no es una novedad. Toda biografía da eso por supuesto y sigue adelante, qué diablos" 46) Pero es el mismo Johnny quien dirige su atención al problema de Dios (el problema de lo sagrado). Es en eso donde ha fallado Bruno, en ensayar una explicación de la relación de Johnny con Dios. Como dijimos hay en Johnny el rechazo no de Dios, sobre el que confiesa su incertidumbre ("Yo no sé si hay Dios") sino de un cierto tipo de Dios "No quiero tu Dios, no ha sido nunca el mío" (47). La relación que Johnny mantiene con Dios, a través de su música, es personal y distinta a la de Bruno ("yo toco mi música, yo hago a mi Dios no necesito de tus inventos", 47). Es justamente entonces, la relación de Johnny con lo trascendente, la que Bruno no ha alcanzado a testimoniar en su libro, justamente porque ha intentado explicarla (a través de las raíces de la música negra). Pero en "El perseguidor", a diferencia de lo que sucede en la biografía publicada, esta relación no intenta ser reducida a una explicación racional. La diferencia es explícita en el texto. Como el mismo Bruno

dice, su libro no cuenta la verdad sobre Johnny. Excluye sus debilidades y padecimientos que son, tal vez, la verdadera clave (45). En su libro, el crítico de jazz ha intentado una biografía que “explique” a Johnny. En el texto que leemos (anotaciones personales de Bruno) ocurre algo distinto. Se presentan como testimonio de un misterio. Algo que el narrador no alcanza a comprender del todo pero, no obstante, escribe. El Johnny presentado por Bruno es diferente a todos: es un misterio, y el misterio, como dijimos, es un epíteto de lo sagrado: “la diferencia de Johnny es secreta, irritante por lo misteriosa, porque no tiene ninguna explicación” (32).

Pero no es solo esta distancia y este carácter inefable lo que nos suscitan una imagen de lo sagrado. La distancia entre Johnny y el narrador (y por ende, entre Johnny y el lector) por momentos se hace cercanía. Estos momentos son muy breves y resultan críticos para Bruno: son un encuentro en el otro (Johnny) con lo Otro. Este encuentro conmociona para el narrador (para el lector) su propia concepción de la realidad: “Johnny tiene razón, la realidad no puede ser esto, no es posible que ser crítico de jazz sea la realidad, porque entonces alguien nos está tomando el pelo” (31). Como dijimos, son solo breves momentos, tras los cuales el narrador vuelve a su tranquilizadora versión de la realidad, lo que, en *Rayuela*, Horacio llama la caja de cristal, la Gran Costumbre: “a Johnny no se le puede seguir así la corriente porque vamos a acabar todos locos” (31).

En este sentido, como el propio texto subraya, no se trata en Johnny (como tampoco en Jesús) de una filosofía o una doctrina abstracta. Es él, su presencia, su voz, su modo de mirar (“Pero él la despliega y la explica con una gracia que pocos pueden resistir”, 7; “con su manera de mirarme me he sentido frío”, 14) el que da autoridad a sus palabras que, en su ausencia, parecen incluso carentes de sentido.

“Todo lo que Johnny me dice en momentos así... no se puede escuchar prometiéndose volver a pensarlo más tarde. Apenas se está en la calle, apenas es él recuerdo y no Johnny quien repite las palabras todo se vuelve un fantaseo de la marihuana, un manotear monótono... Pero esto ocurre siempre al otro día, no cuando Johnny me lo está diciendo, porque entonces siento que hay algo que quiere ceder en alguna parte, una luz que busca encenderse...” (15)

Del mismo modo, en el Evangelio no se trata solo de una doctrina sino ante todo de una persona, con un modo particular de hablar y mirar, de la que emana autoridad.

La tematización de la dificultad de presentar un testimonio fiel, la imposibilidad de agotar lo que es Johnny. La distancia entre él y el narrador presentada no solo respecto a

sus estilos de vida sino como una diferencia más esencial, ontológica o metafísica. El testimonio de los breves momentos en que el narrador sintoniza con Johnny y siente derrumbarse o alterarse sus percepciones de la realidad. Creemos que todos estos elementos permiten presentar a Johnny como una figura epifánica de un modo que hubiera sido imposible escribir en primera persona (lo sagrado no puede decirse a sí mismo) o con un narrador omnisciente (el acceso directo a los pensamientos de Johnny hubiera disminuido la distancia y el misterio entre el lector y él). Lo sagrado solo puede testimoniarse.

Seymour Glass, una hierofanía americana

Los modos de relación con lo sagrado, con lo trascendente, son una preocupación constante en la breve obra publicada del norteamericano Jerome Daniel Salinger. En muchos de sus textos, este tema aparece “encarnado” en la familia Glass: siete hermanos excepcionales, extremadamente sensibles, con una madre y un padre (casi ausente) ex artistas de circo.

Dos de estos siete hermanos han muerto. Uno en la guerra (Walter) y el otro tras la guerra se ha quitado la vida: Seymour. Este personaje, Seymour Glass, el hermano mayor, parece representar para sus hermanos (y muy especialmente para Buddy, el escritor de la familia, que oficia de narrador en los relatos referidos a los Glass) una condensación de todas las virtudes. Santo y sabio, sensible poeta, profundo conocedor de las religiones, guía espiritual, protector y consejero, su figura nos llega agigantada por la perspectiva de sus hermanos, con verdaderas connotaciones sagradas:

“En vida fue muchas cosas para mucha gente, virtualmente todas para sus hermanos y hermanas de una familia bastante numerosa ... nuestro unicornio a rayas azules”, “nuestro genio asesor o conciencia portátil” , “nuestro único poeta total” “un místico”, “aquel que casi siempre respondía a la idea clásica del mukta, del hombre iluminado, del que conoce a Dios” (109- 110, *Seymour*).

Buddy, que como dijimos es tanto personaje como narrador de los relatos referidos a los Glass²¹ se ocupa de su hermano mayor en diversos textos de distintos modos. Intentaremos rastrear aquí los recursos literarios (se trata, después de todo, de un narrador profesional) utilizados para delinear una imagen “sagrada” de Seymour Glass.

²¹ En *Seymour, una introducción* Buddy se atribuye prácticamente todos los textos publicados por Salinger, con lo que podemos pensar que este personaje funciona como un alter-ego del autor

Los textos centrales del “ciclo Glass” son el cuento “Un día perfecto para el pez banana” (publicado en el *New Yorker* en 1948, recopilado luego en *Nueve cuentos de 1953*) donde se narra el suicidio de Seymour en su luna de miel; *Franny y Zooey* (publicados por el *New Yorker* en 1955 y 1957 respectivamente y reunidos en un volumen titulado *Franny y Zooey* en 1961) que relatan una crisis de la hermana menor de la familia, en una época en la que Seymour ya está muerto, pero es evocado frecuentemente; *Levantad, carpinteros, la viga del tejado* (publicado por el *New Yorker* en 1955, recopilado en libro junto a *Seymour, una introducción* en 1963) que narra la boda de Seymour, y por último *Seymour, una introducción* (1959) que es lo que podríamos llamar un meta-relato sobre Buddy intentando escribir algo acerca de la vida de su admirado hermano²².

Como vemos en ninguno de los relatos tiene la palabra Seymour. El primero de ellos “Un día perfecto para el pez banana” está narrado en tercera persona. En *Seymour, una introducción*, Buddy se atribuirá la autoría de este relato y dirá que “el “Seymour” que caminaba y hablaba en aquel primer cuento y se disparaba un tiro, no era para nada Seymour²³ sino, cosa rara, alguien que se me parecía asombrosamente” (116). Ciertamente, el Seymour que aparece aquí narrado en tercera persona es distinto al que delinea el testimonio de Buddy y sus hermanos en los otros relatos. En los últimos momentos de su vida, Seymour parece más próximo a la locura que a la santidad. Sin embargo, vale destacar que el narrador en tercera adopta una perspectiva puramente exterior: solo se describen las acciones de Seymour, sin intentar explicar sus pensamientos o motivaciones. De este modo, aunque no aparece ligado a ningún modo de lo sagrado, el narrador logra que la figura de Seymour adquiera una dimensión de misterio. En los otros textos, más extensos, el misterio que rodea a Seymour crecerá y simultáneamente se cargará de connotaciones sagradas, a través del testimonio de sus hermanos. En todos estos casos, los testimonios son escritos por Buddy cuando ya han pasado algunos años de la muerte de Seymour, es decir, con la perspectiva del tiempo (“He esperado unos buenos años para juntar estos sentimientos y sacármelos de encima” *Seymour*, 106)

²² Damos las fechas de publicación de los originales para que el lector pueda conocer el orden en que los textos fueron dados a conocer. Todas nuestras citas siguen las siguientes ediciones en castellano: *Franny y Zooey*, Buenos Aires, Edhasa, 2004 y *Levantad, carpinteros, la viga del tejado y Seymour: una introducción*, Buenos Aires, Edhasa, 2004.

²³ Tal vez en este sentido podemos mencionar que Seymour solo aparece nombrado así por su esposa y por su suegra (quienes ciertamente no parecen conocerlo demasiado). Sybil lo llama, por su alófono, *see more glass* y el narrador se refiere siempre a él como el joven (varía en la traducción pero el original es *the young man*).

*Franny y Zooey*²⁴, tiene un narrador en tercera persona (que es, nuevamente, Buddy Glass). Seymour está ausente durante el desarrollo de la acción pero es constantemente aludido por sus dos hermanos menores. Si bien su figura no aparece exenta de defectos (Zooey se queja de que ha contribuido a que él y Franny sean dos *freaks*²⁵) es evidente la importancia decisiva que su figura tiene para sus hermanos menores y para toda su familia. Su madre lo consideraba “su favorito, el más minuciosamente valorado, el más amable” (98) y en medio de su crisis, la menor de los Glass solo quiere hablar con él (cfr.158). En el desenlace del libro se hace patente que la guía espiritual de Seymour para los dos jóvenes no ha sido del todo negativa. “Ya que has tenido una educación anormal, por lo menos úsala, úsala” (205) le dirá Zooey a su hermana. Y ambos recordarán a la misteriosa “señora Gorda” de la que les habló su hermano mayor, en distintas ocasiones (“Yo no sabía de que rayos me estaba hablando pero puso esa cara típica de Seymour y le obedecí”, 207), y comprenderán que es lo que quiso decirles, lo cual ayudará a que Franny logre la tan ansiada tranquilidad.

En *Levantad, carpinteros, la viga del tejado* y en *Seymour, una introducción* es nuevamente Buddy, esta vez en primera persona, quien narra algunos recuerdos sobre su hermano mayor. En estos dos textos tenemos un narrador testigo. En *Seymour, una introducción*, Buddy se plantea explícitamente el problema de cómo narrar la vida de su fenecido hermano. Nos centraremos, pues, en este texto.

Lo primero que señalaremos es que, al igual que Bruno, Buddy es plenamente consciente de la dificultad de la tarea que se propone: “Este personaje no se presta a ningún tipo de narración compacta” (110). “No puedo clasificar a este hombre, no puedo trabajar con él” (167)²⁶ Pese a aceptar que su hermano era un “ejemplar enfermizo” (como aceptaba Bruno de Johnny), se niega a intentar un retrato psicoanalítico que reduzca sus particularidades desviaciones patológicas:

²⁴ Si bien se trata de dos textos publicados en momentos distintos, en virtud de su continuidad argumental y a los efectos de este trabajo los consideraremos como una unidad.

²⁵ “Te lo juro, podría asesinarlos a los dos sin pestañear siquiera. Los grandes maestros. Los grandes emancipadores. Ni siquiera puedo sentarme a comer con un hombre y tomar parte en una conversación decente. Me aburro tanto o me pongo tan retórico que, si el hijo de puta tuviera algo de sentido común, me rompería la silla en la cabeza” (112)

²⁶ Las referencias a la dificultad de escribir sobre Seymour atraviesan todo el relato, podríamos decir que este es incluso uno de los ejes del texto: “¿Por qué me cansa tanto esto? Las manos me sudan, se me revuelven las tripas?”(179) “desde 1948 he escrito y quemado histriónicamente por lo menos una docena de cuentos o bosquejos, algunos de ellos... bastante buenos y legibles. Pero no eran Seymour” (186)

“estoy en abierto desacuerdo con los expertos en estas cuestiones- los eruditos, los biógrafos y sobre todo la aristocracia intelectual ahora vigente, educada en una u otra de las grandes escuelas psicoanalíticas- y les reprocho con la mayor acrimonia lo siguiente: **ellos no escuchan como es debido los gritos de dolor** “(108)²⁷.

Escuchar como es debido los gritos de dolor. Tal vez es en este sentido que debemos entender que el primer relato sobre Seymour sea justamente el de su suicidio y que este trágico final esté constantemente presente en todos los textos sobre él. Es justamente desde allí, desde la muerte y el dolor, donde debemos comenzar para entender a Seymour. Algo análogo ocurría en “El perseguidor”. Bruno ha excluido de su biografía “comercial” de Johnny lo más sórdido, sus debilidades y dolores²⁸. Pero los incluye en el testimonio privado que constituye el cuento, justamente porque intuye que en el dolor de Johnny, se vislumbra algo fundamental (“aún en su dolor tiene que haber atisbos de algo que me es negado”, 20). En su trabajo ya citado, Marcelo González sostenía lo mismo para el Evangelio de Marcos: el centro es la pasión y muerte de Cristo, solo allí, en la cruz, el hijo del carpintero se revela plenamente como el hijo de Dios²⁹.

¿Cómo hablar de Seymour, entonces? Buddy dirá:

“Lo que en realidad **soy** es una recopilación de observaciones preliminares e interesadas acerca de él. Creo que en esencia sigo siendo lo que siempre he sido: un narrador, pero con necesidades personales muy apremiantes. Quiero presentar, quiero describir, quiero distribuir recuerdos, amuletos, quiero abrir mi billetera y mostrar fotografías” (111)

No sólo se trata, entonces, de admitir de entrada el carácter necesariamente incompleto y fragmentario de su testimonio, sino de subrayar la estrecha unión entre el narrador y su objeto. Una vida como la de Seymour (como la de Johnny, como la de Cristo) no se narra con una distancia objetiva. Implica necesariamente al que está hablando. Buddy nos dice que él **es** una recopilación de observaciones preliminares e interesadas sobre su hermano.

²⁷ También en *Franny y Zooey* se insiste con esta desconfianza o desprecio por el psicoanálisis. El ridículo personaje de Lane (el chico con el que sale Franny) pretende reducir la experiencia religiosa a un fenómeno psicoanalítico (49). Recordemos también que en la charla con su madre, Zooey le recomienda no llamar a un psicoanalista para su hermana: “Piensa en lo que el análisis le hizo a Seymour”(115)

²⁸ “Sé muy bien que el libro no dice la verdad sobre Johnny ... Por discreción, por bondad, no he querido mostrar al desnudo su incurable esquizofrenia, el sórdido trasfondo de la droga, la promiscuidad de esa vida lamentable.”(45)

²⁹ “Marcos es insistente: solo desde la muerte es posible saber quién es Jesús. Es su forma de morir lo que despierta la confesión del centurión romano: *Verdaderamente este hombre era Hijo de Dios* (15,38). Es a la luz de la pasión que hay que interpretar su anuncio y sus títulos” (González, ,79)

En cuanto a la relación de Seymour con lo sagrado, Buddy afirma que su hermano “buscaba a Dios literalmente en todas partes” (112). Llega incluso a sugerir que ha alcanzado la santidad:

“¿No tenía Seymour defectos lamentables, vicios, mezquindades que se puedan enumerar?...¿Qué era al fin y al cabo? ¿Un santo?... Por suerte no es tarea mía contestarlo” (111) “Estoy escribiendo acerca de la única persona conocida que, a mi juicio, era realmente grande, la única de dimensiones considerables que jamás haya conocido, de quien ni por un instante llegué a sospechar que tuviera el armario lleno de pequeñas vanidades pícaras, molestas.” (172)

Un elemento que hemos mencionado para la escritura de Bruno que volvemos a encontrar aquí es la distancia que Buddy marca entre él y Seymour. Esta distancia es más sutil que la que existe entre Johnny y Bruno. Después de todo, Seymour y Buddy son hermanos³⁰. Sin embargo, la diferencia existe. Buddy recuerda que

“Cuando Seymour le decía a uno de los mellizos, o a Zooey o a Franny o tal vez a madame Boo Boo ... que se quitaran los zapatos de goma al entrar en el apartamento , todos sabían que lo que quería decir es que, si no lo hacían, ensuciarían el suelo y Bessie tendría que ponerse a frotarlo. Cuando yo les decía que se quitaran los zapatos de goma, sabían que lo que quería decir era que los que no lo hacían eran unos puercos” (171).

También aquí vemos que en Seymour se trata no solo de qué es lo que dice sino de su particular modo de decir (y hacer) las cosas³¹.

Tal vez por eso, Buddy insiste casi obsesivamente en describir minuciosamente el aspecto físico de Seymour. Nuevamente, no se trata de recoger aquí su doctrina³², sino su persona: “Creo que debo describir su cara, su forma, su manera de ser –su mecanismo- a cualquier edad (...) y conseguir una buena semblanza” (174). Así, los detalles físicos van suscitando revelaciones sobre su personalidad. Su pelo, que provocaba la burla de los niños de la familia, nos muestra su cercanía para con estos: “Floreecía también, se robustecía con

³⁰ Incluso, desde la perspectiva de sus hermanos menores, existe una gran identificación entre Buddy y Seymour, intencionalmente buscada por el primero. “(Buddy) Hace todo lo que hizo Seymour... o lo intenta”, (*Franny y Zooey*, 112)” Pero la distancia persiste. Seymour es siempre el modelo.

³¹ Otro ejemplo “contestó inmediata y gravemente, con ese modo especial que tenía para contestar siempre las preguntas de Les como si fueran, por encima de todas, las que prefería contestar... además del enorme valor sentimental que tuvo para mi padre, esta respuesta fue, en muchos sentidos, la verdad, la verdad, la verdad” (151)

³² Seymour ha dejado una gran cantidad de poemas escritos. No obstante se nos dice explícitamente que “la viuda del poeta, dueña legal de los poemas, me ha prohibido citar cualquiera de ellos” (*Seymour*, 129). Los textos solo aparecen parafraseados por Buddy (a excepción de algunas cartas, transcritas literalmente). La voz de Seymour nos llega siempre a través de otro.

todas las observaciones indiscretas o desconsideradas que le hacían los menores de la familia” (170). Su sonrisa tan particular, su expresión de ingenuidad, revelan su fragilidad (“la suya es quizá la única cara de adulto absolutamente indefensa en toda la zona del Gran Nueva York”, 178). Sus orejas recuerdan a las de Buda. Su voz “era el mejor instrumento musical que en su absoluta imperfección yo haya escuchado jamás hora tras hora” (187).

En síntesis, no se trata de describir en Seymour un ejemplo de la perfección física (casi diríamos que lo contrario, cfr. 183), pero en sus imperfecciones se nos revela la absoluta originalidad de su carácter. Se nos revela como completamente humano (del mismo modo que se le revela Johnny a Bruno, en toda su miseria física, al desnudarse delante de él) aunque simultáneamente, no como una persona corriente.

Las anécdotas que Buddy se encarga de hacer proliferar ilustran su costado misterioso, con connotaciones de santidad. Seymour enseñándole a Buddy los principios del zen, a los ocho años, mediante un juego de canicas. Seymour también de niño, en una fiesta, donde realiza el “milagro” de, sin haberlos visto llegar, “después de haber mirado a los invitados durante unas tres horas, después de sonreírles y, creo, de amarlos, Seymour, sin preguntar nada a nadie, les devolvió a casi todos, de a uno o de a dos y sin cometer ningún error, los respectivos abrigos y a todos los hombres los sombreros” (123)

Pero no solo se trata de estos y otros “hechos” que Buddy recopila. También están sus enseñanzas (que como hemos dicho, solo nos llegan a través del testimonio de sus hermanos). Ya hemos mencionado la de la “señora gorda” recordada por Franny y Zooey. Buddy recordará muchas otras: “Seymour me dijo una vez.... que todo estudio religioso verdadero tenía que conducir a olvidar las diferencias entre chicos y chicas, animales y piedras, día y noche, calor y frío.” (*Franny y Zooey* 77); “Seymour dijo en una oportunidad que todo lo que hacemos en la vida es ir de un pedazo de Tierra Santa a otro. ¿No se equivoca nunca?” (*Seymour*, 216).

Narrados desde la perspectiva de Buddy, su “evangelista”, su testigo, los dichos y hechos de su hermano adquieren un carácter verdaderamente excepcional. Pese a haber abordado varias veces su historia, de distintos modos y en distintos momentos, Salinger no ha escrito ningún relato sobre Seymour en primera persona³³. Tal vez porque es consciente

³³ Tal vez la única excepción sean las páginas del diario de Seymour, que Buddy transcribe en “Levantad carpinteros, la viga del tejado” Se trata de un fragmento breve, referido principalmente a su relación con Muriel, aunque con algunos puntos muy interesantes (se muestra por ejemplo el amor de Seymour hacia todo

de la dificultad de hacer hablar a un personaje así. ¿Qué podría pensar Seymour, cómo podría presentárselo de un modo que esté a la altura del testimonio que de él dan los otros? Lo mejor para que permanezca el misterio es mirarlo con cierta distancia: “No te acerques hasta aquí. Quítate las sandalias, porque el suelo que estás pisando es una tierra santa” (Ex 3,5)

Versiones desacralizadoras: *El evangelio según el Hijo* y *El evangelio según Jesucristo*.

Nos permitiremos por último contrastar nuestra hipótesis con dos obras que eligen narrar la vida de Jesús desde una perspectiva diferente a la que hemos estado estudiando. Ambas obras se plantean, en principio, como polémicas frente a los textos canónicos, aunque veremos que sus matices son muy distintos.

*El evangelio según el hijo*³⁴ del norteamericano Norman Mailer está narrado en primera persona, por el mismo Jesús³⁵. Se presenta como la “verdadera historia”³⁶ frente a los Evangelios de Mateo, Marcos, Lucas y Juan, con los que constantemente confrontará los hechos narrados:

“Si bien yo no diría que el Evangelio de Marcos es falso, contiene una gran exageración. Y ofrecería menos por Mateo, y por Lucas y Juan, que me dieron palabras que nunca pronuncié y me describieron como apacible cuando estaba pálido de cólera... De modo que yo brindaré mi propia versión.” (11).

Debemos decir que esta versión, tan polémicamente anunciada, no difiere demasiado de la de los Evangelios canónicos. Al menos en cuanto a los hechos y dichos recogidos, las diferencias son principalmente de matiz: Jesús acusa a los evangelistas de haber exagerado un poco³⁷. De hecho, varios pasajes de los Evangelios (o de otros lugares de la Biblia) aparecen parafraseados o directamente transcritos³⁸. La mayoría de los discursos de Jesús

y todos, aún su irritante suegra, que no lo aprecia. Sin embargo se trata siempre de un narrador testigo que hace ingresar fragmentos, previamente seleccionados por él, de la voz del otro. (cfr Levantad... 71-81)

³⁴ Norman Mailer, *El evangelio según el Hijo*, Buenos Aires, Emecé, 1997. Todas las citas por esta edición.

³⁵ Hemos afirmado antes que este era un proyecto difícil sino imposible. Ya veremos como Mailer intenta llevarlo a cabo, pero queremos mencionar las palabras de una reseña periodística aparecida en el suplemento literario *Radars*, registrada en la solapa del libro “La capacidad para escandalizar que caracteriza a Norman Mailer no tiene igual en el mundo. Si algo le faltaba a su megalomanía era contar en primera persona la historia de Cristo”

³⁶ “Lo que me interesa decir no es ni una historia simple ni carente de sorpresa, pero es verdad, por lo menos en todo lo que recuerdo” (12)

³⁷ Cfr. por ejemplo: la predicación de Jesús en la sinagoga de Nazareth (67), el Sermón de la montaña (112), la multiplicación de los panes (117) y la resurrección al tercer día(228-9)

³⁸ Tal vez sean estos calcos del Evangelio los pasajes donde el libro alcanza mayor belleza.

no son elaboraciones propias del autor sino que éste se limita a combinar libremente palabras recogidas en los cuatro Evangelios³⁹.

En estas recreaciones de sus dichos y acciones el Jesús de *El evangelio según el Hijo* se aproxima al Jesús de los Evangelios, en su carácter sagrado. Pero al darnos a conocer directamente sus pensamientos íntimos, sus motivaciones y temores, al tener acceso directo a su conciencia, al intentar explicársenos el carácter sagrado de Cristo se va diluyendo. Aquí es cuando el Jesús de la novela parece distanciarse del Jesús de los Evangelios. Tenemos por momentos la sensación de estar leyendo el relato de un hombre al que le han ocurrido cosas extraordinarias pero que no es un hombre extraordinario. Es, al menos por momentos, solo un hombre, y esto es lo que la novela parece buscar al elegir la primera persona: subrayar el carácter humano de Jesús: sus miedos (“Esta mañana yo ya no era el Hijo de Dios, sino solo un hombre. La voz de Dios era débil en mis oídos. Había en mi corazón un vil temor”,194), sus desprecios (“...aunque fuera por sólo un instante, había sentido desprecio por los pobres”,191) sus pensamientos lujuriosos (“Mi aborrecimiento de la fornicación había llenado mis años con pensamientos de lujuria” 174), su ira (“la ira que se había alojado en el centro de mi corazón”, 185). E, insistentemente, sus dudas. El Padre aparece como algo separado del Hijo, el Padre parece ser quien reviste en la novela de un carácter misterioso e inaccesible, tanto al narrador como a los lectores. La identificación de Jesús con Dios nunca es completa: el Hijo teme al Padre (“...sólo era yo capaz de temerle... yo no sabía como servir a un Señor que podía sacar forúnculos en la piel de todo hombre y bestia en el país de Egipto”, 41) y no confía totalmente en su poder (“”Si muero resucitaré a los tres días”, dije. Pero no sabía si era verdad” 127). Incluso durante su transfiguración, cuando Pedro lo reconoce como el Cristo, Jesús duda (“Ni siquiera en ese momento estaba seguro” 128).

Para narrar en primera persona la vida de Jesús el autor parece recurrir principalmente a dos estrategias. En primer lugar, como ya hemos dicho, seguir de cerca los relatos canónicos, alterando solo el narrador pero repitiendo muchos de los hechos y palabras. De este modo, la novela remite constantemente a sus lectores hacia los Evangelios. Por otra parte, marca una suerte de separación entre Padre e hijo. Así, el carácter sagrado queda

³⁹ Cfr por ejemplo los pasajes del Sermón de la montaña (113), las invectivas contra los escribas y fariseos (166), la Última cena (195-199).

concentrado del lado divino, mientras que la voz que se hace cargo de la narración es la de “solo un hombre”.

La apuesta de José Saramago es muy distinta y, si se quiere, más radical. *El Evangelio según Jesucristo*⁴⁰ se presenta, a diferencia de la novela de Mailer, como no contradictorio con los Evangelios canónicos: “...este evangelio que nunca tuvo el propósito desconsiderado de contrariar los que escribieron otros, y en consecuencia no osará decir que no ocurrió lo que ocurrió poniendo en lugar de un Sí un No” (256). Sin embargo, este “evangelio” presenta una versión totalmente distinta a la de los canónicos de los principales hechos de la vida de su protagonista, con una intención abiertamente crítica y polémica hacia el cristianismo en su conjunto.

La perspectiva elegida es la de un narrador omnisciente: “Jesús no lo sabe todo de su madre y de su padre, María no lo sabe todo del marido y del hijo y José, estando muerto, no sabe nada de nada. Nosotros, al contrario, conocemos todo cuanto hasta hoy fue hecho, dicho y pensado, bien por ellos, bien por otros” (217). Se trata de un narrador bastante particular. Interviene constantemente en la novela, comentando los acontecimientos, ironizando, introduciendo consideraciones anacrónicas (por citar solo un ejemplo, menciona a Freud, Jung y Lacan (211) y reflexiones metaliterarias sobre el modo de narrar (cfr. por ejemplo sus consideraciones acerca de la verosimilitud, 236).

El narrador elegido es tan funcional a la crítica que propone la novela como los hechos que narra. No solo por sus juicios e ironías sino que, y esto es lo que nos interesa, la perspectiva adoptada contribuye a la desacralización. No nos estamos refiriendo aquí a ciertos pasajes que pueden ser más obviamente escandalosos como la descripción minuciosa del encuentro sexual entre Jesús y María Magdalena, (cfr. 302-303), o a las críticas más explícitas como la extensa lista de nombres de mártires y las brutales causas de su muerte que Dios enumera a Jesús (cfr. 409-414) y el anuncio de los crímenes de la Inquisición y las Cruzadas. El retrato de este Dios sanguinario, sediento de sacrificios (“Es necesario ser Dios para que le guste tanto la sangre” 420, dirá de él, el diablo) es posible porque el narrador realiza una operación previa: separa, mucho más nítidamente que en la novela de Mailer, al Padre del Hijo, a Dios de Jesús. De este modo, como el narrador y

⁴⁰ José Saramago, *El evangelio según Jesucristo*, Buenos Aires, Suma de Letras, 2003. Todas las citas por esta edición.

algunos personajes marcarán varias veces, es patente la incompreensión de Dios por los problemas de los hombres. Si la respuesta a este problema es justamente Cristo, esto parece ser lo que la novela viene a romper. Jesús, del que conocemos todos sus pensamientos, dudas, sufrimientos y temores, rechaza radicalmente la propuesta de Dios, en ningún momento se identifica con Él. Saramago ha conseguido crear con su Jesús un personaje interesante pero muy distinto al de los Evangelios y sin connotaciones sagradas. Un Jesús que es un “simple mortal” (261), atormentado por las culpas de sus dos padres (José y Dios). Podemos pensar que incluso, hacia el final de la novela, su figura adquiere una dimensión heroica, prometeica, al elegir negarse al plan de Dios para evitar futuros derramamientos de sangre, sacrificando su propia vida⁴¹. Pero esta actitud es heroica en un sentido profundamente humano. Jesús es un héroe trágico, que se rebela contra Dios como otros se han rebelado contra los dioses. No es un personaje sagrado⁴². Todas las motivaciones de Jesús, todos sus temores nos son explicitados. No hay misterio. Su personaje no abre hacia la trascendencia, es justamente una negación de la trascendencia. La novela, a diferencia de la de Mailer, termina en muerte, no hay resurrección⁴³.

Ambas novelas sin duda merecerían un análisis más detallado en el que no nos podemos detener aquí. Solo queremos dejar consignado que si estas novelas no eligen una perspectiva externa sino que se adentran directamente en la conciencia de Jesús, el resultado no es la narración de un personaje sagrado, que conserva su aura misteriosa pese a sernos transparente, sino, justamente su desacralización.

En este recorrido por diversas obras literarias, esperamos haber demostrado que el testimonio es un modo literariamente efectivo para presentar un personaje con connotaciones sagradas. Nos proponemos, en futuras investigaciones, poder trabajar otras de las formas que la literatura ha intentado para hablar de lo inefable.

⁴¹ Más allá de la imagen sanguinaria de Dios que se presenta, la novela podría leerse como un libro sapiencial: a la manera de la historia de Jonás, la vida de Jesús nos demuestra que es imposible escapar de la voluntad de Dios, que sus criaturas lo obedecen aún cuando creen contrariarlo.

⁴² Para una agudísima distinción de lo que es un héroe trágico de un “caballero de la fe” cfr. *Temor y temblor*.

⁴³ Tal vez el planteo de Saramago merecería una respuesta desde el catolicismo. No es nuestra intención darla aquí. Solo recordaremos dos elementos de la doctrina católica que Saramago parece ignorar al plantear sus críticas: la resurrección y, principalmente, la verdadera dimensión divina y humana de la figura de Cristo. No un Dios indiferente al sufrimiento de los hombres, sino un Dios que sufre como hombre, hasta la muerte y la muerte de cruz.

Bibliografía

- **Borges, Jorge Luis y Ferrari, Osvaldo** *Reencuentro, diálogos inéditos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- **Cortázar, Julio**: “El perseguidor” en *El perseguidor y otros cuentos*, Buenos Aires, CEAL, 1967.
- **de Mattos, Tomás**: *La puerta de la Misericordia*, Buenos Aires, Suma de Letras, 2005.
- *El Libro del Pueblo de Dios*, Madrid, San Pablo, 1996.
- **Eliade, Mircea**: *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998.
- **González, Marcelo**: “Evangelio según Marcos. Lo que sucede cuando Dios habla” en Avenatti de Palumbo, Cecilia y Safa, Hugo Rodolfo (editores) *Letra y espíritu. Diálogo entre literatura y teología*, Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, 2003.
- **Greene, Graham**: *El fin de la aventura* Buenos Aires, Sur, 1955.
- **José Saramago**: *El evangelio según Jesucristo*, Buenos Aires, Suma de Letras, 2003.
- **Mailer, Norman**: *Evangelio según el Hijo*, Buenos Aires, Emecé, 1997.
- **Navarro, Ignacio**: “Albert Camus: el problema de la santidad en *La peste*.” en Avenatti de Palumbo, Cecilia y Safa, Hugo Rodolfo (editores) *Letra y espíritu. Diálogo entre literatura y teología*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 2003.
- **Pasolini, Pier Paolo**: *Teorema*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
- **Rivas, Luis Heriberto**: *¿Qué es un evangelio?*, Buenos Aires, Editorial Claretiana, 2001.
- **Salinger, Jerome Daniel** *Franny y Zooey*, Buenos Aires, Edhasa, 2004
- **Salinger, Jerome Daniel** *Levantad, carpinteros, la viga del tejado y Seymour: una introducción*, Buenos Aires, Edhasa, 2004.
- **Todorov, Tzvetan**: *Poética*, Buenos Aires, Losada, 1975.