

[193]

LA SOMBRA DEL GALILEO:
UN COMENTARIO*

Armando J. Levoratti

El problema del Jesús histórico

Los investigadores del Nuevo Testamento saben muy bien lo difícil que es trazar una imagen fidedigna de Jesús con los recursos y métodos de la ciencia histórica. El siglo XIX, que puso las bases de la moderna historiografía, fracasó en el intento de encontrar al Jesús real de la historia; y Albert Schweitzer, al mostrar que todas las pretendidas reconstrucciones históricas no eran más que proyecciones, distintas en cada caso particular, de la imagen subjetiva que cada escritor se había formado de Jesús, paralizó por largo tiempo la afición a escribir nuevas “biografías”. El género literario “vida de Jesús” quedó entonces, casi exclusivamente, en manos de personas que desconocían por completo los resultados de la exégesis científica y las exigencias del método histórico-crítico, o que renunciaban deliberadamente a tenerlos en cuenta hasta sus últimas consecuencias. Claro está, sin embargo, que aquí es preciso establecer una distinción entre las obras escritas con intenciones biográficas (es decir, que pretendían a pesar de todo reflejar el “carácter”, la “personalidad” o la “evolución psicológica de Jesús”) y las que solamente aspiraban a suscitar un encuentro personal con él a través de una lectura “espiritual” de los evangelios. Entre estas últimas cabe destacar, a modo de ejemplo particularmente notable, un libro como *El Señor* de Romano Guardini. Al escribir esta obra, Guardini se apartaba conscientemente de los cánones sancionados por la investigación histórico-crítica, pero su método y su finalidad siguen teniendo vigencia como lectura “creyente” de la Escritura.

En el campo católico, el derrumbe provocado por los estudios de

* Esta nota tiene en vista principalmente el libro *La sombra del Galileo*, escrito por el exégeta alemán Ger Theissen (Ed. Sígueme, Salamanca, 1988; original alemán de 1986). Las reflexiones que preceden al comentario del libro intentan mostrar la complejidad y envergadura de los problemas involucrados en la composición de una obra como la presentada por Theissen.

[194] A. Schweitzer no causó un impacto tan violento ni produjo efectos tan paralizadores como en el campo protestante. De hecho, después de aquel acontecimiento se publicaron varios libros que intentaban presentar la “historia” o la “vida” de Jesús a partir de una exégesis científica de los textos evangélicos y de una adecuada aplicación del método histórico. G. Ricciotti, por ejemplo, escribió su *Vida de Jesucristo* sin eludir los problemas planteados por las investigaciones modernas y con el decidido empeño de realizar una obra científica. Pero él aún creía que era posible elaborar algo así como una biografía de Jesús, y lo mismo puede decirse, en términos generales, de su gran contemporáneo el P. Lagrange, especialmente en su libro *El Evangelio de Nuestro Señor Jesucristo*. Sin embargo, el género literario “biografía de Jesús” fue cayendo después en un estado de verdadero estancamiento, y hoy la mayoría de los exégetas católicos suscribirían, añadiendo quizá alguna precisión, las palabras de G. Bornkamm: “Ya nadie está en condiciones de escribir una vida de Jesucristo”.¹

Un juicio tan contundente podría parecer a primera vista injustificado y arbitrario. Es posible, sin embargo, formularlo con tanta seguridad porque varias generaciones de estudiosos, a pesar de sus denodados esfuerzos por obtener resultados positivos, al fin se vieron obligados a reconocer su propio fracaso. Y las razones de esta situación son bien conocidas: de Jesús no han llegado hasta nosotros

¹ Cf. G. Bornkamm, *Jesús de Nazaret*, Salamanca, 1977, pág. 13. Nótese que con esto no se quiere decir que en el campo católico no se hayan publicado, después de esas fechas, obras acerca de Jesús empeñadas en responder a las exigencias del método histórico-crítico, e incluso con intenciones biográficas. En su libro *Jesús de Nazaret visto por los testigos de su vida* (Herder, Barcelona, 1914), E. Trocmé pasa revista críticamente a tres de ellas, “que pretenden esquivar con más o menos destreza” las dificultades suscitadas por la investigación científica de los evangelios. El historiador Daniel-Rops, escribe Trocmé, publica el libro *Jesús en su tiempo*, en el que “se ponen de relieve, al mismo tiempo, la soltura del especialista perfectamente informado y la repulsa de toda crítica seria de los evangelios”. Annie Jaubert, “excelente especialista en el judaísmo de ambos testamentos y en la historia antigua del cristianismo, pone fin a un libro notable sobre *La fecha de la cena* con unas páginas acerca del desarrollo de la pasión de Cristo”; pero estas páginas resultan “desconcertantes por su ingenuidad”, ya que la autora “fuerza al máximo la conciliación, hasta en sus detalles, de las cuatro narraciones evangélicas, incluso en aquello en que todo el mundo está de acuerdo en admitir la divergencia”. Por último, el cardenal Jean Daniélou, “sabio de visiones atrevidas y de erudición sin par”, defiende en un pequeño libro la historicidad casi íntegra de los evangelios de la infancia según Mateo y Lucas, siendo así que las divergencias entre ambos y su aislamiento dentro del NT “exigen del historiador una crítica vigilante y reforzada” (cf. E. Trocmé, *o. cit.*, págs. 18-19).

[195] escritos redactados por él mismo, y las tradiciones que a él se refieren, con la excepción de algunas alusiones contenidas en unos pocos documentos extrabíblicos,² han quedado consignadas en textos de una índole particular. En efecto: los textos en los que se funda casi exclusivamente nuestro conocimiento *histórico* de Jesús (es decir, los relatos de los evangelios sinópticos) son esencialmente textos *kerygmáticos*, o, en otras palabras, testimonios surgidos “de la fe y para la fe”, en los que están ligados inextricablemente la narración de los hechos y la confesión cristológica de la comunidad creyente.³ Por otra parte, la investigación crítica de la tradición sinóptica ha podido demostrar que los materiales recogidos por los evangelistas se escalonan en varios estratos de procedencia diversa, y que es posible distinguir con relativa precisión unos estratos de otros, aunque en algunos casos la diferenciación sea difícil y dudosa. Los materiales más recientes son los redactados en griego, en el ámbito del cristianismo helenístico; pero lo esencial de los tres sinópticos proviene de la tradición aramea que tuvo su origen en la comunidad palestinese. Por ser el más antiguo, ese estrato es también el más cercano a Jesús. Sin embargo, incluso en este último nivel todas las sentencias de Jesús y todos los relatos acerca de él

² En la página 109 de su libro, Gerd Theissen enumera y comenta brevemente los testimonios extrabíblicos que se refieren a Jesús (con la excepción de los contenidos en el Talmud). En primer lugar, la gran sección que habla de Jesús en la obra de Josefo fue seguramente retrabajada (o incluso interpolada) por autores cristianos. No hay motivos, en cambio, para considerar sospechosa la referencia de Josefo a la ejecución de Santiago, hermano del Señor, en el año 62 de la era cristiana, donde el historiador habla de “Jesús que fue llamado el Cristo”. Tampoco es sospechoso el pasaje en que Tácito habla de los “cristianos”, a quienes Nerón echó la culpa del incendio de Roma en el año 64. Tácito dice allí que el nombre de “cristianos” deriva de “Cristo” y nos informa que Cristo “fue ejecutado durante el reinado de Tiberio, a iniciativa del procurador Poncio Pilato” (*Anales*, XV,44,3). También Suetonio (*Claudius* 25) y Plinio el Joven (Ep. X,96) mencionan a Jesús al referirse a los conflictos que sus seguidores tenían con las autoridades. Cuando evalúa estos testimonios, Theissen reprocha a sus colegas la escasa estima que han manifestado por las informaciones históricas que se han extraído de ellos. “Estas escasas fuentes antiguas, sostiene el autor, dicen mucho acerca de Jesús —y dicen también mucho acerca de los exégetas de métodos histórico-críticos a quienes dicen tan poco”.

³ La palabra *kerygma* designa literalmente el mensaje proclamado por un heraldo (*kéryx*). Es decir que una proclamación kerygmática acerca de Jesús es un enunciado cristológico en el que Jesús es presentado como el Salvador escatológico, en quien se realiza de una vez para siempre la liberación definitiva del pecado y de la muerte. Como es natural, ninguno de estos enunciados es susceptible de ser verificado empíricamente, sino que procede de la fe y sólo puede ser aceptado mediante un acto de fe. Cf. *Revista Bíblica* 24 (1986) 213-4.

[196] contienen al mismo tiempo la confesión de la comunidad creyente, o por lo menos la presuponen; y esto dificulta la tarea de trazar un límite exacto entre las palabras que provienen efectivamente de Jesús y las reflexiones teológicas o las “actualizaciones” del mensaje realizadas por la comunidad postpascual.

De estos resultados de la crítica histórica Bultmann sacó las conclusiones más extremas. Si las tradiciones relativas a Jesús han llegado hasta nosotros a través del testimonio de la comunidad primitiva, el investigador que busca la verdad sobre el Jesús de la historia tiene que realizar un minucioso análisis crítico para distinguir lo que procede realmente de Jesús y lo que es creación de la comunidad creyente. Pero aún cuando se consiga llegar hasta el estrato más antiguo (el que proviene de la comunidad palestinese), siempre queda abierta la posibilidad de que algunas veces tal delimitación resulte impracticable. De ahí el método seguido por Bultmann en su libro sobre Jesús: ante la imposibilidad de apoyarse exclusivamente en materiales de cuya autenticidad no se pudiera dudar, él optó por presentar el “complejo de pensamientos contenidos en aquel estrato más antiguo de la tradición”.⁴ Allí aparecen fundidas la predicación de Jesús y su transmisión en el kerygma de la comunidad; al mismo tiempo, esa tradición señala a Jesús como su fuente, y lo más probable es que en él se haya originado efectivamente. Pero si no fuera así, la cuestión carecería de importancia real para la fe, ya que la fe es la aceptación del kerygma y éste seguiría siendo el mismo en un caso y en otro. El kerygma presupone evidentemente la *historicidad* de Jesús, y por eso sería ocioso entrar en polémicas al respecto. Pero la comunidad cristiana primitiva comprendió clarísimamente la *historia de Jesús* como el *acontecimiento escatológico*, y este acontecimiento, en cuanto tal, nunca puede convertirse en puro *pasado* sino que permanece siempre *presente* en la predicación. Creer no es conocer a Jesús “según la carne”, sino reconocer al Cristo presente en el kerygma y “actualizar” su muerte y su resurrección en la decisión de la fe; y esto quiere decir, concluye Bultmann, que el Jesús histórico ha dejado de tener un significado constitutivo para el creyente.⁵

⁴ Cf. R. Bultmann-K. Jaspers, *Jesús . La desmitologización del Nuevo Testamento*, Sur, Buenos Aires, 1968, pág. 16.

⁵ “Como la palabra de Dios, dice Bultmann, Cristo es antes de mí y fuera de mí, pero no como hecho probable objetiva y cronológicamente anterior a mí, sino como un Cristo para mí, que yo encuentro como palabra. El acontecimiento escatológico, que es Cristo en concreto, se realiza siempre y sólo aquí y ahora, cada vez que la palabra es anunciada (2 Cor 6,2; Jn 5,24), es decir, en la fe y en la incredulidad (2 Cor 2,15 ss.; Jn 3,18; 9,39). Por lo tanto, el *efápax* es comprendido en su verdadero significado sólo como unicidad del evento escatológico” (*Kerygma und Mythos*, II, 206).

[197]

El impacto del pensamiento de Bultmann sobre la exégesis y la teología del siglo XX es de sobra conocido. Si sus planteamientos tuvieron tanta repercusión, fue porque se trataba de problemas auténticos, implicados en el contenido de la fe cristiana y en sus formulaciones teológicas. Sin embargo, Bultmann no logró imponer sus puntos de vista más radicalizados. La reacción no tardó en hacerse sentir, y lo más paradójico de esta reacción fue que se gestó principalmente en el círculo de sus discípulos.

También E. Käsemann, un antiguo discípulo de Bultmann, se pregunta si es posible escribir una “vida” de Jesús, y su respuesta es negativa.⁶ Porque una biografía (si se toma ese término en su acepción más rigurosa) tendría que presentar la evolución interna de su carácter y pensamiento, y describir la trama profunda de los acontecimientos según la sucesión cronológica. Pero de la primera no sabemos nada y de lo segundo muy poco: el bautismo en el Jordán, la predicación en Galilea, la subida a Jerusalén para reclamar de todo Israel la opción definitiva, la oposición del judaísmo oficial y la crucifixión por los romanos. Más aún: las tradiciones evangélicas expresan forzosamente las experiencias de los discípulos y la interpretación que ellos dieron de los sucesos acaecidos durante la vida terrena de Jesús, y en la mayoría de los casos resulta casi imposible avanzar más allá de estas simples constataciones: Jesús fue bautizado por Juan, practicó exorcismos y curaciones, fue entregado en manos de sus verdugos y crucificado. Cada vez que se ha intentado reconstruir la escena del bautismo en el Jordán, los detalles de la predicación en Galilea, la cronología de la pasión, y, con mucha más razón, las apariciones del Resucitado, se ha chocado contra un muro infranqueable y los resultados de la crítica histórica han sido más bien decepcionantes. Siempre se puede, obviamente, situar determinados aspectos de la vida y la predicación de Jesús en el contexto general del judaísmo palestinese; pero el “misterio” de su personalidad y de su conciencia, de su oración y de su vida interior, de sus combates y victorias, continúa siendo impenetrable para la mirada del historiador.

⁶ Véase especialmente E. Käsemann, *Ensayos exegéticos*, Ed. Sígueme, Salamanca, 1978, págs. 159-189.

[198]

Sin embargo, sería erróneo pensar que el reconocimiento de estas limitaciones impone la resignación, el escepticismo o la falta de interés por el Jesús terreno, o impide afrontar con lucidez y decisión los problemas planteados por la historiografía científica. Y esto por dos razones fundamentales, una *histórica* y la otra *teológica*.⁷ Desde el punto de vista *histórico*, en efecto, es imposible negar la serie de datos auténticos que la tradición sinóptica ofrece y que el historiador se ve obligado a aceptar; y desde el punto de vista *teológico*, no se podría despojar al kerygma de toda referencia a la realidad histórica sin vaciar al mismo tiempo, *docetísticamente*, el contenido de la predicación y de la fe. O para decirlo un poco más claramente: la primera predicación cristiana no podía dejar de incluir en el *kerygma* la *historia* del Jesús terreno, porque de lo contrario habría reemplazado a Jesús por un mito, o habría puesto en lugar del Nazareno una figura puramente celestial.

Es preciso, por lo tanto, volver a la profesión de fe cristiana que reconoce a *Jesús* como *el Señor* —es decir, que afirma la *identidad* del Jesús terreno y el Señor glorificado (cf. Flp 2,11)—y sacar todas las consecuencias que resultan de esa identificación. Así lo hicieron los primeros cristianos, y esto es lo que explica, en última instancia, el origen de los evangelios.

La primera consecuencia que de aquí se desprende es que la vinculación con la historia pasada, contrariamente a lo que pretendía Bultmann, no puede ser considerada como un mero “presupuesto” o dato preliminar, sino que pertenece *intrínsecamente* al kerygma y a la fe (y por consiguiente también a la teología del Nuevo Testamento).⁸ Pero en seguida es necesario aclarar que no todos los

⁷ En un artículo sobre la lectura de la Biblia “en el Espíritu”, I. de la Potterie deplora con razón el dualismo total entre el “Cristo de la fe” y el “Jesús de la historia”, que gravitó tan pesadamente sobre los estudios de cristología bíblica hasta Bultmann y la *Formgeschichte*. Al mismo tiempo celebra la vigorosa reacción del teólogo protestante M. Kähler, quien ya en 1892 afirmaba que el *Cristo bíblico* no es “el pretendido *Jesús histórico* (*historisch*), sino el *Cristo de la historia* (*geschichtlich*). Hay que notar, sin embargo, que esta reacción sólo está plenamente justificada cuando la exégesis o la teología bíblica (como sucedió sobre todo a partir de D. F. Strauss) pretenden reducir *todos* los enunciados cristológicos a la categoría de mero *teologúmeno* (es decir, de construcción teológica postpascual sin ninguna base o realidad históricas). Pero de ahí no se puede concluir que no está permitido utilizar todos los recursos de una sana metodología histórica para tratar de reconstruir, en la medida de lo posible, la trayectoria terrena de Jesús Mesías e Hijo de Dios. Cf. I. de la Potterie, “La Lecture ‘dans l’Esprit’”, *Communio* XI (1985) 19-20.

⁸ En su libro sobre el cristianismo primitivo en el marco de las religiones antiguas, Bultmann situó a Jesús dentro del judaísmo tardío y, de acuerdo con este punto de vista, esbozó su teología del NT como un desarrollo del mensaje cristiano primitivo, haciendo de Jesús simplemente un “presupuesto” de ese mensaje. Véase la crítica de esta concepción en E. Käsemann, *o. cit.*, págs. 180 ss.

[199] escritos neotestamentarios se refieren de la misma manera a la vida terrena de Jesús. La mayoría de estos escritos, efectivamente, aunque aluden a veces a la realidad histórica, concentran toda su atención en la muerte y en la resurrección de Cristo, consideradas como acontecimientos *salvíficos* y no desde el punto de vista del historiador. Los evangelios, en cambio, se interesan más concreta y ampliamente en los hechos que precedieron a la Pascua, y a ese interés se deben tanto su origen como su forma tan distinta de los otros escritos. Pero el interés de los evangelistas por lo acontecido en *el pasado* no hizo de ellos meros “cronistas” o simples transmisores de un “reportaje” puramente histórico. Porque al manifestar tal interés, ellos dejaban fuera de duda la relevancia de lo histórico para la fe; pero al transmitir esa información histórica bajo la forma de “evangelio”, atestiguaban al mismo tiempo que no podían (ni querían) referirse a los hechos del pasado haciendo abstracción de su fe.

Para aclarar un poco más este último punto es necesario subrayar, ante todo, la *diferencia* existente entre la predicación de Jesús y el kerygma de la comunidad cristiana primitiva. El núcleo de la predicación de Jesús, como el estudio crítico de los evangelios sinópticos lo ha venido reconociendo desde hace ya más de un siglo, era *la proximidad del Reino de Dios*. Él anunció que la etapa de la promesa había llegado a su término y que *ya* había comenzado la etapa del cumplimiento (cf. Mc 1,14-15). Es decir que el Reino de Dios ya no se encontraba únicamente al término del proceso histórico, sino que había penetrado y se había hecho presente (al menos incoativamente) en la historia de *este* mundo; y ese anuncio Jesús no lo hacía sólo de palabra, sino también con sus gestos y sus acciones. Al sentarse a la mesa con los pecadores, él daba a entender que Dios ofrecía a todos la posibilidad de degustar los bienes del Reino venidero (cf. Lc 15,1-10); y al practicar exorcismos y devolver la salud a los enfermos, ponía claramente de manifiesto que el Reino de Dios ya había comenzado a revelarse con poder: “*Si yo expulso los demonios con el poder del Espíritu de Dios, quiere decir que el Reino de Dios ha llegado a ustedes*” (Mt 12,28). Además, la libertad con que se pronunció contra algunos mandamientos de la *Torá* impide identificar a Jesús, pura y simplemente, con un rabino piadoso que

[200] estudia la ley del Señor de día y de noche. Y esto aparece todavía más claramente si se tiene en cuenta que él no se limitó a poner en boca de sus discípulos una nueva interpretación de la ley, para que ellos no hicieran otra cosa que repetirla literalmente. Les confió, en cambio, la misión de anunciar la buena noticia, hecho que implicaba la constante *actualización* del mensaje, de acuerdo con las circunstancias de la predicación y las necesidades de sus destinatarios. Y esto es lo que de hecho se realizó históricamente: el cristianismo primitivo manifestó una asombrosa capacidad de creación, y una libertad no menos admirable, para transmitir su mensaje en los más variados registros.

A diferencia de la predicación de Jesús, el kerygma de la comunidad cristiana postpascual tuvo desde el comienzo su centro de gravitación en la cruz y la resurrección (cf. 1 Cor 15,1-6). Pablo retoma sin duda una fórmula básica del primitivo credo cristiano cuando dice en Rom 10,9: “*Porque si confiesas con tu boca que Jesús es el Señor y crees en tu corazón que Dios lo resucitó de entre los muertos, te salvarás*”. Pero el paso de la predicación de Jesús a la predicación *sobre* Jesús —es decir, del Jesús *predicador* al Jesús *predicado*, o del anuncio realizado por él al kerygma que lo proclamaba como *el Señor*— no fue algo casual y arbitrario, sino que era una exigencia de la “discontinuidad” introducida en el curso de los tiempos por el hecho pascual. La existencia de la Iglesia, en efecto, está vinculada íntegramente al acontecimiento, a la experiencia y al anuncio de la resurrección; y si los discípulos se hubieran limitado simplemente a repetir el mensaje de Jesús, si hubieran pasado por alto el escándalo de la cruz, no habrían dado un testimonio fiel del Jesús terreno, ya que su muerte y su resurrección están indisolublemente unidas a la realización del Reino de Dios.

Estos lenguajes diversos corresponden por lo tanto a la diversidad de los tiempos: *antes de la Pascua* están la vida terrena de Jesús y su predicación; *después de la Pascua*, la fe y el kerygma de la Iglesia; y marcando la línea divisoria entre el *antes* y el *después* se encuentra el hecho de la resurrección — esa encrucijada de la historia— que plantea a la historia y a la exégesis lo que Bultmann llamó “el gran enigma de la teología neotestamentaria”, a saber: el enigma de por qué la comunidad no reprodujo solamente la enseñanza de Jesús, sino que también, y ante todo, lo anunció a *Él mismo*.

O dicho con otras palabras: la resurrección *une y separa* a la vez la vida terrena de Jesús y la predicación de la Iglesia. De ahí que el verdadero problema consista en ver de qué manera deben ser

[201] entendidas esa *continuidad* y esa *discontinuidad*. La continuidad *histórica* está fuera de duda, ya que es imposible negar la vinculación existente entre el cristianismo primitivo y el movimiento inaugurado por Jesús; pero la cuestión más fundamental, y la que en el fondo interesa realmente, es el problema de la continuidad *teológica*, es decir, el que intenta dilucidar de qué manera y en qué medida se puede (y se debe) fundamentar la fe en hechos reales y objetivos, históricamente comprobables, sin comprometer con ello la trascendencia del obrar divino y la indemostrabilidad racional de la revelación.

De este modo, el debate sobre el Jesús histórico se convierte en un problema teológico, y es aquí donde se establece la máxima discrepancia entre el maestro y el discípulo. Para Bultmann, el recurso al Jesús histórico entraña el peligro de pretender *legitimar* el kerygma y la fe a partir de la historia; para Käsemann, en cambio, la más tremenda amenaza que debió enfrentar el cristianismo primitivo fue la presencia de los “entusiastas”, esa corriente “pneumática” que llegó a tener un claro predominio en la comunidad cristiana de Corinto. El que hoy afirma que Cristo resucita solamente en el kerygma, advierte Käsemann con incansable insistencia, reedita de algún modo el “entusiasmo” de aquellos corintios que se gloriaban de haber experimentado la irrupción del mundo divino en el terreno, y que por eso mismo apreciaban tanto el “don de lenguas” como idioma de los ángeles y del reino celestial. Ellos habían resucitado con Cristo; el Espíritu atestiguaba poderosamente la *realidad* de esa resurrección por medio de milagros y signos, de transportes extáticos y manifestaciones de sabiduría inspirada, y el que se siente ya ciudadano del cielo y rebosante de fuerza divina no necesita tomar en serio la tierra. Pero el olvido del Jesús histórico trae como consecuencia inevitable la disolución de la *cristología* en la *soteriología*, es decir, la sustitución del Salvador por la experiencia de la salvación. Entonces ya no es Jesús el que cuenta, sino sus dones salvíficos; y cuando la soteriología deja de estar arraigada en la persona y en la obra de Jesús —antes y después de la Pascua— se introduce más o menos subrepticamente una *antropología religiosa* centrada en el hombre y no en la acción salvadora de Dios (*salus extra nos*); porque entonces el primer plano pasa a estar ocupado enteramente por la experiencia de la salvación y por lo que el hombre llega a ser después de haber vivido tal experiencia, y de ese modo se oscurece lo más esencial: la obra y la gloria de Cristo, el Señor *crucificado* y *glorificado*.

Esta breve contraposición basta para poner claramente en

[202] evidencia el antagonismo de ambas posiciones. Dada la importancia del tema, parece conveniente detenernos a considerarlas con un poco más de atención.

Al identificar, dice Bultmann, el acontecimiento escatológico con la vida de Jesús, el kerygma transformó el hecho histórico *único*, acaecido “una sola vez”, en un acontecimiento *eterno*, válido “de una vez para siempre”. Esto quiere decir, por una parte, que para la fe cristiana la venida de Cristo no es un simple evento del proceso temporal que hoy llamamos historia, y por otra, que la acción por la que Dios ha decidido poner fin al “mundo antiguo” ya no es más esa catástrofe cósmica que la apocalíptica judía situaba en los últimos tiempos. *El acontecimiento escatológico es Jesucristo*: un acontecimiento que nunca puede convertirse en puro pasado, sino que se actualiza siempre de nuevo en la historia gracias a la predicación y a la fe. Al encontrarse con el Cristo anunciado en la predicación de la iglesia, y al creer en ella, el creyente muere y resucita con Cristo, y de ese modo se hace realidad el acontecimiento escatológico. Por eso Juan declara que la resurrección de los muertos y el juicio final coinciden con la venida de Jesús. El que escucha la palabra tiene Vida eterna, y no está sometido a juicio, *sino que ha pasado ya de la muerte a la vida* (Jn 5,24). Y cuando hace esta afirmación, el evangelista no está pensando en las palabras pronunciadas por el Jesús histórico, sino en las que anuncian a Cristo como luz, camino, verdad y vida. Por lo tanto, es aquí donde fracasan todos los intentos de negar o de reducir la distancia que separa el *evangelium Christi* del *evangelium de Christo*. Lo que cuenta realmente no es Jesús en cuanto personaje del pasado; el cristiano es un contemporáneo de Cristo, y creer en Cristo presente en el kerygma es el auténtico sentido de la fe pascual.

En vista de lo dicho anteriormente, no resulta difícil imaginar en qué dirección va a estar orientada la respuesta de Käsemann. El evangelio, dice él, si no quiere caer en el docetismo o en la gnosis, no puede en ningún momento dejar de referirse al que *antes y después de la Pascua* se reveló y fue reconocido como el Señor. Y para corroborar esta afirmación, Käsemann no duda en referirse a la definición de Calcedonia: Jesús fue verdaderamente *hombre*, y el que no confiesa su humanidad tampoco puede confesar su divinidad. La revelación, en efecto, dejaría de ser *revelación de Dios* si se situara exclusivamente en el contexto de la causalidad intrahistórica. Pero también dejaría de ser *revelación dirigida a los hombres* si no aconteciera dentro de la historia y se mantuviera dentro de ella. Por eso es necesario destacar un hecho que Bultmann no alcanza a

[203] interpretar correctamente: las cartas de Pablo son *cronológicamente* anteriores a los evangelios; el mensaje de esas cartas está centrado en el hecho pascual, y así atestiguan que el kerygma cristiano había comenzado con la proclamación de la muerte y la resurrección. Pero la iglesia, en un momento dado, comprendió que debía realizar un movimiento no de retroceso sino de *anámnesis*; y de este movimiento hacia el pasado nacieron los evangelios, que no se limitaron a relatar algunos hechos inmediatamente vinculados con la pascua, sino que se referían concretamente al que ya durante su vida terrena se convirtió en Señor de los suyos, si bien la fe de los primeros discípulos no fue al principio tan clara como llegaría a serlo más tarde, gracias a la cruz, la pascua y pentecostés. Los evangelios tenían en cuenta el *presente* de sus lectores, pero daban a entender con toda claridad el carácter *pretérito* de los hechos relatados; y si bien no eran biografías propiamente dichas, no por eso dejaban de atribuir a los sucesos históricos su consistencia, sus rasgos y sus contornos insustituibles (recuérdese, por ejemplo, el relato de la pasión y de la condena a muerte de Jesús, hechos acaecidos durante el pontificado del sumo sacerdote Caifás, siendo Tiberio emperador romano y Poncio Pilato prefecto de Judea).

Es verdad, por otra parte, que incluso en los evangelios sinópticos la *historia* nos llega a través de textos *kerygmáticos*. Pero no es menos cierto que esa historia no queda diluida en el kerygma, sino que, por el contrario, se manifiesta como uno de sus componentes insustituibles. Por eso los sinópticos dan tanta importancia al pasado y se refieren al *kairós* inaugurado por Jesús. Al ser proclamada en el kerygma, la historia acaecida en aquel *kairós* llama a la decisión y determina la situación presente; pero al situar el *kairós* en el *pasado*, y no en el presente, los evangelistas quieren dar a entender que la fe pascual, si bien fundó el kerygma, no le dio todo su contenido. Dios ya había obrado antes, y la manifestación de esa acción escatológica de Dios fue la historia terrena de Jesús. O dicho con otras palabras: la adhesión de los evangelios a la historia era una forma de hacer resaltar el *extra nos* de la salvación. Y este hecho es hasta tal punto cierto que incluso el cuarto evangelio, a pesar del predominio acordado a la interpretación teológica de los acontecimientos, no se muestra indiferente con respecto a lo histórico y afirma con toda claridad que la gloria de Dios se hizo visible en la carne y en una historia terrena (cf. Jn 1,14).

Pero hay también otra razón, sigue diciendo Käsemann, por la que la referencia al Jesús histórico se hizo *teológicamente* necesaria. Desde el comienzo, en efecto, aparecieron en la primera comunidad

[204] cristiana formas diversas y hasta contradictorias de anunciar el evangelio (cfr., por ejemplo, 1 Cor 15; Gl 1,6-9). Como consecuencia de esto, muy pronto se hizo imprescindible disponer de un criterio objetivo para lo que se ha dado en llamar el “discernimiento de espíritus”. Y ese criterio no podía estar en los principios elaborados por una filosofía, sino en la vida, en las palabras y en las actitudes del Jesús terreno. Más aún: al atenerse a este criterio, la iglesia no pretendía fundamentar la fe históricamente, sino que trataba de discernir críticamente la predicación verdadera de la falsa, como ya lo había hecho el mismo Pablo al poner en la cruz y en el Crucificado el único criterio que permitía determinar la autenticidad del mensaje (1 Cor 2,2). Por lo tanto, la típica pregunta bultmanniana: “¿Cómo pudo ser que del Predicador se pasara al Predicado?”, está indisolublemente unida a esta otra: “¿Cómo pudo ser que en el marco mismo de la predicación se pasara del anuncio del Señor resucitado al recuerdo de Jesús en la humildad de su vida terrena?” Y la respuesta no puede ser otra que ésta: como siempre es fácil ceder a la tentación de manipular la historia, e incluso (si fuera posible) al Espíritu mismo, los evangelistas recurrieron al estilo narrativo, no para abarcar la historia de Jesús en su totalidad, sino para que el kerygma de la comunidad pudiera ser confrontado con el mensaje de Jesús y así tuviera un medio de criticarse a sí mismo. De este modo, el “una sola vez” histórico se afirmaba frente al “de una vez para siempre” escatológico, y la iglesia podía ver en el camino de Jesús la guía que le permitía descubrir y seguir su propio camino.

Jesús el Galileo entre la historia y la ficción

A la luz de este debate histórico y teológico resulta relativamente fácil percibir la ambigüedad de la situación en que se encuentra el exégeta de los evangelios: por una parte, él advierte que la insuficiencia de las fuentes le impide elaborar *científicamente* una biografía de Jesús; pero, por otra parte, siente la urgencia del volver al Jesús histórico, no por el gusto de satisfacer una simple curiosidad, sino por una ineludible exigencia teológica. El problema consiste entonces en ver qué se puede decir acerca del Jesús terreno sin suplir con la imaginación lo que no se encuentra en las fuentes, y sin la pretensión de obtener determinados efectos religiosos o literarios sacrificando la verdad histórica.

Este problema no se le plantea necesariamente al cristiano que cree en Jesús y ha depositado su esperanza en él. Como lo hace notar N.A. Dahl, es verdad que el Jesús histórico se nos ha convertido en

[205] problema. Pero “esto no significa que Jesús constituye en sí mismo un problema, o lo sea al menos en primera línea. Antes de toda problemática, hay una impresión inmediata de Jesús, tal como su imagen se nos presenta en los evangelios. Al cristiano sencillo y creyente le basta con esto; en la vida como en la muerte puede depositar su confianza en Jesús, tal como ha llegado a conocerlo por medio de las Sagradas Escrituras. El problema de Jesús surge únicamente en relación con una reflexión crítica que plantea la cuestión de qué es posible saber acerca de Jesús por el camino de la pura ciencia histórica. El concepto de ‘Jesús histórico’, tal como yo lo empleo aquí, designa a Jesús como objeto de una investigación histórica de tipo metódico y crítico, y la imagen de Jesús que se puede trazar por medio de tal investigación. Este Jesús histórico es el que se nos ha convertido en problema”.⁹

Teniendo en cuenta los términos del problema aquí planteado, y para responder a la necesidad de hablar acerca de Jesús en conformidad con el estado actual de la investigación científica, un renombrado exégeta alemán, Gerd Theissen, ideó un procedimiento ingenioso. En lugar de seguir el camino recorrido hasta ahora por casi todos los “biógrafos” de Jesús, él ensaya una especie de vía indirecta. Es decir que no trata de ofrecernos una imagen de Jesús “en sí”, sin o de presentarlo tal como se lo podía representar un judío de su tiempo. De ahí el subtítulo de su libro: *Las investigaciones históricas sobre Jesús traducidas en un relato*. Un relato ficticio, obviamente, pero que informa al lector sobre lo que hoy se puede saber y decir acerca del Jesús histórico, a través de las impresiones que el “narrador” va recibiendo y transmitiendo a medida que progresa su investigación.

Este “narrador”, que se expresa en la primera persona del singular, no es por supuesto el mismo Theissen, sino un personaje imaginario, llamado Andrés, que presuntamente recibe de Pilato la orden de elaborar un informe acerca de los movimientos religiosos surgidos en la Palestina de aquella época. Para cumplir esta orden, él va siguiendo las huellas de Jesús, pero sin encontrarlo nunca personalmente. Sólo alcanza a verlo una vez, desde las murallas de Jerusalén, en el momento de la crucifixión. De esta forma, la estructura de la narración está dispuesta conscientemente para presentar a Jesús desde una óptica particular —la de Andrés— y así

⁹ N.A. Dahl, “Der historische Jesus als geschichtswissenschaftliches und theologisches Problem”, en: *Kerygma und Dogma* 1, Berlín, 1956, pág. 109.

[206] también se pone de manifiesto, al menos indirectamente, uno de los pilares de toda cristología: el “misterio” de Jesús es demasiado inagotable para que sea posible abarcarlo desde una sola perspectiva o reducirlo a una sola interpretación.

Por otra parte, Andrés es un rico comerciante, que vive a una cierta distancia del mundo social de Jesús. A pesar de ser judío, no observa íntegramente las tradiciones religiosas de su pueblo, y de Jesús conoce únicamente lo que ha oído decir de él. Por eso se ve en la necesidad de reconstruir la imagen del Nazareno basado en “tradiciones” diferentes. Para elaborar su informe no tiene más remedio que combinar y evaluar críticamente lo que oye decir, y, en consecuencia, no tiene derecho a afirmar: “Ha sido así”, sino más modestamente: “A partir de estas fuentes de información, y salvo un juicio más acertado, los acontecimientos pueden ser descritos de la manera siguiente”. Además, la naturaleza del reportaje que se le pide lo obliga a dilucidar mediante analogías históricas el movimiento de renovación asociado a la persona de Jesús, a reflexionar incesantemente sobre los puntos que estos movimientos podían tener en común con otros similares, y a descubrir conexiones que no son evidentes por sí mismas, tales como las que suelen darse entre la miseria económica, la inquietud religiosa y la resistencia política. En una palabra: las investigaciones llevadas a cabo por Andrés hacen intervenir las tres categorías fundamentales de la conciencia histórica: la crítica, la analogía y la correlación. Y la consecuencia de esto, como lo hace notar el mismo Theissen, es que la cercanía y la distancia en que se encuentra Andrés con respecto al objeto de su investigación —que en este caso es primera y principalmente el mismo Jesús— hacen que él encarne en su persona la aventura de la investigación histórica.

Pero como en el relato se combinan la realidad y la ficción, era indispensable tomar una precaución más. Cuando cabe suponer que el lector está al tanto de los debates suscitados en el campo de la exégesis científica, se puede pensar que él va a distinguir con relativa facilidad lo que en el relato es realidad histórica y lo que no es nada más que un marco narrativo ficticio. Pero Theissen no podía partir de esta suposición, porque su obra no está destinada principalmente a los círculos académicos sino al público en general. Se le hacía necesario, por eso mismo, proporcionar al lector las claves indispensables para que él pudiera trazar la línea demarcatoria entre la realidad y la ficción. Por eso, apartándose de lo que es habitual en el arte de la novela, el autor fue poniendo una serie de notas al pie de página, en las que se consignan las fuentes de

[207] información que confirman la veracidad de los datos históricos incluidos en la narración. Más aún: a lo largo del libro se van intercalando varias “cartas”, firmadas por el mismo Theissen, que proporcionan al lector pautas hermenéuticas para la correcta interpretación de la trama narrativa y para la valoración crítica de las fuentes utilizadas en la reconstrucción histórica.

Todas estas características impiden inscribir la obra de Theissen en un género literario bien determinado. El marco ficticio de la narración hace que el libro se parezca en lo esencial a una novela. Pero la acentuada preocupación por la verdad histórica lo mantiene muy cerca de las obras escritas con metodología y rigor científicos. Es decir que aquí se combinan, aunque de manera inusual, los dos elementos que han dado origen a un género narrativo de perfil bastante bien definido. Estos dos elementos son la *realidad* y la *ficción* hábilmente combinadas en una trama narrativa de corte realista, y el género literario es el de la *novela histórica*, sin duda el que más se asemeja a la propuesta histórico-literaria de Gerd Theissen.

El arte de la novela

Las novelas antiguas y modernas configuran un vasto territorio sin fronteras bien delimitadas, y los críticos no terminan de ponerse de acuerdo cuando tratan de reconstruir los orígenes, las características y el desarrollo de ese género literario, desde las ficciones narrativas anteriores al *Quijote* hasta sus expresiones más recientes. Sin embargo, es indudable que la novela adquirió un perfil literario más definido y llegó a una notable etapa de madurez con la emergencia y el afianzamiento de la sociedad burguesa en los siglos XVIII y XIX. El surgimiento de esta nueva clase social, que fue desplazando paulatinamente a la nobleza, trajo aparejada la puesta en vigencia de nuevos valores, intereses, ideas y sentimientos que pronto encontraron en el género novelesco una de sus expresiones más fieles. Por otra parte, la novela es un género esencialmente “objetivo”, en el que la organización del discurso narrativo apunta a producir la “ilusión de realidad”, y que por ese motivo hace que el narrador tenga que ocultarse en la medida de lo posible y se vea obligado a interpretar y describir actitudes y sentimientos que le son completamente ajenos. De ahí esa concepción objetivista, propia del género, que sólo llegó a imponerse teóricamente hacia mediados del siglo XIX, pero que ya estaba firmemente establecida y había sido

[208] aplicada espontáneamente desde mucho tiempo antes; y de ahí también esa tendencia predominantemente *realista* que caracterizó desde el comienzo al género novelesco, al menos en sus realizaciones más logradas.

Resulta difícil, sin embargo, saber con exactitud qué se quiere dar a entender con la palabra “realismo”, ya que los críticos literarios suelen utilizar ese término de una manera más bien desordenada y sin preocuparse demasiado por dar de él una definición precisa. George Lukács, por ejemplo, declara que ya desde Homero toda verdadera y gran literatura es un arte realista, en cuanto que intenta ser un reflejo de la realidad; los medios de expresión varían, indudablemente, de una época a otra y de un autor a otro; pero el realismo en literatura y en arte se define básicamente por la actitud del artista frente a lo real en su totalidad, y en este sentido hasta la obra más fantástica puede ser realista; de todos modos, Lukács considera que los grandes modelos de realismo son Stendhal, Balzac, Tolstoi y Thomas Mann. Otros críticos afirman además que la crítica social de Jonathan Swift, en sus célebres *Viajes de Gulliver*, manifiesta un enfoque realista, porque en esa visión extremadamente pesimista de la condición humana se hacen de alguna manera presentes los complejos problemas de la época y la lucha que el autor entabla contra ellos.¹⁰ Harry Levin, por su parte, aplica esa denominación a los principales novelistas franceses del siglo XIX y comienzos del siglo XX, hasta Marcel Proust, mientras que René Wellek se pregunta si no cabe adelantar la vigencia del realismo incluyendo a representativos novelistas del siglo XVIII inglés, como Henry Fielding y Jane Austen.¹¹

¹⁰ R. Wellek y A. Warren también comparten esta opinión. Según ellos, la realidad de una obra de ficción (es decir, su ilusión de realidad, su efecto sobre el lector, que reconoce en el relato una interpretación convincente de la vida) no se define primariamente por la exactitud de tal o cual detalle. La verosimilitud en el detalle es el medio habitual empleado por los narradores realistas; pero en algunos casos, como en los *Viajes de Gulliver*, una situación improbable o increíble resulta ser más “fiel a la realidad” que las descripciones convencionales de muchos escritores menos talentosos. Véase de estos autores *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 1959, pág. 255.

¹¹ Erich Auerbach publicó en 1946, bajo el título de *Mimesis*, una obra ya clásica, cuyo subtítulo (*La representación de la realidad en la literatura occidental*) indica con suficiente claridad cuál es el tema principal de la investigación. El libro incluye un conjunto de interpretaciones sueltas, pero la suma de ellas pretende ser una historia del realismo literario en Occidente. En uno de sus estudios, Auerbach declara curiosamente que el único realismo “auténtico” se encuentra en las obras de Stendhal, de Balzac y de Flaubert, pero los argumentos que da no resultan demasiado convincentes. En contra de esta opinión podrían citarse, entre otros, los nombres de R. Alewyn, Cl. Lugowski y K. Vossler, que proponen una noción menos estrecha de narrativa realista. Cf. también R. Garaudy, *Hacia un realismo sin fronteras*, Ed. Lautaro, Buenos Aires, 1964.

Esta variedad de opiniones muestra que el término “realismo”, en crítica literaria, es de vastos alcances, y que su definición plantea al menos este doble problema: en qué medida se puede sostener que el mundo de la *ficción literaria* puede llegar a ser un *reflejo fiel de la realidad* y de qué medios dispone el novelista para hacer de un *texto literario* un *espejo de la vida*. Porque aún cuando la ficción trate de manifestar la vida tal cual es, sin ningún aditamento, todos esos “reflejos” llegan a la obra literaria a través de los ojos, la sensibilidad y la ideología de un escritor particular. Por tanto, sería un error pensar que el discurso narrativo *hace hablar a la realidad en sí*. Lo que habla y se expresa en la novela es la visión peculiar del novelista, visión que en cada caso es una cristalización de todo aquello que él ha podido extraer de su contacto con el mundo, de acuerdo con su temperamento, su talento personal y con la intensidad y el cúmulo de sus experiencias. Por otra parte, en la vida real se dan entremezclados acontecimientos de toda índole: unos familiares y previsibles, otros imprevistos, disparatados y fortuitos, sin encadenamientos lógicos ni ilación aparente; y con ese material el novelista tiene que urdir una *trama* y encadenar los acontecimientos de acuerdo con un plan; es decir, tiene que establecer *un orden que nace de él mismo*, destacando en un primer plano, mediante los artificios de la composición, los hechos que considera primordiales, y dando un relieve menor a los que juzga menos importantes, siempre en función del aspecto de lo real que ha querido poner de manifiesto. Más aún: con harta frecuencia el escritor tendrá que deformar la realidad y distorsionar las apariencias de los hechos, porque *la verdad puede, muchas veces, no ser verosímil*. Y por este motivo un narrador tan experimentado como Guy de Maupassant, al mismo tiempo que destaca los rasgos más característicos de la narrativa realista, se ve obligado a concluir que “los realistas de talento deberían llamarse ilusionistas”.¹² Porque pretender describirlo todo, hasta en sus más ínfimos detalles, es tan imposible como inútil; y la necesidad de establecer una línea demarcatoria entre los hechos significativos y los incidentes sin importancia, entre lo que es relevante y lo que

¹² Véase su célebre ensayo sobre la novela, publicado luego como prólogo de su obra *Pierre et Jean*.

[210] carece de interés, presupone una *elección* que asesta un duro golpe a la teoría de “todo lo real y nada más que lo real”.

Es posible afirmar, asimismo, que en toda obra de ficción, incluso en las más fantásticas, se encuentra necesariamente una cierta dosis de realismo, ya que la imaginación del narrador se nutre de experiencias vividas en una determinada situación social, y sería impensable que el mundo imaginario inventado por él no tuviera nada que ver con esa realidad experimentada y vivida. Pero esta conexión entre la ficción y la vida varía en cada caso particular, y dista mucho de ser reducible a una simple fórmula. Unas veces, la realidad se hace presente en la obra porque el escritor ha querido describir con toda exactitud lo que realmente pasa en la vida; otras veces, como en el caso de Kafka, la obra narrativa se convierte en testimonio de una realidad social opresiva y alienante, y lo que en ella se expresa es la “falta de relación con la vida”, el sentimiento de vivir como extranjero en el mundo, o la impresión de ser el engranaje de una imponente máquina burocrática que aplasta al individuo y ahoga su particularidad.¹³ Pero en uno y otro caso es el novelista el que se muestra en el cuerpo del rey, del asesino, del ladrón o del hombre honesto que aparecen en sus ficciones narrativas, y es siempre el narrador el que tiene que preguntarse: ¿qué pensaría, qué haría, cómo reaccionaría yo si fuera esta religiosa, esta esposa infiel o este joven aventurero?

Obviamente, el talento del artista se pone de manifiesto en su habilidad para impedir que el lector reconozca a ese yo que lo penetra todo, aunque esté siempre oculto bajo las máscaras de los personajes más diversos. Pero el hecho es que toda descripción de lo real lleva siempre impresas las marcas de una subjetividad, y por más que el narrador se empeñe en borrar las huellas de su presencia, la obra nunca dejará de ser en cierta medida “autobiográfica”. Es evidente, en efecto, que el novelista tiene la libertad de asumir actitudes diversas frente a los hechos que describe: puede manipular a sus personajes como podría hacerlo Dios, olvidando, según se lo reprochaba Sartre a F. Mauriac, que el escritor no es un demiurgo y que en el mundo no hay lugar para un observador privilegiado y omnisciente, capaz de ver las cosas *sub specie aeternitatis*; también puede

¹³ Cf. R. Garaudy, *o. cit.*, págs. 105-166; Martín Walser, *Descripción de una forma. Ensayo sobre Franz Kafka*, Sur, Buenos Aires, 1969. Véase también la interpretación “heterodoxa” de Kafka en: G. Deleuze-F. Guattari, *Kafka. Por una Literatura menor*, Ed. Era, México, 1978.

[211] registrar, con una pasividad casi distraída, los comportamientos, los gestos y las palabras de los personajes que pone en escena, dando a entender de ese modo que él es apenas un testigo accidental de los episodios relatados (como sucede, por ejemplo, en los casos de Kafka, Hemingway y sobre todo en *El Extranjero* de Camus); o bien como en la revolución narrativa de James Joyce, el relator puede jugar a meterse “dentro” de sus personajes, registrando con la misma pasividad la “corriente de la conciencia”, es decir, el flujo incoherente de los pensamientos, deseos, evocaciones y recuerdos. Con estos y otros procedimientos estilísticos y formas de escritura, la novela, desde Balzac, se lanzó a la conquista de la realidad, quiso decir lo que el mundo es, y hasta pretendió algunas veces ser “más verdadera que la vida”. Pero todo “nuevo” novelista (y cada época tuvo los suyos) percibió que la obra de sus predecesores distaba muchísimo de ser una representación cabal de la vida, que las convenciones y lo inverosímil la invadían por todas partes, y que era necesario recorrer otros caminos para llegar al auténtico realismo. Al fin de lograrlo, los escritos han ensayado constantemente nuevas técnicas, transfiriendo por lo general a la novela procedimientos y elementos teóricos extraídos de otros campos del arte o de la ciencia (Zola celebraba fervorosamente las conquistas de la ciencia moderna, y su naturalismo narrativo pretendía llevar hasta sus últimas consecuencias las derivaciones sociológicas, psicológicas y estéticas de la filosofía materialista; Robbe-Grillet, más recientemente, ha intentado trasladar a sus novelas las técnicas de la información visual y de la cinematografía). Pero ninguna de estas innovaciones ha conseguido *desubjetivizar* por completo la descripción de la realidad, ni siquiera en aquellos casos en que se lo había propuesto formalmente, como lo ilustra de manera casi paradigmática el ejemplo de G. Flaubert (1821-1880).

Este gran escritor, romántico a pesar suyo (o mejor dicho, dotado de una personalidad contradictoria, en la que se fusionaban y se combatían un poeta romántico y un minucioso analista científico), luchó toda su vida contra la infiltración de la sensibilidad en la producción literaria. “Es condenable, decía, toda obra en la que el autor se deja adivinar”; y en una carta escrita el 18 de mayo de 1857 definía una vez más, con palabras llenas de orgullo, este “principio” fundamental de su concepción estética: “El artista debe estar en su obra como Dios en la creación, invisible y todopoderoso”. Sin embargo, sus esfuerzos por combatir de mil maneras el “yo” (esa sílaba egoísta que le hacía decir a Pascal: “El yo es odioso”) no lograron erradicarlo por completo de su obra; porque la vestidura de frases con

[212] que intentan ocultarse la sensibilidad y la perspectiva personal del escritor tienen también sus síntomas y sus delaciones, que se deslizan subrepticamente a través de las articulaciones del lenguaje, dejando traslucir precisamente todo aquello que el escritor había querido ocultar.¹⁴

Esta última observación es bastante obvia, pero no siempre se la toma en cuenta suficientemente cuando se analiza el concepto de realismo. De hecho, en la vida cotidiana es fácil encontrarse con personas que pretenden explicar el carácter o el comportamiento de los demás, y con tales explicaciones no hacen otra cosa que revelarse a sí mismas, ya que están proyectando sobre el prójimo sus propias actitudes y motivaciones (o, lo que es peor, sus propios prejuicios, miedos y fantasmas). Y el novelista puede ser víctima de una ilusión semejante si ignora u olvida que los medios de que él dispone para producir el efecto “realidad” son de carácter puramente *literario*. O dicho de una manera más clara: el texto de la novela, como todo discurso con pretensiones realistas, no es la realidad en sí sino su representación verbal; y aunque esa representación no quiera ser nada más que el registro indiferente del dato percibido, siempre llevará dentro de sí una cierta potencia “expresiva”. Porque la descripción puramente objetiva, que solo toma en consideración al objeto descrito, es una meta inalcanzable: el objeto que se nombra no es un referente bruto, sino que es un objeto percibido, interpretado y evaluado, y esto equivale a decir que toda afirmación lleva la marca del sujeto que la enuncia. Ya el simple hecho de fijar la atención en un objeto particular, o en una determinada clase de personas, revela al novelista como alguien que se refiere precisamente a un aspecto de la realidad y no a otro, y a veces la sola presencia de un término valorativo sirve para poner al descubierto una jerarquía de valores

¹⁴ En A. Gide, por el contrario, todo parte del yo (o, más exactamente, todo pasa por el yo). Él, lo mismo que Flaubert, pensaba que “el arte opera en lo eterno que se envilece cuando pretende servir a una causa, por noble que ella sea”. Pero su moral consistía en descubrir el “yo auténtico”, ese “yo” que se había vuelto borroso, sobrecargado y difícil de encontrar, porque todo lo exterior (libros, maestros, padres) habían pretendido suprimirlo. De ahí el imperativo moral: “En ti mismo debes adherirte a lo que sientes, a lo que no está en ninguna parte sino en ti mismo, y que hace de ti, impaciente o pacientemente, el más irremplazable de los seres”. Y ese “culto de la diferencia” vale también para el escritor, que debe partir de un *yo*, no de un *nosotros*, y que no debe hablar en términos generales: “Qué cosa absurda ese temor a sí mismo en literatura; temor de hablar de sí mismo, de interesarse en sí mismo, de mostrarse”. (La necesidad de maceración de Flaubert le ha hecho inventar esa falsa, esa deplorable virtud.) Cf. Marc Beigbeder, *André Gide*, La Mandrágora, Buenos Aires, 1956, pág. 133 y 169.

[213] o un canon estético. Y por esa sorprendente y misteriosa solidaridad que imprime un sello común a todos los productos culturales de una misma época, con el lenguaje del narrador también se introducen en la novela la sociedad y la historia.

Por otra parte, Flaubert no dejaba de reconocer, al menos implícitamente, la imposibilidad de liberar por completo a la obra literaria de las ataduras del «yo». El artista, en efecto, siempre que se dispone a describir un objeto, debe preguntarse qué aspecto particular de lo real hay que trasladar al texto para crear una atmósfera, evocar un ambiente o producir en el lector una determinada impresión. Pero cada vez que Flaubert se hacía esta pregunta experimentaba un verdadero tormento; porque él mismo confiesa que la evocación imaginaria de cualquier objeto, incluso del más sencillo, traía consigo una profusión tal de elementos visuales, que sólo con un tremendo esfuerzo conseguía seleccionar lo esencial y retener lo realmente significativo. Es decir que con esta confesión, aunque no lo afirmara expresamente, Flaubert estaba admitiendo que la representación artística de lo real no existe sin la apasionada participación del artista en la realidad que intenta representar, y que lo representado por medio del lenguaje no es la realidad en sí sino una realidad “vívida”. Además, su concepción en extremo exigente del estilo le hacía pensar que hay en la lengua una palabra que expresa exactamente lo que se quiere decir, y que esta palabra es insustituible. Cualquiera sea el objeto o el acontecimiento que se quiere describir, hay una palabra para designarlos, un adjetivo para calificarlos y un verbo para darles vida. Es necesario, por lo tanto, buscar esas palabras hasta encontrarlas, porque ellas no sólo existen y viven cada una aparte, sino que una vez puestas unas junto a otras adquieren un valor de posición y se influyen mutuamente como los colores de un cuadro. De ahí los principios estéticos que Flaubert trataba de inculcar a Guy de Maupassant, cuando éste, todavía joven, visitaba asiduamente al maestro para aprender de él algunos secretos del arte de la novela: si la “palabra exacta” es una sola, entonces la distinción usual entre fondo y forma se fundamenta en un error de análisis; escribir, por esa misma razón, no es crear de la nada sino realizar un hallazgo, y el hallazgo consiste en descubrir la palabra que desde siempre, por así decirlo, estaba destinada a expresar lo que se quiere describir o comunicar. Pero la capacidad para hacer esta clase de descubrimientos no se adquiere de un día para otro: el estilo es una larga paciencia, y para adquirirlo hay que realizar denodados esfuerzos, que deben contribuir entre otras cosas, a desarrollar la capacidad de observación; porque “estamos acos-

[214] tumbrados a ver las cosas con los ojos de los demás”, y esto nos impide percibir en ellas este aspecto “que no ha sido visto ni descrito por nadie” y que es necesario descubrir mediante una larga y minuciosa observación: «Permanezcamos frente a un fuego que flamea, frente a un árbol en la llanura, hasta que a nuestros ojos no parezcan semejantes a ningún otro fuego ni a ningún otro árbol”.¹⁵

En una palabra: Flaubert soñó toda su vida con llevar a cabo un proyecto contradictorio e irrealizable; porque él pretendía, por una parte, hacer de su obra un objeto lingüístico estrictamente *impersonal*; pero, por la otra, afirmaba con Buffon que no hay nada más *personal* que el estilo, y hasta aspiré a escribir una obra que no relatara ninguna fábula y no fuera otra cosa que “estilo”. De este modo, él quería que en su obra se realizara la síntesis de dos elementos irreconciliables: de lo más impersonal, que es la “palabra exacta” al servicio de la “descripción puramente objetiva”, y de lo más personal, que era su propio estilo. Pero el mundo poético que tiene su soporte material en el texto de toda gran novela no es el sitio más adecuado para una síntesis de tanta envergadura. Y la mejor prueba de ello es el lenguaje inconfundible de Flaubert; un lenguaje hecho con frases que pueden ser identificadas de inmediato, no sólo por su “tono” característico o por la presencia reiterada de ciertos giros, comparaciones y metáforas (cosa que podría decirse de cualquier otro escritor), sino porque esas frases, trabajadas hasta el agotamiento de sus posibilidades expresivas, se dan siempre como objetos separados, casi clausurados dentro de sí mismos, y en cierta medida transportables; es decir, como cosas. Y en estas frases

¹⁵ El mismo Maupassant confiesa sin reparos la gran influencia que ejerció sobre él Gustave Flaubert, el cual, al mismo tiempo que lo sometía a la dura disciplina del estilo, se complacía en llamarlo su “discípulo” (calificativo, por otra parte, que hace de él algo muy distinto de un imitador o un epígono). De cualquier manera, Maupassant, lo mismo que su maestro aspiraba a la más *rigurosa impersonalidad* en el lenguaje de narración. Por eso rechazaba toda ingerencia de la crítica literaria en su vida personal, y hasta se negaba a dar al público su fotografía. Sin embargo, sus críticos han hecho notar que la mayoría de sus relatos son fieles descripciones de sus propias experiencias y de su creciente inquietud frente al desequilibrio mental que lo amenazaba. Más aún: en una carta escrita el 2 de marzo de 1882, H. Taine le hacía ver amablemente dos puntos débiles de sus relatos: en primer lugar, la elección de sus personajes, tomados en su mayoría de la pequeña burguesía y de las clases bajas, hecho que limitaba el intento de dar un reflejo fiel y total de la vida; en segundo lugar, su visión crítica y pesimista, tan *arbitraria* como cualquier otra, ya que el juicio crítico depende siempre del ideal que cada uno se forja. Para darle una prueba, Taine le presenta como contrapartida la figura del “gran maestro Balzac”, cuyo realismo era “más indulgente” porque se dejaba guiar por la “simpatía”.

[215] talladas, pesadas y medidas, según ya lo hacía notar Marcel Proust, hay usos y formas gramaticales (la supresión o el empleo de la conjunción “y”, la posición de los adverbios, el paso del imperfecto al pretérito indefinido) que traducen una manera *personal* de ver la realidad y que modifican por completo el aspecto de las cosas, como puede hacerlo una lámpara que ha sido cambiada de lugar.¹⁶

De cualquier manera, la palabra “realismo” ha sido utilizada sistemáticamente para caracterizar una corriente que prevaleció en la narrativa europea durante el siglo XIX, de un modo especial en Francia, pero también en Rusia y en otros países.¹⁷ Esta corriente estética se fijó como programa la tarea de presentar una pintura minuciosa y exacta de la vida social (es decir, del ámbito concreto y de las circunstancias en que se inscriben las acciones humanas), aspirando siempre al máximo de *verosimilitud*. Ya no se trataba de exaltar las hazañas ideales o fantásticas de un héroe, o las andanzas de un pícaro, sino de mostrar la articulación del individuo con su respectivo medio social y los incesantes conflictos que surgen de esas relaciones. Al mismo tiempo, la novela realista manifestaba una intención de esclarecimiento intelectual, ya que la visión propuesta no era solamente *descriptiva* sino también *crítica* de la sociedad en su conjunto y de la condición humana individual en el mundo moderno. El ya varias veces citado Flaubert, por ejemplo, además de luchar tenazmente contra las idealizaciones románticas, hacía poner los ojos en la angustiosa mediocridad de la vida cotidiana y en la escasa estatura moral y espiritual de los que estaban sumergidos

¹⁶ En realidad, Proust va más lejos todavía y llega a afirmar, sin duda con una notable exageración, que Flaubert, por el empleo nuevo y totalmente personal de ciertas formas gramaticales, renovó la visión de las cosas casi tanto como Kant, con sus categorías *a priori*, revolucionó la teoría del conocimiento y nuestra manera de acercarnos a la realidad. Cf. su artículo “A propósito del estilo de Flaubert”, recogido en: Marcel Proust, *Crónicas*, Editorial Adiax, Buenos Aires, 1978, pág. 148. Nótese, sin embargo, que el *Bouvard y Pécuchet* de Flaubert ha sido considerado algunas veces como el equivalente francés de la *Fenomenología del Espíritu*.

¹⁷ Los rótulos son casi siempre perjudiciales, porque favorecen las generalizaciones indebidas en vez de dar una comprensión más profunda y diferenciada de los fenómenos literarios. Por tanto, conviene recordar que el llamado “realismo del siglo XIX” se refiere más a un “grupo de escritores” que a un “movimiento literario” propiamente dicho. En este grupo se destacan, por su calidad y resonancia, el realismo romántico de Balzac, la novela social inglesa de Dickens, el realismo psicológico y la novela histórica de Tolstoi, y el “realismo” de otros escritores más difícilmente clasificables, como Stendhal, George Eliot (Mary Ann Evans) y F. Dostoievski.

[216]

en las formas de vida instauradas por la sociedad burguesa. Y Stendhal, también encuadrado por los tratadistas en las filas del realismo crítico, comparaba sus novelas con “un espejo colocado en la carretera”, que reflejaba tanto el cielo azul como el barro, los charcos enlodados y los baches. No cabe, por lo tanto, acusar al hombre que sostiene el espejo: “El espejo refleja el barro y ustedes acusan al espejo. Acusen más bien a la carretera con sus baches, o a la inspección de puentes y caminos...”

Ya Hegel, con una notable intuición, puso de manifiesto la difícil coyuntura en que se encuentra el poeta épico —es decir, el novelista— en el ámbito espiritual creado por la modernidad.¹⁸ Él ya no puede apoyarse en leyendas o en mitos creídos, se ha quedado sin dioses, sin mitología y sin milagros, y su mundo, organizado positivística y prosaicamente, se ha convertido en una realidad que sólo la experiencia puede dar a conocer. En esta visión secularizada de las realidades humanas y sociales, el carácter y el papel de los individuos están descritos en gran medida de acuerdo con las concepciones “científicas” de los distintos narradores: unas veces, los personajes aparecen como agentes de su propio destino; otras veces, como víctimas de sus pasiones y de circunstancias externas favorables o desfavorables, que los arrastran al éxito o determinan sus fracasos. De todas maneras, las ideas científicas que campean en el trasfondo de las novelas realistas (especialmente las concepciones psicológicas y el modo de concebir las relaciones del individuo con su medio social) son los elementos menos perdurables de esas obras narrativas,¹⁹ que, a pesar de todo, tanto han contribuido a profundizar nuestro conocimiento del hombre. Más aún: el encadenamiento de los hechos en la trama narrativa va revelando poco a poco una idea de la “causalidad” (física y psicológica) que el novelista expresa muchas veces sin tener clara conciencia de ello; y es probable que el análisis de esta noción de la causalidad sea uno de los caminos más cortos para llegar al mundo personal del narrador y para relacionar las obras con una etapa determinada en la evolución del conocimiento científico.

¹⁸ Cf. W. Kaiser, *Interpretación y Análisis de la obra literaria*, Grados, Madrid, 1958, pág. 574.

¹⁹ E. Zola llegó a tal extremo en su entusiasmo por las ciencias naturales, que definió al “naturalismo” en la novela como el simple traslado de los métodos experimentales a la literatura. Pero todos los críticos están de acuerdo en afirmar que estos pretendidos aportes científicos son lo menos valioso y duradero de su producción estética.

[217]

Por último, conviene recordar una vez más que toda novela, por el simple hecho de ser un objeto construido con palabras, necesita como soporte material una determinada forma de discurso. De ahí que la novela de tendencia realista haya elaborado su lenguaje propio, de una sobriedad notable y apto para ofrecer un cuadro *verosímil* de la vida cotidiana, sin efusiones románticas y sin excesivos embellecimientos retóricos. Dentro de la novela, como lo señala Ortega y Gasset, puede caber casi todo: filosofía, ciencia, religión, psicología, sociología, concepciones estéticas y muchas otras cosas más;²⁰ pero todos esos elementos son materiales en bruto, y se convierten en un verdadero fárrago si el escritor no encuentra los medios expresivos que los transfiguran y los devuelven plasmados en materia artística. Toda buena novela requiere, asimismo, un agudo análisis de la realidad social y un profundo conocimiento de las pasiones humanas; pero el “universo” de la novela, desde el punto de vista formal, no tiene nada que ver con las generalizaciones filosóficas o científicas y con los datos estadísticos: es un “universo” que existe únicamente gracias al lenguaje, y por eso el novelista no utiliza la palabra como un simple *instrumento* de comunicación (de una forma puramente “transitiva”), sino como una materia que debe ser trabajada y configurada laboriosamente, con el fin de producir la estructura verbal que ese mundo necesita para poder existir. Y en lo que respecta a la elección del lenguaje narrativo, es evidente que los grandes realistas del siglo XIX, muchas veces presionados por apremios económicos, no fueron totalmente insensibles a los requerimientos de un mercado que debía atender, en primer lugar, a los gustos y reclamos del público. Es verdad que Stendhal escribía para ser leído cien años más tarde, y que Flaubert, como todos los defensores del “arte por el arte”, no concebía que la obra literaria pudiera tener una finalidad distinta de ella misma y de su belleza interior.²¹ Pero, de hecho, ellos emplearon un lenguaje narrativo que, como el de Balzac, estaba destinado a ser entendido por los

²⁰ Cf. José Ortega y Gasset, *Ideas sobre el teatro y la novela*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, 1982, pág. 55. También Virginia Woolf ha señalado que la novela no se define por su contenido. “La sustancia propia de la novela, dice, no existe. Todo es sustancia de la novela”. Lo que se pone en ella no determina su naturaleza novelesca, puesto que todo puede entrar en el relato, y los novelistas no se privan de hacerlo entrar.

²¹ Cf. G. Bolleme, *Préface à la vie d'écrivain*, Paris, 1963.

[218] lectores medios.²² Este nivel de inteligibilidad implicaba, además, el recurso a ciertas convenciones literarias como el respeto por la causalidad, por la sucesión cronológica y por el plano del psiquismo consciente, a las que se sumaban también el predominio del personaje y el relato estructurado sobre la base de una trama o intriga. De ahí la tendencia a describir las transformaciones de uno o varios personajes a través de una serie de acontecimientos más o menos dramáticos, emotivos o cargados de suspenso; y en el trasfondo del relato campeaba la figura del narrador, que unas veces trataba de ocultarse y otras se manifestaba con bastante nitidez o incluso impudicamente; pero que de distintas maneras, y por lo general alternativamente dentro de una misma novela, hacía sentir su omnipresencia: ya sea como testigo que simulaba ignorancia, o como narrador omnisciente que sabía más que sus personajes; como rapsodia que se introducía en el relato para dar alguna explicación, o como observador minucioso, que describía con exactitud los objetos a fin de reforzar la ilusión de realidad; y, sobre todo, como demiurgo que aceleraba, frenaba y hasta detenía el curso del tiempo para producir determinados efectos.

Seguir la trayectoria de la novela, de sus desvíos y ramificaciones, a lo largo del siglo XX, sería una tarea virtualmente indefinida. La herencia del realismo no cayó en el olvido, pero la manera de expresar la realidad sufrió constantes y profundas modificaciones. Por otra parte, la producción novelística se acrecentó de manera desproporcionada, y junto con productos de incuestionable calidad se lanzaron al mercado innumerables relatos destinados únicamente al entretenimiento. Como sucede siempre con toda literatura “contemporánea”, casi nunca es fácil discernir entre las obras circunstanciales y efímeras y las que realmente están destinadas a perdurar. Sin embargo, en las novelas que ciertamente pertenecen a este último grupo se advierten dos *desplazamientos de los centros de gravedad*, que vale la pena destacar. El primer desplazamiento es el del *personaje* modelado por la *intriga*. La novela clásica, de carácter esencialmente *narrativo*, mostraba al individuo “problemático” en busca de valores humanos en el interior de una sociedad que

²² “El estilo no podrá ser jamás demasiado claro, demasiado simple...”, decía Stendhal. Esta aspiración al estilo conciso y lacónico estaba vinculado, a los ojos del novelista, con la aspiración a la verdad, porque un estilo demasiado bello o profuso contiene “una multitud de pequeñas mentiras”. Cf. Ilya Ehrenburg, *Stendhal*, Ed. Futuro, Buenos Aires, 1960.

[219] castigaba la verdad, exigía la hipocresía y pisoteaba los sentimientos más nobles. Pero ahora vivimos en un mundo que ya no es más el de Stendhal, Balzac, Flaubert o Zola, y este cambio impone al novelista la necesidad de pintar una *realidad nueva*. El escritor, en los albores de la postmodernidad, no cuenta más con una interpretación cabal del mundo y de la vida, y esto lo obliga a emprender nuevas búsquedas y exploraciones. El trabajo del novelista, como dice Nathalie Sarraute, es una “investigación”, una búsqueda que se propone “revelar”, “hacer que exista una realidad desconocida”; y si de lo que se trata es de explorar una tierra aún no descubierta, el novelista ya no puede “inventar” una intriga y manipularla con la libertad de un demiurgo; y a medida que se van haciendo nuevos descubrimientos, a esa realidad insólita tienen que corresponderle, formas de expresión igualmente inéditas.²³

El segundo de los desplazamientos se refiere a las relaciones del individuo con el mundo de los objetos. Las novelas realistas, efectivamente, estaban pobladas de ellos. “El mundo de los objetos balzaquianos, dice Alain Robbe-Grillet, es el de la burguesía triunfante, un mundo tranquilizador en el que las cosas eran, ante todo, propiedad del hombre”. Pero en nuestra época ya no es así. Los objetos han adquirido una especie de existencia autónoma, han dejado de ser complacientes con el hombre y ya no le devuelven su imagen. “Hace cien años reinaba el mito de un acuerdo feliz entre el mundo y el hombre...” Pero ese mito ha sido destruido, y la novela hoy debe expresar la realidad de un mundo *cuya clave ya no pertenece al hombre*. En este mundo, donde los objetos “tienen siempre un aire de no pertenecer a nadie e incluso de estar ahí porque sí”, es necesario destruir las formas de la novela clásica, que encierra lo que nos rodea “en una red de significaciones que nos priva del contacto directo con la realidad exterior” e interpone entre el texto y el lector “rejillas y pantallas que le entregan un mundo deformado”.²⁴

El otro gran problema de las nuevas corrientes narrativas está relacionado con la elección del lenguaje. Ya Stendhal, al construir sus relatos, requería de algún modo la “complicidad” del lector. Por eso hablaba de “la pintura creada por la imaginación de los espectadores”, y dejaba en sus relatos amplios márgenes (por ejemplo, en lo

²³ Cf. V. Koyinov, A. Moravia y otros, *El destino de la Novela*, Editorial Orbelus, Buenos Aires, 1967, pág. 225.

²⁴ Cf. *ib.*, pág. 227.

[220] relativo a la descripción física de los personajes) que sus lectores deben completar imaginativamente. Pero esta “apertura” de la novela se ha acrecentado increíblemente a lo largo del siglo XX. En este aspecto se destaca la revolución narrativa de James Joyce, el novelista de origen irlandés que se lanzó resueltamente a realizar una serie de experimentaciones con el lenguaje y con la estructura de los relatos. Así, en un pasaje de *Ulises* (más precisamente, en las descripciones y diálogos que tienen lugar mientras Bloom espera en una clínica el nacimiento de un niño), Joyce reproduce los estilos más típicos de distintos narradores ingleses y da un amplio repertorio de los procedimientos narrativos practicados en su época. De este modo desfilan sucesivamente, entre otros, los estilos de Sir Thomas Malory, John Lyly, Thomas Browne, John Bunyan, Laurence Sterne, Oliver Goldsmith y Charles Dickens. Pero esta práctica imitativa no es un mero ejercicio de virtuosismo verbal, sino que desempeña una función eminentemente crítica; porque lo que el escritor quiere hacer ver con esas imitaciones es la caducidad de los lenguajes literarios del pasado y su incapacidad para construir una visión realista del mundo actual.

Por último, y a manera de conclusión, conviene recordar otra de las audaces innovaciones que han contribuido a revitalizar los procedimientos narrativos en la literatura del siglo XX. Se trata del “monólogo interior”, que registra pasivamente el fluir de los pensamientos, reminiscencias, sentimientos y deseos en el curso desordenado y falto de lógica con que van apareciendo. Esta técnica ya había sido aplicada parcialmente por escritores del siglo XIX, y el mismo Joyce reconoce en este punto su deuda con el escritor francés Edouard Dujardin. Pero es indudable que él desarrolló el procedimiento con una notable originalidad y virtuosismo, como lo muestra particularmente el extenso monólogo final de Molly Bloom, sin duda una de las más célebres páginas del *Ulises*. En este ejemplo cumbre, la ausencia del espíritu crítico y el total relajamiento muscular (la mujer está acostada) dan libre curso a la “corriente de la conciencia” o a una especie de soñar despierto; y el tropel de las asociaciones y recuerdos, en el que se mezclan el pasado y el presente, queda representado gráficamente por el flujo ininterrumpido del discurso, que se sucede a través de páginas y páginas, sin diferenciaciones tipográficas ni signos de puntuación.²⁵

En resumen: la narrativa realista ha producido obras memora-

²⁵ Cf. H. Levin, *James Joyce*, México, 1959.

[221] bles, pero hay maneras distintas de representar la vida y ninguna de esas representaciones se confunde pura y simplemente con lo real. Flaubert escribe que si el novelista quiere pintar el vino no puede ser un borracho, porque cuando uno se mezcla demasiado con la vida la ve mal: o sufre demasiado o goza demasiado. Stendhal, en el extremo contrario, nunca se resignó a ser un mero espectador ni quiso mirar la vida desde el exterior. Estas dos actitudes son incompatibles, pero ambos novelistas han quedado inscritos entre los maestros del “realismo”, y sus obras, a pesar de sus limitaciones, han desafiado el paso del tiempo.

En muchos otros casos, las intenciones realistas han quedado frustradas. Lo que pretendía ser un reflejo fiel de la realidad era apenas el reflejo de un estereotipo o de un ideal, más cercanos a ciertos prejuicios del narrador que a la vida real.²⁶ Otras veces, algunos escritores pretendidamente realistas han estado más interesados en sus propósitos estéticos que en la exploración veraz de la realidad, o, lo que es peor, no han dudado en deformar las cosas a fin de lucrar con escritos destinados, primera y principalmente, a satisfacer determinadas apetencias del gran público.²⁷

De cualquier manera, no pocos críticos han afirmado que la evolución de la novela moderna, en sus realizaciones más perdurables, ha estado regida por la ley del “realismo creciente”. Ahora bien: si se tiene en cuenta lo expresado anteriormente acerca de la representación narrativa y artística de la realidad, tal afirmación debería ser parcialmente rectificada. Porque el factor que más ha contribuido a las transformaciones de la narrativa, impulsando al mismo tiempo la búsqueda de nuevos caminos y la experimentación de nuevas técnicas, ha sido la insatisfacción de los escritores jóvenes entre los productos literarios de las generaciones precedentes. Técnicas, procedimientos estilísticos, ideas científicas o ideologías

²⁶ Francis Gaines, al examinar cómo presentan las obras de ficción la vida de amos y esclavos en las haciendas esclavistas del sur norteamericano, hace ver que esos relatos no muestran la realidad de la vida, sino los *estereotipos* y expectativas de los blancos. Allí se describe a una “clase señorial irresponsable” de aristócratas blancos y a una clase de negros obsequiosos que “aceptan alegremente una suerte humilde, carecen de ambiciones, son ignorantes, supersticiosos y tremendamente divertidos”. Pero tal representación, si se la compara con los hechos reales, es inexacta en lo que respecta a las dos clases sociales y funciona como mito que justifica o exculpa el sistema de explotación al que oculta o glorifica. Cf. Francis Gaines, *The Southern Plantation: A Study in the Development and the Accuracy of a Tradition*, Columbia University Press, New York, 1925.

²⁷ Cf. Morroe Berger, *La Novela y las Ciencias sociales*, FCE, México, 1979.

[222] quo en un momento parecían ser el medio adecuado para expresar con el máximo de eficacia la realidad total (piénsese, por ejemplo, en el cientificismo y en el determinismo sociológico de Zola) aparecieron muy pronto como auténticos convencionalismos o como corrientes intelectuales de vida más que efímera. Y es aquí donde radica la fuerza y la debilidad de todo “realismo” concebido como empresa literaria: la posibilidad de criticar los viejos métodos abre siempre nuevos caminos para acceder a lo real; pero el hecho de que la novela sea una *representación verbal* de la realidad pone de manifiesto una vez más que las palabras nunca llegan a identificarse totalmente con las cosas.

La novela y la historia

El cultivo de la novela, sobre todo bajo la influencia del movimiento romántico, se difundió rápidamente en Europa y América. Así fueron surgiendo diversos tipos y ramificaciones de un género literario que se fue popularizando cada vez más porque respondía a las apetencias de un público cada vez más numeroso. Pero entre las creaciones propias del romanticismo se destaca especialmente una forma de novela que aun para los contemporáneos constituyó una auténtica novedad. Tal novedad fue la *novela histórica*, variante narrativa cuyo cultor más renombrado fue el escocés Walter Scott.

A este célebre novelista se debe, si no la creación, al menos la consolidación de la novela histórica como ámbito literario independiente. El la definió asimismo como una obra de ficción que trata de evocar con exactitud y realismo las condiciones de vida imperantes en una determinada época histórica. Por eso la principal característica de ese tipo de novela consiste en utilizar el discurso narrativo para construir un relato en el que se pueden deslindar dos planos distintos, pero íntimamente fusionados el uno con el otro: el *plano anecdótico*, en el que se desarrolla la trama ficticia que constituye el argumento» de la obra, y el *escenario histórico real*, en el que se inserta la acción. Y estos dos planos presentan, a su vez, ciertas características fundamentales: en primer lugar, un *argumento* verosímil, ajustado a los usos, costumbres y mentalidad de la época en la que transcurre la acción; y en segundo lugar, un *trasfondo real*, reconstruido con la máxima exactitud posible de acuerdo con los recursos proporcionados por la investigación histórica.²⁸

²⁸ Cf. Jaime Rest, *Conceptos de literatura moderna*, Centro Editor de América latina, Buenos Aires, 1979, *sub voce* Novela.

[223]

Si se toman en cuenta estas características, es fácil explicar por qué el principal problema de la novela histórica es el de la medida en que se deben dosificar estos dos elementos: la reconstrucción verista del escenario por una parte, y la pura ficción por la otra. El propio Walter Scott planteó este problema, y también se preocupó por establecer teóricamente cuáles debían ser las relaciones entre los dos niveles narrativos. Así, por ejemplo, Scott sostiene que no es conveniente asignar papeles de importancia a personajes reales, ya que, éstos, por el hecho de haber tenido una trayectoria bien definida, no pueden ser puestos arbitrariamente al servicio de una trama ficticia. Sin embargo, él mismo no se atuvo siempre a esta regla y la transgredió en ciertas ocasiones, incluso en *Ivanhoe*, quizá la más célebre de sus novelas. A estas inconsistencias se sumaban además algunas otras, como las que ya en el siglo pasado criticaba G. Flaubert, con mal disimulada complacencia, en su *Bouvard y Pécuchet*.²⁹ Pero muchas otras cualidades positivas compensaban ampliamente la serie de defectos, y fueron esas virtudes las que dieron a Walter Scott una inmensa popularidad, haciendo al mismo tiempo que sus novelas fueran recibidas, sobre todo en Europa, como una verdadera revelación. Ante todo, porque la vivacidad de los relatos transformaba en seres de carne y hueso a muchos personajes del pasado, que hasta entonces no habían sido nada más que figuras fantasmáticas o simples nombres. Luego, porque el narrador escocés hacía desfilan por las páginas de sus novelas un sinnúmero de personajes de condición humilde, y esa rica variedad estaba como queriendo dar a entender que los procesos históricos no son obra exclusiva de individuos prominentes, abstraídos de todo contexto, sino que son *totalidades concretas*, emergentes de grupos sociales compactos, donde las masas populares tienen tanta realidad “histórica” como los jefes que las gobiernan o que encarnan simbólicamente en sus personas los sentimientos y valores colectivos. Y finalmente, porque los paisajes pintorescos, los personajes descritos con gran perspicacia y simpatía humana, los cuadros costumbristas y el colorido local (rasgo este último tan característico de la novela histórica romántica) hacían que los lectores pudieran transponer imaginativamente el estrecho horizonte de la vida cotidiana y sumergirse en un mundo distinto y exótico, misterioso y desconocido, satisfaciendo de tal

²⁹ Gustave Flaubert, *Bouvard y Pécuchet*, trad. esp. de Aurora Bernárdez, Barral Editores, Barcelona, 1973, págs. 141-143.

[224] modo ese anhelo de evasión tan característico del espíritu romántico.³⁰

Pero hay en este fenómeno algo más notable todavía. La novela histórica — ese género híbrido que nos entrega inextricablemente unidos un mundo de ficción y un mundo real — abrió al *historiador* imaginativo un camino inédito para llegar a una reconstrucción más vivaz del pasado histórico y, sobre todo, para dar nueva vida a la narración de los hechos. O dicho con otras palabras: al historiador le bastaba con realizar una serie de transformaciones audaces (y la más importante de todas consistía en eliminar del relato los ingredientes puramente fantásticos) para que se produjera la “fertilización” de la *historiografía* por la *novela histórica*.³¹

Agustín Thierry, el historiador francés de la época romántica, fue el primero que se atrevió a emprender ese nuevo rumbo: “Mi admiración por este gran escritor, confiesa Thierry, era profunda; creció a medida que comparé su maravillosa comprensión del pasado con la mezquina erudición de los más célebres historiadores modernos. Saludé la aparición de *Ivanhoe* con transportes de entusiasmo”. En su admiración por W. Scott, también lo llama “gran maestro de la adivinación histórica”, y señala las principales lecciones que aprendió de él: la historia no era una cosa muerta; sus actores eran seres humanos con pasiones tan nobles o brutales como las nuestras; las escenas del pasado podían ser resucitadas gracias a la potencia de la imaginación. Una imaginación que en el caso de Thierry fue con frecuencia más poderosa que las exigencias de la crítica, pero que también sabía hacer brotar la vida de las crónicas y de los documentos antiguos, con una facilidad que llenaba de admiración al propio Renan: “Nunca contemplé sin asombro, recuerda este autor, la rapidez con que recogía un documento y lo adoptaba para su narración. El menor fragmento le revelaba un conjunto orgánico, el cual, por una especie de poder regenerador, surgía completo ante su imaginación”. De este modo el historiador se convertía en pintor no sólo de personajes y de caracteres, sino también de cosas, lugares, ambientes, costumbres y de todo cuanto podía dar la impresión de lo particularista y diferenciador.³²

³⁰ Cf. Jaime Rest, o. cit., *sub voce* Romanticismo.

³¹ El término “fertilización”, usada en el sentido de enriquecimiento de un género literario gracias al influjo recibido de otro, está tomado de Alfonso Reyes. Cf. de este autor, *El Deslinde, Prolegómeno a una Teoría literaria*, El Colegio de México, 1944.

³² Cf. G.P. Gcoch, *Historia e Historiadores en el Siglo XIX* FCE, México, 1942, págs. 177-178.

[225]

Ahora bien: la intromisión de elementos imaginativos en la reconstrucción de los hechos históricos plantea un problema particularmente delicado. Es evidente, en efecto, que la historia es una de las formas de investigación de la *verdad*. Esta búsqueda de la verdad se realiza en un área particularmente difícil, como es el ámbito de las realidades humanas; pero la naturaleza particular de su objeto no autoriza al historiador a dejar de emplear reglas tan estrictas como las de cualquier otro método *científico*. Es decir que su finalidad primera y principal no pertenece al orden *estético*, sino al del conocimiento verdadero de la realidad histórica. Y si su obra está bien escrita y resulta estéticamente valiosa, ese valor artístico deberá ser apreciado como una circunstancia afortunada o una especie de lujo, y no como una de las condiciones absolutamente indispensables para la existencia misma de la historiografía.

Sin embargo, no es menos cierto que el relato histórico, quizá más que cualquier otro discurso “científico”, encierra dentro de sí una *dimensión artística*. Un gran historiador como Jacobo Burckhardt, por ejemplo, no creía que su obra sobre Constantino el Grande o sobre la cultura del Renacimiento fuera una descripción “científica” de aquellas épocas: “Lo que yo construyo históricamente, escribía en una de sus cartas, no es el resultado del criticismo o de la especulación, sino de la imaginación que trata de llenar las lagunas de sus observaciones. Para mí la historia es, en gran medida, poesía; ella constituye una de las más bellas y pintorescas composiciones”.³³ Menéndez y Pelayo pensaba a su vez que si la historia no recibiera el refuerzo de la poesía nunca llegaría a ser una cosa viva: “Por tales virtudes, antes poéticas que históricas, viven y vivirán eternamente ante los ojos de la memoria la peste de Atenas, la oración fúnebre de Pentes y la expedición de Sicilia, en Tucídides; la batalla de Ciro el joven y su hermano, en Jenofonte; la consagración de Publio Decio a los dioses infernales y la ignominia de las Horcas Caudinas, en Tito Livio; el tumulto de las legiones del Rin y la llegada de Agripina a Brindis con las cenizas de Germánico (“*infausti populi Romani amores*”), en Tácito; la conjuración de los Pazzi y la muerte de Julián de Médicis, en Maquiavelo; la acusación parlamentaria de Warren Hastings, el terrible procónsul de la India, en Lord Macaulay”.³⁴

³³ J. Burckhardt, *Reflexiones sobre la Historia Universal*, FCE, México, 1961.

³⁴ M. Menéndez y Pelayo, *De la Historia considerada como obra artística*, citado por A. Reyes en: *o. cit.*, pág. 72.

[226]

Frente a estas declaraciones, el historiador experimentado en los métodos críticos podría mostrarse más bien reservado y objetar, con plena razón, que ninguno de los textos citados por Menéndez y Pelayo constituye un buen testimonio de lo que hoy se entiende por “historia”. A excepción del último, todos fueron escritos cuando la historiografía aún no había adquirido su figura de ciencia; y en lo que respecta a Lord Thomas Macaulay, el brillante historiador inglés muerto en 1859, es bien sabido que él no sólo concebía la historia como un acoplamiento de *poesía* y de *filosofía*, sino que tenía una excesiva preocupación por hacer de sus escritos una obra de arte, y (lo que es más grave todavía) sus escritos eran, a un mismo tiempo, obras de historiador y de militante político.

Pero incluso un historiador de la talla de Th. Mommsen, al definir su concepto de la historia, la puso más cerca de la intuición artística que de la producción científica: “La urdimbre que guía miles de hilos y la visión en su individualidad de hombres y naciones son dones del genio que desafían toda enseñanza y todo aprendizaje. Si un profesor de historia piensa que puede formar historiadores en el mismo sentido en que pueden ser formados los matemáticos y los que se dedican a las humanidades, es víctima de una ilusión peligrosa y perjudicial. El historiador no se hace sino que nace; no puede ser formado, tiene que formarse a sí mismo”.³⁵ Sin duda, Mommsen ocupa un lugar de primera línea entre los maestros de la narración histórica; pero su testimonio es mucho más significativo, porque él fue ante todo un hombre de ciencia y uno de los más grandes organizadores del trabajo científico.

Ernst Cassirer, impresionado por los testimonios de Burckhardt y de Mommsen, no duda en poner de relieve la importancia de los elementos imaginativos y artísticos en toda auténtica reconstrucción histórica. El historiador, según él, tiene que emplear todos los métodos de la investigación empírica, recoger todas las pruebas disponibles, criticar todas las fuentes. Esta sólida base científica es la condición indispensable para que exista una obra histórica efectiva y no una simple ficción. Pero el último acto, el más decisivo, es siempre un acto de la “imaginación productiva”; o para decirlo con una frase de Goethe: el historiador tiene que ser uno de esos pocos hombres que poseen “imaginación para la verdad de lo real”. Es decir que la verdadera síntesis histórica depende de la combinación

³⁵ Th. Mommsen, “Rektoratsrede” (1874), en: *Reden und Aufsätze*, Berlín, 1912.

[227]

equilibrada de estos dos elementos: un agudo sentido de las realidades empíricas y el libre don de la imaginación o “espíritu poético”. El funcionamiento ideal de estas dos fuerzas opuestas —en términos kantianos, la base empírica y el *a priori* trascendental— no puede ser descrita con una fórmula genérica, ya que la proporción varía de un escritor a otro y de una época a otra. Pero la diferencia en la proporción no impide que los elementos sean siempre los mismos, y en el tacto para eludir los extremos se pone en evidencia el calibre del buen historiador.³⁶

Todos estos testimonios son sin duda notables; pero ya no son tan recientes y plantean, en razón de su relativa antigüedad, el problema de su vigencia en el momento actual. Cabe suponer, en efecto, que la historiografía científica posterior se ha vuelto más suspicaz, más atenta a no dejarse invadir por elementos subjetivos y mucho menos “imaginarios”. De ahí la conveniencia de completar esa serie de testimonios con otros provenientes de una época más cercana a nosotros, y que se orientan en la misma dirección. En este sentido, resultan ilustrativas las reflexiones propuestas recientemente por Alain Marchadour, en relación con el libro de Jonás.

Hasta hace algunos años, dice el exégeta francés, se creía que el libro de Jonás relataba una “historia verdadera”; hoy sabemos, en cambio, que se trata de una ficción con intenciones didácticas. Al producirse esta nueva determinación del género literario, la sensibilidad religiosa de muchos creyentes percibió en ese cambio un detrimento y una pérdida, como si la *verdad* estuviera del lado de la *historia* y el *error* del lado de la *imaginación*, o como si las parábolas transmitieran solamente verdades de segundo orden. Pero una consideración más atenta y perspicaz nos obliga a cuestionar la oposición pura y simple entre historia y ficción. Porque tanto las narraciones históricas como los relatos imaginarios (al estilo de los cuentos y novelas) desarrollan una trama construida por las acciones de ciertos personajes que actúan en puntos determinados del espacio y del tiempo. Es decir que en uno y otro caso la trama narrativa tiene una intriga, una cronología y una historicidad, por más que el narrador disponga de una gran libertad para invertir ocasionalmente el orden cronológico o para elegir la perspectiva que mejor se adapta a los hechos que él quiere relatar; y por eso es necesario afirmar que en toda historia hay algo de ficción y en toda

³⁶ E. Cassirer, *Antropología filosófica*, FCE, México-Buenos Aires, 1951, págs. 282-285.

[228] ficción algo de historia, como los mismos historiadores se complacen en señalarlo algunas veces. Así, por ejemplo, Georges Duby describe su trabajo de historiador como un oficio “donde lo esencial consiste en yuxtaponer ciertos despojos y restos de recuerdos a menudo poco identificables, limpiándolos de lo imaginario, para intentar unirlos y reconstruir una imagen según esquemas que en el fondo uno saca de sí mismo”. Y viceversa, como lo hace notar P. Ricoeur, “tras un relato de ficción hay siempre una experiencia verdadera que aspira a ser narrada, que grita por ser oída, pero en un nivel tan profundo que no se la ve”.³⁷

Una discusión detallada de los testimonios y argumentos anteriores excedería ampliamente los límites de esta nota. Sin embargo, unas oportunas reflexiones de H.I. Marrou ayudarán a evitar posibles malentendidos, relacionados especialmente con la incidencia de los factores subjetivos en todo intento de reconstrucción histórica. La historia, dice Marrou, es el resultado del esfuerzo—en *sentido creador*— que permite establecer un vínculo entre el pasado que el historiador evoca y el presente que es el suyo. Esto quiere decir que el “hecho histórico” no es una realidad totalmente plasmada antes de la ciencia, a tal punto que al historiador no le cabría hacer otra cosa que mirar esa realidad dada de antemano y reproducirla fielmente. Es verdad, naturalmente, que el historiador no “inventa” lo que va a ser objeto de su investigación; pero ese objeto real, cualquiera sea, es demasiado complejo para que una mirada humana pueda abarcarlo y describirlo en su totalidad, y por eso no hay más remedio que *elegir* un área determinada dentro del campo de investigación virtualmente ilimitado que proporciona al historiador la realidad humana y social. Y esta elección, precisamente porque involucra la intervención activa del investigador (sus gustos y preferencias, o más pragmáticamente, el trabajo que se le ha encomendado) invita a determinar en qué condiciones y dentro de qué límites es posible acceder a un conocimiento auténtico —es decir, *verdadero*— del pasado histórico. Más aún, dice también Marrou, el *documento* no existe *en cuanto tal* hasta el preciso momento en que el científico concibe la posibilidad de utilizarlo como fuente de información e implementa los procedimientos adecuados para extraer de él la información que busca. Pero una vez aclarado

³⁷ V. Mora, *Jonás*, Col. Cuadernos Bíblicos 36, Ed. Verbo Divino, Estella, 1983, pág. 26.

todo esto, conviene destacar también todo lo que la historia tiene de objetividad; porque la insistencia en la actividad creativa del historiador podría dejar la impresión de que hacer historia es un juego gratuito, el libre ejercicio de una función fabuladora que sobrevuela por encima de un heteróclito material de textos, fechas, gestos y palabras, con la libertad del poeta que juega con las rimas para componer un soneto. O dicho brevemente: subjetivo no quiere decir arbitrario. Porque el trabajo del historiador es de carácter *racional*, y los mecanismos racionales puestos en acción son rigurosamente idénticos a los que se utilizan en cualquier otra actividad científica. Lo cual no equivale a poner en duda que la historia no pertenece al tipo de conocimiento que suele ser calificado de “exacto”, sino a la clase de saber cuya modalidad es lo “posible” y que implica “creencia”.

De ahí el doble riesgo que corre un escritor cuando se aventura a escribir una novela histórica. Ante todo, por la necesidad de someterse rigurosamente a las exigencias de la metodología histórica; y además, porque el arte de la narración, si bien deja más libertad a la imaginación creadora, reclama del novelista una destreza literaria excepcional, que no siempre corre pareja con la habilidad del investigador científico.³⁸

La sombra de Galileo

El recurso a la ficción para comunicar a un público más extenso determinados conocimientos históricos es un procedimiento válido y a veces más eficaz que la publicación de obras estrictamente científicas. Pero el factor esencial, para que la empresa resulte exitosa, es que los dos elementos —la verdad y la ficción— estén convenientemente equilibrados y el empleo de uno de estos elementos no redunde en perjuicio del otro. Sobre todo, es indispensable que no se traicione la verdad histórica y que el marco ficticio se mantenga siempre dentro de los límites de la verosimilitud.

En lo que respecta al primer punto (el respeto por la historia), Theissen ha extremado las precauciones. El, como hemos visto, es un exégeta de renombre, especializado además en sociología y en historia social del cristianismo primitivo. En sus obras estrictamente científicas aplica estos métodos con extremado rigor, y sus

³⁸ Henri I. Marrou, *Del Conocimiento histórico*, Por Abbat Editora, Buenos Aires, 1985, esp. pág. 34.

[230] numerosos aportes han contribuido a profundizar nuestro conocimiento de las condiciones sociales que favorecieron (y obstaculizaron) la difusión de la fe cristiana en el mundo antiguo. Era de suponer, entonces, que los datos históricos diseminados en el relato iban a estar fundamentados en un riguroso análisis de las fuentes disponibles, y en este punto su trabajo resulta inobjetable (salvo, como veremos, algunos puntos de notable importancia).

Pero el éxito de una empresa histórico-literaria como la llevada a cabo por Theissen no depende únicamente de la fidelidad a la historia, sino también, y tal vez en mayor medida, del talento para elaborar una buena narración. Y es en este punto donde la obra manifiesta sus fallas más evidentes.

Por lo pronto, resulta bastante inverosímil situar en tiempos de Jesús a un cronista analítico y reflexivo, que se ajusta con rigor extremo a las reglas del método histórico-crítico (o, como dice Theissen, que encarna en sí mismo toda la aventura del investigador histórico). Y no digamos nada de Barrabás, una figura histórica que desempeña un papel significativo en el relato, y que por eso mismo ha tenido que ser revestida de elementos legendarios. En la presentación hecha por Theissen, Barrabás es un subversivo, que ha optado por la violencia revolucionaria. Pero no un guerrillero brutal, sino un intelectual que razona sutilmente sobre las decisiones que toma y que manifiesta un conocimiento sorprendente de la historia de Israel. Léase por ejemplo, el minucioso repaso que Barrabás hace de la historia bíblica, desde los tiempos del éxodo hasta la reforma de Nehemías (págs. 130-131), o bien la reflexión sobre la política romana que lo lleva a afirmar: “Sin la presión de la violencia, no cambiará nada en este país”.

Pero más inverosímil todavía es la presentación de Pilato, personaje que a veces se expresa con la precisión y la competencia de un profesor de historia, y otras aparece como una figura dubitativa y hasta angustiada por conflictos internos. Como ejemplo de lo primero puede verse el pasaje siguiente:

Sí, sí, he leído tu informe —dijo Pilato un poco disgustado— pero ¿cuál es tu argumento para rebatirlo? Esa historia de la moneda ¿no encaja admirablemente con el incidente del atrio del Templo? En él atacó Jesús a los cambistas de moneda. Allí están sentados los cambistas para cambiar toda clase de dinero por aquellas típicas monedas de Tiro que son las únicas que se aceptan en el Templo.

Las monedas tirias no tienen, desde luego, la efigie del emperador, pero tienen otra cosa peor: llevan grabada la imagen del dios de Tiro, Melkart, a quien nosotros llamamos Heracles. Si hay que devolver al

[231] *emperador las monedas de plata, porque en ellas figura la efigie del emperador; entonces lo lógico seria exigir: Devolved al ídolo Melkart sus monedas. En concreto: No se las deis en ningún caso a nuestro Dios, a aquel Dios que está en el Templo de Jerusalén y que no tolera junto a sí ningún otro dios (pág. 220).*

Al leer este pasaje el lector quedará agradecido por la importante información histórica que ha recibido, y que le permite comprender mejor hechos tan decisivos en la vida de Jesús como son la purificación del Templo o las palabras sobre el tributo debido al César. Pero poner una explicación tan minuciosa en labios de Pilato, precisamente cuando el prefecto romano estaba a punto de condenar a muerte a Jesús, resulta poco menos que increíble. (Aquí convendría recordar la regla propuesta por Walter Scott acerca de lo poco recomendable que es asignar, en una obra de ficción, papeles importantes a personajes realmente históricos, ya que el novelista no puede “disponer” de ellos con la libertad que le está permitida cuando se trata de figuras puramente ficticias).

Y en cuanto al miedo y a las dudas de Pilato, puede cotejarse este otro pasaje:

Pilato no me escuchaba en absoluto. Se había levantado y llegado a la ventana. Me di cuenta de cómo en su mente todo estaba en ebullición. Sus ojos miraban hacia donde yo estaba, pero miraban a otro punto distante. Sus manos se movían, como si formulase algo. Pero ningún sonido salía de sus labios. Finalmente se sentó suspirando. Y en voz baja dijo:

—Tengo miedo...

Le miré atónico. Continuó así:

—Tengo miedo de que la cosa se me vaya de las manos. No, no puedo hacerlo.

¿Me lo estaba diciendo a mí se lo estaba diciendo a sí mismo?

Pilato se sumergió en cavilaciones. Casi me daba la impresión de que se había olvidado de mí. Carraspeé. Levantó sus ojos. Su mirada volvía a estar clara. Su voz sonó con firmeza y decisión... (pág. 223).

Al leer esta página, el lector desprevenido se lleva sin duda una falsa impresión del personaje real que fue Poncio Pilato, el prefecto romano de Judea desde el año 26 hasta el 36 d.C.; y el lector mejor informado tiene derecho a preguntarse si en este diálogo ha quedado algo del hombre que le hizo decir a Filón de Alejandría: “Todos los días hacía que murieran personas sin formalidad alguna de juicio” (*Legación a Cayo*, 38).

Pero hay un punto más grave todavía. Theissen, como ya lo hemos indicado, es un estudioso del Nuevo Testamento, preocupado

[232] especialmente por reconstruir las condiciones sociales en que se desarrolló la actividad de Jesús y se produjo el nacimiento del cristianismo primitivo. De ahí su interés por situar la figura de Jesús (y, por lo tanto, la investigación llevada a cabo por “Andrés”) en las condiciones políticas, sociales y culturales de la Palestina de aquella época. Para esto, se apoya en sus propias investigaciones, y, en lo que respecta al problema de los *zelotes*, en el libro de M. Hengel *Die Zeloten* (Leiden-Colonia, ²1976). Sin embargo, parecería que él no ha tenido en cuenta que esta obra, a pesar de su fabulosa erudición, ha quedado superada en puntos de extrema importancia, que modifican sustancialmente las conclusiones propuestas por el autor. Investigaciones posteriores han mostrado, en efecto, que hoy resulta casi imposible hablar de una rebelión armada y sistemática contra la dominación romana en tiempos de Jesús. Y esta rectificación de los datos históricos obliga a presentar de una manera nueva el trasfondo político y social en que se desarrolló la actividad pública de Jesús, desde el bautismo en el Jordán hasta la crucifixión. Theissen no ha tenido en cuenta este cambio, y se refiere constantemente a judíos que “se retiran al monte” para incorporarse a las filas de la resistencia armada, como si ya hacia el año 30 estuviera organizada la lucha contra Roma que más tarde habría de culminar con la destrucción de Jerusalén.

Sin embargo, las cosas no son tan simples, como lo hace ver, entre muchos otros, Charles Perrot en su libro *Jesús y la Historia* (ed. Cristiandad, Madrid, 1982). Ante todo, Perrot advierte que “es preciso hacer algunas observaciones que se oponen a una presentación errónea del movimiento zelota y de su influjo en Jesús”. Y enseguida añade que durante el siglo I “no hubo nunca un movimiento nacionalista unificado, sino sólo grupúsculos dispersos y, luego, a partir del año 44, grupos más importantes”. Por otra parte, “no se hablará de sicarios, de hombres de puñal, hasta el año 44 de nuestra era, época en que la tensión nacionalista crecerá hasta desembocar en la insurrección del 66”. El término zelota, empleado en un contexto político, no aparece en Josefo hasta los años 66-67 (*Guerra* 2,651; 4,160). Esto no quiere decir, obviamente, que ese término (cuyo significado es “celoso” o “fervoroso”) no haya sido empleado antes. Pero se lo utilizaba ante todo *en sentido religioso*, de acuerdo con el ejemplo de Fineés, el sacerdote celoso (Nm 25,6-13). Por otra parte, la situación de los años 27 a 30 difería notablemente de la atmósfera agitada que precedió a la insurrección violenta propiamente dicha (cf. Charles Perrot, *o.cit.*, págs. 146-147).

Es verdad que Theissen deja fuera de toda duda posible la

[233] oposición de Jesús al empleo de la violencia. Pero la lectura del libro da a veces la impresión de que esa opción respondía a la preocupación de Jesús por tomar distancia con respecto al movimiento zelota. Ahora bien: la investigación histórica más reciente ha mostrado que de hecho no es así, porque tal movimiento, en tiempos de Jesús, no tenía aún las características que habría que tener más tarde, en la época de la rebelión armada. Y de esto se desprende una consecuencia no menos importante: si el zelotismo como resistencia organizada no existía hacia el año 30, es totalmente improbable que Pilato haya condenado a Jesús porque lo identificó con algunos de aquellos subversivos.