



La literatura como mediación religiosa Novela y cristianismo

Dr. Pablo D'ORS
Novelista y sacerdote

Imaginemos por un momento que Israel hubiera leído en clave de fe —es decir, rastreando la huella de Dios— sólo los acontecimientos expresamente religiosos, o sea, aquellos que se refieren al culto, al templo o a la oración. ¿Qué quedaría en ese caso del Antiguo Testamento? ¿No se empobrecerían terriblemente las Sagradas Escrituras hebreas —que también son las cristianas— desde una óptica tan reducida? Lo que el pueblo judío enseña es que no hay acontecimiento histórico en sí mismo sagrado o profano, sino que cualquier suceso —hasta el más banal— puede ser sagrado si quien lo lee o interpreta es un creyente.

Esta reflexión, tan elemental como necesaria, es muy pertinente como pórico a este discurso sobre la literatura como mediación religiosa. La teología cristiana debe reflexionar sobre la literatura (y voy a centrar mis reflexiones fundamentalmente en el género literario de la novela) en cuanto que se trata de una expresión en la que el hombre contemporáneo, como el de otros tiempos, se dice de modo privilegiado. Ahora bien, si los teólogos reflexionaran sólo sobre la literatura cuyo trasunto o tema fuera explícitamente religioso, esa reflexión —por interesante que pudiera resultar— sería necesariamente superficial.

Así las cosas, no voy a limitarme a una meditación sobre lo que podría designarse «novela religiosa», sino que pretendo entrar a fondo en la valencia trascendente del concepto y de la realidad de la novela en sí: en la literatura como —digámoslo técnicamente— *locus theologicus*, vale decir, un lugar desde que

pensar lo divino —y su ausencia— para, si es el caso, asumir la provocación pastoral que se derive de tal confrontación. Porque éste es el tema que se me ha planteado: la literatura como mediación para el acceso a Dios.

La Biblia es literatura

Dicho esto, y consciente de que huelga insistir en la potencia humanizadora y formativa de la narración, quisiera subrayar hasta qué punto el alimento espiritual por excelencia del ser humano son las historias. De hecho, ha podido afirmarse que no seríamos los mismos —acaso no seríamos en absoluto— sin los llamados «relatos primordiales», gracias a los cuales los pueblos e individuos alcanzan su identidad. No deja de ser revelador que ya desde niños —y sobre todo en esta etapa, la de la infancia— las personas necesitemos de cuentos y fábulas con que nutrir nuestro imaginario y amueblar nuestra cosmovisión.

Por si este dato antropológico fuera insuficiente, quede también constancia de que la propia religión cristiana se despliega en el género literario de la narración (y en el de la poesía), para así llegar al corazón del hombre y orientarlo hacia Dios. Si de la Biblia se eliminase todo lo que es narración, el resultado no sería sólo una Biblia cercenada o dimidiada, sino prácticamente irreconocible; si elimináramos de la Biblia lo que se conoce por literatura, entonces esa Biblia, sencillamente, desaparecería como tal.

El propio Jesús de Nazaret se comunica la mayoría de las veces «narrativamente», nunca «conceptualmente». Todavía más: no sólo en la religión cristiana, sino en todas las religiones del mundo es la narración —junto a la poesía— el medio privilegiado de su expresión verbal.

No habría que enfatizar ninguna de estas obviedades sino fuera incuestionable que en la Iglesia no hemos sabido hasta hoy dialogar como es debido (o sea, en un viaje de ida y vuelta: influyendo en la historia de la narrativa y dejándose influir por ella) con el mundo de la narración: un mundo que, desde al menos hace un par de siglos, se condensa principalmente en el género que llamamos «novela».

Diálogos válidos pero insuficientes

La anterior afirmación sobre la dificultad de la teología cristiana (porque es a ella a quien compete) para dialogar con la novela o, más genéricamente, con el mundo de la narración, es a mi juicio muy grave.

Por supuesto que ha habido intentos, como los de la llamada «teología narrativa» (que, más que un discurso sobre la novela y las novelas, se ha constituido

como una búsqueda por cambiar el estilo literario de la teología), la de muchas de las teologías de la liberación (que han sabido partir de la experiencia histórica de la opresión narrada por sus protagonistas — los pobres —, para desde allí, sin perder su rigor, elaborar un pensamiento genuinamente cristiano), como la de Hans Urs Von Balthasar (sin duda el logro más insigne, pues plantea el mismo quehacer teológico desde claves estéticas) o, en fin, como la del imprescindible Charles Moeller (quien, a principios del siglo pasado, nos dejó varios y jugosos volúmenes en los que afronta analíticamente este problema).

La significación y el alcance de estas realizaciones no debe en modo alguno minimizarse. Y ello porque, cada cual desde su perspectiva, todas han entrado en territorios que a la teología cristiana convenía explorar. La teología narrativa, trivializada en la mayoría de los planes de estudio de los seminarios católicos, ha intentado oxigenar el lenguaje teológico, de un espesor conceptual a veces innecesario. Las teologías de la liberación, en buena medida condenadas por el Magisterio (y aquí sería preciso citar también buena parte de las teologías asiáticas y africanas), han prestado oído al clamor del pueblo, que difícilmente sabe expresarse en otro lenguaje que en el de la narración oral. Von Balthasar, por su parte, revolucionó la teología al proponer la estética y la dramática — también la lógica — como claves de bóveda desde las que construir el edificio del pensamiento cristiano. Charles Moeller, en fin, selecciona algunos autores y algunas obras literarias, en su mayoría de narradores, para estudiar qué es lo que dicen sobre el Dios de Jesucristo, sea de forma explícita (Bernanos, Claudel, Chesterton ...) o implícita (Sartre, Camus...).

Sea como fuere, la tesis sobre la deficiencia del diálogo cristianismo-novela sigue en pie; y ello porque ninguna de estas corrientes o estos pensadores ha entrado con la suficiente hondura en el concepto mismo de novela y, secundariamente, en cómo algunos novelistas han sabido interpelar — como sólo puede hacerse desde el arte — al mundo de lo cristiano. Lo que diré a continuación pretende, de forma necesariamente sucinta, colmar esta laguna.

El advenimiento de la Modernidad

Lo primero que hay que decir (y aquí se apoyará la tesis básica de mi planteamiento) es que la novela es el género literario de la Modernidad. Más aún: lo que se conoce como «Tiempos Modernos» nace con el advenimiento de la novela.

Tengo la sospecha — por no decir la certeza — que la traba eclesial para dialogar con el mundo de la novela no es otra que la traba para dialogar con los llamados Tiempos Modernos. Por Tiempos Modernos entiendo la autono-

mía de las cosas creadas —que no necesitan de sanción eclesiástica de clase alguna—. Por Tiempos Modernos entiendo la sensibilidad democrática y, por ende, una cierta alergia a la jerarquía y, sobre todo, al argumento de autoridad. Entiendo, por supuesto, el necesario protagonismo de la mujer, arrinconada al servicio de los varones —también y sobre todo en la Iglesia— desde tiempos inmemoriales. Y entiendo, por último, la parcelación de la verdad —en virtud del descubrimiento de la hermenéutica—; el reconocimiento de la espantosa ambigüedad moral de los hechos, que no admiten juicios taxativos y unívocos; la legitimación del pluralismo y, termino, la conciencia de la relatividad —que no relativismo—: un hallazgo que puede purificar la fe o, por el contrario, destruirla hasta dejarla en ruinas.

Todo esto (el pluralismo, la democracia, el feminismo, la relatividad...) no ha sido descubierto y conquistado por la Modernidad de forma traumática —aunque sí beligerante—, sino como logros necesarios y dignos de celebrar.

La novela es anti-ideológica y democrática

Toda buena novela —y es así como manifiesta su indisoluble vínculo con la Modernidad— pone en tela de juicio la autoridad constituida y presenta la riqueza poliédrica de la realidad (que no se deja domesticar). Así es: la novela, aún la más totalizante y ambiciosa (piénsese en los novelones de Tolstoi o en los de Thomas Mann: auténticas cosmovisiones, al menos intencionalmente, omni-comprendidas), desenmascara la futilidad y precariedad de todo sistema, incapaz de hacerse cargo de eso que, a falta de un nombre mejor, llamamos vida.

Y, ¿cómo lo hace?, cabría preguntarse. Respuesta: Contando una historia desde muchos puntos de vista — contradictorios, pluriformes —, no sólo desde uno. Y ello hasta el extremo de que el novelista puede no identificarse con lo que piensan, dicen o hacen sus personajes. En una novela todos los personajes tienen razón, una parte de la razón; el lector puede identificarse con cualquiera, aún con los más perversos, pues también ellos pueden —deben— resultar entrañables (o, al menos, comprensibles).

La novela es por ello anti-ideológica, pero no porque no contenga ideas, sino porque contiene demasiadas. Tantas que, con frecuencia, no hay ninguna que aventaje a las otras y, por ello, ninguna que se imponga y arramble con la diferencia. La novela es democrática: todos tienen su sitio, cada cual tiene su trozo de pastel; las verdades más descabelladas parecen razonables y las más razonables, al menos a veces, muestran su rostro más precario y banal.

La novela, por tanto, no es un territorio donde el bien y el mal queden claramente diferenciados; no es un espacio donde las ideas sean claras y

distintas —como con no poca frecuencia gusta a la teología—. Todo lo contrario: el bueno puede retorcerse en malo y el malo en bueno; el bueno no es solamente bondadoso ni el malo únicamente malvado. Es, como ha quedado dicho, un ámbito estructuralmente democrático: un escenario en el que caben todos y en el que lo pequeño puede tener una relevancia de la que carece para los historiadores.

El universal en lo particular

Esto es importante. Si la Historia relata lo grande (los universales, por así decir), la novela aborda lo pequeño (los particulares). La fenomenología de la vida, propia del quehacer novelístico, es mucho más concreta y precisa, que la del quehacer del historiador o del filósofo. El universal, por su propia idiosincrasia, puede convencer; ahora bien, sólo el particular puede enamorar.

Por eso mismo no debería extrañarnos que muchas de las grandes obras filosóficas de nuestro tiempo, desde el *Ser y tiempo* de Heidegger hasta la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, pasando, por supuesto, por las *Investigaciones filosóficas* de Husserl, hayan querido tener una impronta claramente novelesca. O, ya en el ámbito teológico, en el que la *Dogmática eclesial* de Karl Barth, como cualquiera de los libros de Dietrich Bonhoeffer (*Resistencia y sumisión*, *El precio de la gracia* ...), pueden leerse en el fondo como si fueran novelas.

Esta mezcla entre pretensión de universalidad y ejercicio de individualización de toda novela es lo que la convierte en un producto auténticamente explosivo. Lo universal en lo particular: ese es el arte de la novela y, quizá, el misterio del arte en general. Conmociona saber que también ese —lo universal en lo particular— es el misterio del Cristo, y que sólo así, siendo inmensamente concretos, se puede llegar al corazón de los humanos. Pero, acudamos a las fuentes.

Boccaccio o el nacimiento de la novela

Cifro el comienzo de la novela en el 1348, año en que ve la luz el *Decamerón* de Boccaccio. Esta novela, que no es si no un conjunto de relatos, da el pistoletazo de salida a la descomposición del sujeto moderno y, con él, al fin del Medioevo. Con el *Decamerón* nace la Modernidad y nace la novela, quizá porque la novela sea el mejor cauce de expresión de la Modernidad.

Diez narradores (y no es casual que sean mayoría mujeres: siete contra tres) se dan democráticamente la palabra (todos hablan, no hay nadie que tenga el monopolio del discurso, ninguna historia es más importante que la otra) para,

lejos de la peste —esa plaga de la que han huido—, escuchar historias divertidas, en más de un setenta por ciento de carácter erótico. ¿Qué significa todo esto? Aquí todo es importante. Es importante que no haya un único narrador, sino muchos (pluralismo); es importante que los narradores sean fundamentalmente mujeres (feminismo); es importante que esos narradores hayan huido de la peste, como si la novela fuese un refugio frente a la adversidad del mundo, un salvavidas, una alternativa —la ficticia— frente a la hostilidad de lo real; es importante que ninguna historia tenga preponderancia sobre las otras (no hay jerarquía; es el nacimiento de la laicidad; late en todo el texto un difuso anticlericalismo); y es importante, en fin, que las narraciones versen sobre el irrefrenable deseo de los sexos, sobre las artimañas del engaño y la seducción y, es obvio, sobre la constante y liberadora ruptura de toda norma o convención. Y todo ello... ¡como un divertimento!

Sí, el lector del *Decamerón* se divierte: comprende la relatividad de las instituciones (sobre todo de la Iglesia y del matrimonio); la ambigüedad de la moral católica, tan estrecha, tan discutible; los vicios ocultos de los curas y de las monjas; la escasa fiabilidad de las personas y sus compromisos. ¡Y se ríe! El lector del *Decamerón* se ríe a mandíbula batiente con las desgracias ajenas y entiende, como nunca hasta entonces, la mentira de la sociedad —con la que este texto es implacable como pocos— y la trampa del mundo, donde nada ni nadie es lo que parece ser.

Por encima de que el *Decamerón* esté en las cimas de la literatura y de que Boccaccio sea, en mi opinión, el mejor prosista de todos los tiempos, este libro —por ser el primero en la historia de la novela— supone algo así como una declaración de guerra a una cierta cosmovisión: la teo-céntrica, la eclesiástica, la medieval. El *Decamerón* abre una senda para que discurren por ella el resto de las novelas. Como todo verdadero exordio, este, el del *Decamerón*, contiene en su seno sus posteriores desarrollos, esto es, la larguísima —casi infinita— serie de novelas que la seguirán.

Al lector atento no puede escapársele que, ya en el título: *Decamerón*, hay ironía, puesto que el libro se erige como la otra cara, el reverso, del *Hexamerón*, el famoso tratado de San Buenaventura, en que se da cuenta de la Creación del mundo en seis días. Así las cosas, el *Decamerón* es una suerte de anti-creación. Al igual que el Dios Creador, el novelista se erige aquí en otro tipo de creador.

Pero nuestro balance no sería diverso si fijáramos el inicio de la historia de la novela en *Don Quijote de La Mancha*, por ejemplo, donde también se relatan —¡y cómo!— la violencia de las relaciones humanas y la ineluctable trampa del mundo, ante cuyas apariencias es muy fácil dejarse engañar. Don Quijote es un héroe, sí, pero un héroe ridículo: confundido, apaleado, vilipendiado, ingenuo.

Sancho, su escudero fiel, es un comilón y un bebedor: el perfecto representante de los instintos más bajos. Ninguno de los dos va a ninguna parte, vagan por las llanuras de la Mancha, castigados por el sol. La traducción de sus ideales es patética: el castillo por conquistar no es más que un molino de viento, la horda de los soldados no es más que una manada de cerdos. Dulcinea, la dama, es Aldonza, una campesina ruda y malhablada. Nada es lo que parece, el mundo nos engaña. Kundera lo dice con su característica rotundidad: «La novela no ha nacido del espíritu teórico, sino del espíritu del humor. Uno de los grandes errores de Europa es el de no haber comprendido jamás el arte más europeo: la novela.»

Diferencias entre la novela y el ensayo

Mi maestro, Elmar Salmann, en su excelente artículo *La novela como modelo para la teología*, defiende en esta misma línea que, más que en los libros de ensayo o pensamiento, donde mejor se refleja el proceso de la Modernidad, donde esta revolución social, típicamente europea, ha quedado recogida de manera más visceral, ha sido precisamente en la novela.

La diferencia entre la novela y el ensayo no radica, simplemente, en que una se mueva en el terreno de la ficción y otra en el de la elucubración (¡como si no hubiera pensamiento en las novelas o como si los ensayos no estuvieran plagados de los constructos más fantasiosos!); tampoco en que el lenguaje de la novela sea literario o artístico y el de los ensayos filosófico o conceptual (¡como si no hubiera arte en el pensamiento ni pensamiento en el arte!). La diferencia entre estos dos géneros del arte verbal es mucho más sutil y profunda. Cierto que el estilo novelesco es predominantemente imaginativo (es decir, que opera con imágenes: es, por ende, plástico) y que el ensayístico es primordialmente teórico (es decir, que opera con ideas); pero no es aquí —repetimos— donde radica su diversidad.

La novela —he aquí la cuestión, como indicaba más arriba— sólo puede ofrecer el paisaje de lo concreto (es el arte del particular); el ensayo, por contrapartida, únicamente puede ser general (es el arte de lo universal). Claro que cabría alegar que también los novelistas —y esto es indiscutible— pretenden brindar en sus novelas un universo completo —y a veces hasta cerrado—; y que también los ensayistas —y esto es igualmente indiscutible (y ello sin detrimento del rigor y tecnicismo de sus elucubraciones)— se esfuerzan por ser concretos y aterrizar sus reflexiones.

El asunto va por otros derroteros. Repitémoslo una vez más: el ensayo es totalitario y unívoco por definición; la novela, en cambio, también por defini-

ción, es democrática y plural. Quiero decir que el ensayo utiliza los recursos que le son propios para demostrar y convencer, mientras que la novela, en su presentación de los distintos puntos de vista de los personajes —variopintos, contradictorios—, no quiere demostrar nada, sino simplemente reflejarlo lo más expresivamente posible y, ¡cómo no!, seducir.

Las ideas de un ensayo son las de su autor, no puede ser de otra manera. Las ideas de una novela, en cambio (y toda buena novela contiene ideas, si bien expresadas de un modo que sólo la novela sabe expresar), no son con frecuencia las de su autor. Un ejemplo lo clarificará.

Tolstoi o la «moralidad» de la novela

En la primera versión de *Ana Karenina* —una de las mejores novelas de todos los tiempos—, su protagonista resultaba ser alguien bastante antipático y engreído al que, después de todo, correspondía el trágico desenlace con que culmina sus días. En la versión definitiva de esta novela, en cambio, Ana es un personaje mucho más entrañable y humano, alguien que no es posible dejar de compadecer. Su postrera muerte bajo las ruedas de un tren resulta en este último planteamiento mucho más descarnada y brutal. ¿Cambió Tolstoi sus ideas morales entre ambos manuscritos? En su magnífico *El arte de la novela*, Milan Kundera postula que Tolstoi, el moralista, supo escuchar, mientras escribía su gran libro, «la sabiduría de la novela». Obediente a este dictado, Lev Tolstoi —según Kundera— supo ser portavoz de unas ideas que no eran las suyas.

Este planteamiento es muy hermoso, pues hace del novelista una suerte de receptor de mentalidades y experiencias muy distintas a las propias, cuando no contrapuestas, convirtiendo la novela en una especie de casa común donde caben los puntos de vista más diversos. El novelista que consigue dar cabida en su novela a tan poliédrica riqueza, el novelista que hace de su novela un espacio de convivencia de los tipos humanos más distintos y que sabe justificar a cada cual desde su lógica, ese novelista consigue crear un escenario bastante parecido al que ofrece la sociedad, consigue, en fin, que todos —hasta lo más abyectos— sean atendibles y, todavía más, dignos de ser amados. Un lector puede llegar a identificarse con el asesino de una novela (el Raskólnikov de *Crimen y castigo*, de Dostoievski), con un usurero (el Fagin de *Oliver Twist*, de Dickens) o con un truhán (el *Barry Lyndon* de Thackeray). Esta pluralidad constitutiva, este dejar oír voces que no son necesariamente la propia, esta democracia estructural..., todo esto sí que es lo definitorio del género novela.

Por mucho sentido del humor que el ensayista quiera tener, sus obras serán siempre graves y trascendentes. No puede ser de otra forma, pues lo que el

pensador escribe es, por fuerza, su punto de vista, sólo el suyo. El humor de la novela, en cambio, no deriva primordialmente de que las situaciones que presenta sean cómicas o ridículos los personajes que las viven. El humor radica en que la perspectiva de un personaje viene contrastada por la de otro, y la de ese otro por la de un tercero; y así todas por las de todos en una especie de tiovivo cuya impresión, cuando se lee, es la de vitalidad. La novela es irónica y ligera por constitución, puesto que todas las perspectivas quedan relativizadas. Una novela no puede ser, bajo ningún concepto, un panfleto. Las novelas, todas ellas, critican cualquier forma de absoluto. La ironía, por tanto, proviene de la multiplicidad de las ópticas. Y es este carácter sustancialmente irónico (humorístico podríamos decir, relativo) lo que diferencia el género novela del género ensayo.

Digámoslo de otro modo. La filosofía pretende comprender qué es el hombre y qué es el mundo; la novela, en cambio, pretende mostrar que son incomprensibles. El pensamiento, con sus estrategias, ordena el mundo; la novela, con las suyas, lo desordena (aunque sea ordenadamente). El pensamiento no puede ser sino ordenado; la novela, por contrapartida, ordenadamente desordenada. Cabría decir que frente a la sabiduría de la certeza, propia de los ensayos, la novela abre a la sabiduría de la incertidumbre o, dicho más técnicamente, que frente a la verdad que busca el pensamiento está la hermenéutica en que se recrea la novela: ese espejo en el que la Modernidad se refleja y comprende.

El autor y sus personajes

A lo dicho hay que añadir que la novela es lo que es porque no se mueve simplemente en el campo de la ficción —como ha llegado a decirse, no sin ingenuidad—, sino también en el de la historia; porque no pasta únicamente en los campos de la fantasía, sino también en los de la realidad. Este nadar entre dos aguas —que es, precisamente, su definición— es lo que introduce ironía (junto a la ya citada multiplicidad de perspectivas en los personajes) en el mismo corazón de la novela.

Porque al leer uno no sabe bien si lo que se le cuenta es verdad o mentira, si es una verdad que parece mentira o una mentira que parece verdad. Porque la voz narradora aparece, sí, por encima de todo —omnipresente, omnisciente—; pero hay veces (desde Cervantes a Unamuno, pasando por Rabelais o Pirandello) en que el propio narrador entra en la acción como personaje, sometiéndose al peligro de caer en manos de sus propias criaturas. Dios es evidentemente el narrador perfecto: en Cristo, Él mismo corrió el riesgo de abajarse a la condición humana: un experimento difícil, trágico y, por ello, fecundísimo. Los

hombres condenan y enjuician a Dios. También el novelista es enjuiciado y condenado (o salvado). Y no se sabe bien si es el novelista quien ironiza sobre el mundo o el mundo de su novela quien ironiza sobre él. El verdadero novelista —como el Creador— se somete a esta disciplina: se pone en manos de lo creado, corre la misma suerte —o peor— que los suyos.

Este paralelismo entre el artista y el Dios creador, sobre el que tanto han reflexionado dos de los más ilustres teólogos del XX, Rahner y Guardini, no es en absoluto una asociación arbitraria, caprichosa o cogida por los pelos. Y ello porque cada novela es en sí misma, al menos en cierto sentido, un universo completo: un mundo más o menos cerrado (novela renacentista) o abierto (novela contemporánea) que, en buena medida, pretende ser autóctono. Sí, cada novela es una metáfora del mundo y un reflejo de la sociedad.

Legitimidad de la risa

Lo extraordinario es que la novela indaga en ese inmenso archipiélago que es el ser humano desde una óptica completamente insólita hasta la llegada de los Tiempos Modernos: el humor. El advenimiento de los Tiempos Modernos, que coincide con el advenimiento de la novela —hasta el punto de poder decir que uno y otro son casi lo mismo— coincide también con el advenimiento del humor. Hablo del humor como de la capacidad de reírse de la vida y de la muerte, de los fracasos, de las miserias de los hombres y —¿por qué no decirlo?— del mismo Dios.

Sí, porque si no hay una verdad única sino tantas como individuos que la buscan, si no podemos estar absolutamente convencidos de nada desde el momento en que la relatividad ha convertido el pensamiento en un campo de minas, si el *ágape* ha quedado desplazado por el *eros*, entonces... ¿a qué certeza aferrarse? Y, sobre todo, ¿cómo saber que nuestro Dios es el verdadero? ¿Es esta pregunta —la pregunta por un Dios único y verdadero— todavía legítima en nuestros tiempos? ¿Es una pretensión risible? ¿Somos los cristianos seres anacrónicos, equivocados, caducos? ¿Tiene el cristianismo, en Europa, una fecha de caducidad?

El humor pone muy nervioso a quien se toma la vida demasiado en serio o, por mejor decir, a quien se toma a sí mismo demasiado en serio. La Iglesia, naturalmente, no está exenta de esta incomodidad frente al humor. Todavía más: la Iglesia es la institución a quien más incomoda el humor por causa de la gravedad de la misión que tiene entre manos. La pregunta es seria: ¿podemos o no podemos reírnos de lo sagrado?

Las nupcias entre lo sublime y lo ridículo

En la novela, lo sublime está muchas veces muy cerca de lo ridículo y lo ridículo es presentado, también con frecuencia, con gran solemnidad. Detrás de todo episodio serio y grave, en las buenas novelas resuena el eco de una carcajada. La mueca del lector se congela tras haberse reído con una escena humorística. Como en la vida misma, lo trágico y lo cómico —en la novela— se dan la mano. Nos reímos con las andanzas del Quijote, pero la verdad es que tendrían que darnos lástima. Nos compadecemos de la mala suerte de Mister Pickwick, pero la verdad es que su desgracia no deja de ser muy graciosa. El objetivo de la novela es éste: llevarnos del llanto a la risa y de la risa al llanto, conducirnos una y otra vez de la sonrisa de satisfacción a la de melancolía.

El registro de los estados de ánimo a que una buena novela es capaz de inducir es tan amplio e incoherente como el que es capaz de suscitar la vida de un individuo cualquiera a lo largo de todo un año. Cuando leemos sabemos que el suspense no puede ser definitivo, sabemos que el alivio que experimentamos al saber que un personaje se ha librado de un gran peligro no podrá prolongarse por muchas páginas. Todo es provisional, hay algo que nos empuja a leer hasta el desenlace: el buen libro pide ser leído por entero al igual que una buena vida quiere ser vivida hasta el final.

Necesidad del humor

Desde el nacimiento de la novela, con Boccaccio, hasta hoy con *El Evangelio de Jesucristo*, de José Saramago, la novela se ríe de todo. No hay novela decente tras la que no se escuche una risotada sorda o, al menos, una sonrisa irónica. Ironía y novela son términos casi afines. Por el contrario, ¿de qué texto teológico podría decirse que es irónico? ¿Hay algún escritor cristiano que nos haga reír? ¿Cabe conciliar cristianismo y humorismo, o son más bien términos irreconciliables y compartimientos estancos?

Para mí no hay un humor sano y otro pérfido o malsano. El humor es el descubrimiento del lado cómico de la existencia, y de ese lado también y sobre todo en las experiencias más dramáticas. En este sentido no hay un campo acotado para el humor. El humor es tan pretencioso en sus expectativas como, por otra parte, lo es la religión: no admiten zonas reservadas, no se apocan ante nadie ni respetan nada.

La razón por la que el humor no consiente ser arrinconado a un sector (ese que llamamos «sano» desde criterios que sólo pueden ser morales cuando no directamente moralistas) radica en que el peso de la existencia es a veces dema-

siado insoportable. El humor, con sus estrategias, se encarga de aliviarlo para hacer la existencia más llevadera. En este sentido, no sólo la religión puede ser un auténtico bálsamo con el que sobrellevar la vida, sino también el humor: un instrumento terapéutico cuyas excelencias han sido cantadas sobre todo por el arte de la novela. Dickens es incomprensible sin humor. Italo Calvino es incomprensible sin humor. Lawrence Sterne es humor puro. Pero también es humor puro el *Bartleby* de Melville, el *Cándido* de Voltaire o el *Jacques y su amo* de Diderot: obras todas ellas que han reflejado el sentir de una época y de una generación, obras que miles y a veces cientos de miles de lectores han devorado con auténtica fruición, y obras, en fin, ante las que la Iglesia se ha sentido irremisiblemente incómoda.

Por moverse en el terreno de la ficción, es decir, de lo inventado, con frecuencia la Iglesia ha rehuído el bulto y no ha querido pronunciarse sobre el mundo de la novela. Otras veces, por ser la herida demasiado honda, sí que lo ha hecho, pero casi siempre en tono condenatorio o, al menos, de reserva y admonición. Sucede que no se puede —debe— leer una novela desde un talante distinto a aquél con que ha sido escrita. Para que la lectura de una novela sea fructífera, para que sea correcta, tiene que generarse una corriente eléctrica entre el autor y el lector, una complicidad, un pacto. Las novelas hay que leerlas con la predisposición del humor y con el espíritu de la pregunta. La novela, por tanto, hay que degustarla con el mismo espíritu con que se degusta un buen plato o con que se disfruta de una caminata. Se lee para disfrutar, no para aprender. En el arte de la novela se aprende disfrutando, no hay otro modo.

Los cristianos deben convertirse a la novela

Todo este *excursus* sobre el humor y la novela, al que ya he dedicado mucho espacio, no es en absoluto baladí; y ello porque la incomodidad de la teología frente a la novela radica, precisamente, en el humor. La resistencia a la novela por parte de la Iglesia no es otra cosa que la resistencia a los Tiempos Modernos o, dicho de otro modo, el anclaje en los tiempos medievales, donde el universo parecía más ordenado y la postura eclesial no se discutía. Ha sonado la hora —en realidad sonó hace ya mucho tiempo— en que la Iglesia debería asumir este reto con humildad (una palabra que, como el propio «humor», deriva de este tomar tierra que es el *humus*).

Estoy convencido —y con esta conferencia quiero proclamarlo— que cabe hacer teología con humor, lo que no significa ni muchísimo menos una teología divertida o con chistecitos. Estoy convencido de que el paisaje democrático, femenino, relativo, hermenéutico y todo los demás no es necesaria y estructu-

ralmente incompatible con el cristianismo. Más aún: el cristianismo —y la teología en particular— podría oxigenarse mucho con estos nuevos interlocutores. Estoy convencido, en fin, que gran parte de la dificultad eclesial para engarzar con la sensibilidad contemporánea se cifra, justamente, en esta interferencia en la comunicación que dura ya varios siglos.

Por eso mantengo que en la Iglesia no sólo debemos escuchar al mundo de la novela (leerlas lo primero, porque no se leen), sino convertirnos a él. Si el mundo de lo cristiano se hace discípulo del mundo de la novela (y creo que hoy no hay expresión más completa y cabal de lo que el hombre ha llegado a ser que el presentado por la literatura), tal vez podamos aprender algo. Sólo desde esta actitud discipular podrá la Iglesia también, tal vez, erigirse algún día en auténtica maestra y pueda el mundo de la novela, en consecuencia, aprender algo de lo cristiano.

¿Convertirse a la novela? ¿Es una broma? ¿Puede la historia perder terreno ante la ficción? ¿Puede capitular el pensamiento ante la imaginación? El discurso sobre la potencia de verdad que tiene la ficción nos llevaría a un campo filosófico que excede la pretensión de esta charla. Pero quede aquí dicho, al menos, que la imaginación (campo en el que se mueve la ficción) no es menos humana ni humanizadora que el raciocinio y que, en este sentido, se trata de una facultad tan digna de explotar, religiosamente hablando, como pueda serlo la razón.

La novela tiene mucho que enseñar al lenguaje teológico: pasión por lo concreto, precisión fenomenológica, escucha a las instancias más plurales, plasticidad y temperatura de la prosa, convivencia (¡en una misma página!) de voces muy dispares, expresividad estilística... El listado de ventajas de esta interrelación sería interminable.

Claro que también la novela tiene mucho que aprender del cristianismo: el horizonte de los misterios (Creación, Trinidad, Encarnación, Eucaristía...: ¿hay alguna otra cosmovisión tan extraordinariamente rica?); el mundo de la plegaria, ese coloquio interior, tan silencioso como sonoro; la sobriedad y pulcritud de la liturgia; la pasión por los desfavorecidos; los arquetipos religiosos (el profeta, el sacerdote, el peregrino, el ermitaño...); la búsqueda decidida por la luz... También aquí, por fortuna, la lista sería interminable.

Algunos representantes literarios

Conscientes o no de la envergadura religiosa (¡auténticamente religiosa!) de sus ficciones, algunos literatos han contribuido con sus obras a que este diálogo sea posible. Sin pretender hacer ni mucho menos un elenco completo

de aquellos que más han contribuido a la interpenetración entre novela y cristianismo, y consciente de que mi selección es necesariamente parcial (pues coincide en buena medida con mi propia sensibilidad), me atrevería a reseñar algunos nombres.

La perspectiva conciliadora de este diálogo ha sido protagonizada por el binomio gracia-pecado, y es de ley citar aquí a François Mauriac, a Paul Claudel, a Graham Greene y, sobre todo, a G. K. Chesterton, que profundiza en el valor de la ortodoxia, o a George Bernanos, que aborda la comunión de santos y pecadores. En la perspectiva provocadora, en cambio, deberíamos hablar de Goethe o de la aventura del hombre moderno, de Leopardi o de la caída de las ilusiones, de Baudelaire o del mal del siglo, de Rimbaud o del ángel rebelde, de André Gide o de los nuevos Ulises, de Malraux o de la desesperada condición humana, de Papini o del renacimiento de un hombre finito, y de Camus o del hombre absurdo (y sigo aquí las categorías de Charles Moeller, por ser la suya la mejor sistematización a este efecto). Sin embargo, por encima de estos autores —con los que, de un modo u otro, el cristianismo ha intentado confrontarse—, hay otros, algo menos explorados, con los que esta reflexión podría ser todavía más sugerente. Me refiero a Robert Musil y a su trasposición secular de la mística; a Hermann Hesse o a su dialéctica entre carne-espíritu; a Thomas Bernhard o a su infierno sin paliativos; a Thomas Mann o a su lectura psicológica de la Biblia; a José Saramago o su evangelio alternativo; a Franz Kafka o a su reverso de las parábolas. Pero hablar de todos ellos nos llevaría, evidentemente, demasiado lejos.

La novela cómo épica del yo

Todos estos autores, que me he limitado a mencionar, tienen un denominador común: no hay en sus obras providencia o designo divino, sino casualidad: los destinos de sus personajes están regidos por lo fortuito del azar, por los encuentros y desencuentros más insospechados, por los eventos más imprevisibles en los que Dios no parece tener lugar (o uno tan remoto que es prácticamente invisible). ¿Significa esto —cabe preguntarse— que Dios ha sido expulsado del horizonte de lo humano? ¿Son cristianismo y novela términos incompatibles?

No es ésta, evidentemente, la idea que he pretendido postular. Aspiro más bien a proponer una conversión (y éste es el término adecuado) del cristianismo a la laicidad, una mayor atención por parte de la Iglesia a la poliedricidad del mundo y a la ambigüedad del alma humana, una introducción en la teología —ese ámbito en el que se elabora el dato de la revelación y de la fe— del juego y de la fantasía. No puede decirse que la novela sea el espacio del juego y de

la fantasía y la teología el del realismo y el rigor. También hay rigor y realismo en la novela y, en consecuencia, también debería haber mucho más juego y fantasía en el cristianismo.

Claro que no se trata de un diálogo fácil, y ello porque la conversión a la novela que el cristianismo debe hacer es la misma que debería realizar a la Modernidad, una asignatura todavía pendiente (!). Pero ¿en qué consiste esa conversión? No desvelo nada original si afirmo que lo más precioso de la cultura europea, esa perla que está encerrada en el cofre de la historia de la novela, es el respeto al individuo y a su inalienable derecho a una vida privada. Ahí están los ideales de la revolución francesa, la declaración de los Derechos Humanos, el derrumbamiento de los totalitarismos...

Mi maestro Salmann, con su característica y arrebatadora lucidez, habla de la vecindad entre el fenómeno del Iluminismo y el del la Ilustración, que es tanto cómo decir entre mística y filosofía. En efecto, ningún fundamento mejor —o eso creo— podrá encontrar la Modernidad en su defensa de la persona que el que brinda Jesucristo al revelar la paternidad de Dios y la consecuente filiación divina de los humanos. En este sentido —y sin menoscabo de las cosas creadas— hay un dialogo posible, y hasta necesario, entre cristianismo y Modernidad y, por ello, entre cristianismo y novela.

Aplicaciones pastorales

Así cómo el hombre se inicia a la vida mediante los cuentos infantiles y las fábulas (¿qué sería de nuestra formación inicial sin los cuentos de hadas o los libros de aventuras?), Jesús de Nazaret inicia a los suyos en el Reino de los Cielos mediante las parábolas: esas micro-historias —misteriosísimas— que encierran una enseñanza que no se puede domesticar. Ya sólo por esto debería la Iglesia tomarse mucho más en serio el misterio del relato como pedagogía para la evangelización.

Son muchos, seguramente, los que coincidirán con este dictamen, pero pocos, en cambio, los que a la hora de la verdad (es decir, la hora de la acción pastoral) estarán en condiciones de ponerlo en práctica. ¿La razón? Por encima de la dificultades técnicas para la aplicación de esta pedagogía de la narración, hay una —más de fondo— que enturbia y hasta impide su realización: el doctrinalismo en el que hasta ahora se ha volcado —y reducido— buena parte de la enseñanza católica; también la resistencia del propio agente pastoral a la narración, cuyo mensaje nunca es unívoco ni simple.

La utilización del relato con fines pastorales se identifica, con no poca frecuencia, con la utilización del relato con fines morales. Ábrase cualquier libro

de religión escolar y se comprobará que los relatos que allí figuran son todos netamente moralistas, es decir, orientados a la configuración de la conducta. Los relatos que pueden leerse en la Biblia —y, por supuesto, los evangélicos—, que son los que deberían servir de modelo y guía para la escritura de relatos aplicables a la pastoral, no son en absoluto de este tenor. Los cuentos de nuestros libros de religión católica no suscitan ni una triste pregunta, sólo dan respuestas a preguntas que nadie se ha formulado. No convocan a la imaginación, sino que son de un realismo tan craso como decepcionante. Son meramente ilustrativos, redundantes, prescindibles: no hay ni una brizna de arte en ellos. El relato, con un fin moralista o aleccionador, queda desvirtuado. Pierde su misma condición de tal y se convierte en una lamentable caricatura de lo que debería ser.

Por ello, no se trata sólo de que la pastoral vuelva sus ojos al arte de la narración, sino al arte de la narración de verdad, no moralista. El agente de pastoral no debe sentirse incómodo cuando no logre domeñar las consecuencias que la escucha o lectura que un relato despierta en sus oyentes o lectores —infantiles, adolescentes o jóvenes—; y ello porque lo propio del relato o la narración no es ilustrar o demostrar, sino suscitar, provocar, abrir: dejar al oyente o lector perplejo, estupefacto: lo mismo, precisamente, que cuando el hombre se coloca frente al Misterio. Todo lo demás es tan superficial como superfluo. Y, diría más: no solo denigra el arte de la narración, sino la misma pedagogía religiosa.

Sostengo que si no hay narradores cristianos (y aquí el sustantivo es «narrador» y el adjetivo «cristiano») no es por causa de una falla pedagógica fácilmente subsanable, sino porque la fe de los propios agentes de evangelización es mucho más moral que religiosa, y ese sí que es un fallo difícil de subsanar. Si la iniciación religiosa es una iniciación hacia el Misterio, entonces es que esa iniciación no puede hacerse más que «misteriosamente». En pocas palabras: no nos fiamos de la narración; y hacemos bien en no fiarnos, puesto que nada hay tan peligroso como un buen relato. Un buen relato puede cambiar la vida de un hombre. Conozco personas que han cambiado de forma de pensar después de leer el *Siddharta* de Hesse o *La broma* de Kundera, personas que ya no fueron las mismas tras la lectura de *Los hermanos Karamazov* de Dostoievski o del *Robinson Crusoe* de Defoe. Las buenas novelas y cuentos tienen una extraordinaria capacidad de subyugación; ante ellos el hombre se ensimisma como ante pocas cosas; su poder de transformación —sea para bien o para mal— es genuino e inalienable.

El pedagogo cristiano debe recorrer con el catecúmeno el mismo proceso —o uno afín— que le condujo a él a la fe, y no seguir unas pautas didácticas, por muy convincentes que teóricamente puedan aparecer, diseñadas por unos

especialistas en una mesa. Esto por lo que se refiere a la catequesis o a la religión en la escuela, pero lo mismo —o más— cabría decir de la enseñanza de la teología, de la predicación en la liturgia, de la redacción de documentos magisteriales, de... ¿debo seguir?

Para terminar diré que la verdadera interferencia en este diálogo entre novela y cristianismo radica en una comprensión del fenómeno cristiano preponderantemente, cuando no exclusivamente, en clave dogmática o moral. Hasta que no se logre creer y vivir por encima de las verdades (dogmática) y de los mandamientos (moral), y ello por muy convincentes que sean estas verdades y muy recomendable la vivencia de estos mandamientos, el cristianismo no se habrá entendido como lo que es: un fenómeno de gracia, irreductible a unas fórmulas teóricas o a unas prácticas de conducta. Hasta que no se dé cabida a un cristianismo más estético, que es lo mismo que decir extático, y que la mística o experiencia religiosa no tenga en la vida cristiana la prioridad sobre cualquier otra manifestación, este diálogo entre cristianismo y novela no dejará de ser un diálogo de sordos: algo risible, por tanto o, lo que es lo mismo, un buen tema de fondo para una novela. Muchas gracias.

