

El Evangelio según Jesucristo: parodia y erotismo

Paola Druille

Resumen

La textualización paródica devela un sistema considerado hegemónico que actúa como preceptor de una serie de mandamientos o prohibiciones, mientras oculta prácticas sociales y culturales estimulantes de la emergencia de dos conceptos directamente vinculados con el campo de la sexualidad en la literatura occidental: erotismo y pornografía. Uno, analizado en todos los tiempos por distintas corrientes de la crítica literaria y otro, escasamente profundizado. La metodología hermenéutica, estructuralista y semántica acuden durante el proceso de descubrimiento. El objetivo fundamental es indagar en las fisuras de un sistema semiológico-cultural para arribar a una aproximación definitoria del tipo de literatura denominada pornográfica.

Palabras clave: parodia, sexualidad, pornografía, erotismo.

El Evangelio según Jesucristo: parody and eroticism

Abstract

The parodic textualization reveals a system which is regarded as hegemonic and acts as a warder of a series of commandments or prohibitions, while it conceals social and cultural practices which stimulate the emergence of two concepts directly related to the field of sexuality in the western culture: eroticism and pornography. The first has been analyzed at all times through different literary criticism resources, the second was scarcely studied in depth. The hermeneutical, structuralist and semantic methodology arises during the discovering process. The main objective is to search in the fissures of a cultural-semiotic system to arrive to a defining approximation of this kind of literature designated as pornographic.

Key words: parody, sexuality, pornography, eroticism.

El movimiento del ojo contemporáneo intenta definir una nueva tipología de persona en el momento en que somos testigos de la disolución del cuerpo individual de la modernidad. Las prácticas públicas anulan la privacidad de las actividades individuales, y el sujeto que surge como producto de esta suspensión busca reacomodar las renovadas categorías de valores que el sistema expone, hurgando los resquicios descubiertos durante el proceso de permutación. De esta manera, el proceso creativo intelectual encuentra un espacio de mostración en la textualización paródica de creencias culturales hacinadas en el sentido común del pensamiento colectivo.

En este sentido, el autor moderno asume su pertenencia a un palimpsesto generador de la intertextualidad referencial; instantes después, el lector ocupa el texto-imagen, lo construye con la lectura, lejos de la autoridad disciplinaria de la interpretación única. Con estas dos figuras, el texto se cimienta de múltiples escrituras donde las culturas se mezclan, entablan diálogos y contestaciones (Barthes 1994: 71).

La novela moderna se convierte, en este proceso, en un género caníbal. Engendra una hibridación y emerge como la propuesta literaria de fines del siglo XX que conduce a una relectura de los conceptos de originalidad y autoría. Dentro de esta modalidad, la sexualidad funciona como tópico de exteriorización y de impresión de los cambios ocurridos desde la antigüedad romana hasta fines de la modernidad.

Prácticas sexuales generalizadas que particularizaremos en dos personajes bíblicos enigmáticos: Jesús y María Magdalena, tomados de un capítulo extraído de *El Evangelio según Jesucristo* de José Saramago. Nuestro objetivo consiste en distinguir los dos campos de estudio a los cuales se circunscribe el análisis: parodia y erotismo o pornografía, esto es, determinar la manera en que el aparato paródico se vale de los procedimientos de la literatura considerada erótica o pornográfica para 'leer' con nuevas perspectivas ideológicas los episodios bíblicos; luego, deslindar los procedimientos paródicos de producción artística y, finalmente, reflexionar sobre los símbolos modernos que emergen como producto del cambio hacia un nuevo sistema que pretende instaurarse como hegemónico.

La parodia como aparato de resignificación

La textualización paródica devela el quiebre de un sistema considerado hegemónico –preceptor de una serie de mandamientos o prohibiciones–, mientras oculta prácticas que nunca dejaron de estar vigentes. El desocultamiento de tales prácticas se pone en evidencia al analizar los procedimientos paródicos de ensamblaje textual –producto del proceso artístico– captados por la mirada estética del receptor.

Si la Biblia era considerada como discurso legitimador de la moral pública en los siglos posteriores al nacimiento de Cristo, en los siglos XIX y XX la creciente circulación

de literatura impresa y la explosión de los medios de comunicación masiva otorgan a la ficción y al simulacro televisivo el poder de los paradigmas de la verdad, ocupado hasta entonces por los Padres de la Iglesia. De esta manera, la parodia de las obras de la antigüedad en la modernidad, construye un sistema semántico-cultural que anula un sistema legitimador en desuso, obligándolo a sincerarse y a exteriorizar una evidente necesidad de renovación. La supremacía de un sistema es suplantada por otro que inquiera la manera de alcanzar la consagración simbólica, oportunidad sobre la que se especula con mayor profundidad en las últimas dos décadas del siglo XX y los primeros años del nuevo milenio.

Estudios teóricos actuales que inscriben la denominación de ‘parodia’ adaptada a los tiempos contemporáneos, pertenecen a Gérard Genette (1989), Linda Hutcheon (1985) y Noé Jitrik (1997). Tales consideraciones se ubican en las últimas décadas del siglo XX.

En un sentido sintetizador, la repetición de pasajes de una obra en otra implica diferencia, sólo deslindable con la lectura del decodificador (Hutcheon 1985). Repetición que no consiste en la imitación, sino en volver a crear una obra con procedimientos temáticos distintos, proceso que se incluye en un momento histórico determinado. Por lo tanto, todo proceso de escritura viene conectado a un contexto general, que da cuenta de una ‘circunstancia de escritura particular’. Lo contextual refiere al sistema social y literario en el que se ubica el escritor (Jitrik 1993).

El texto a parodiar depende de la ‘direccionalidad’ o de la ‘intencionalidad’ del autor, de ahí la nulidad de un sistema de valores y la implantación de uno nuevo, diferente del anterior. Tanto la ‘repetición’ como la ‘identidad con diferencia’ provocan una necesaria ‘transformación’ –o ‘hipertextualidad’– dando nacimiento a dos conceptos claves: hipotexto e hipertexto (Genette 1989).

En nuestro análisis, *El Evangelio según Jesucristo* funciona como hipertexto de los Evangelios del Nuevo Testamento, en particular del Evangelio según Lucas. Pero no sólo remite al Nuevo Testamento, sino también a pasajes o episodios del Antiguo Testamento. Por lo tanto, aunque el análisis se centre en la comparación episódica entre el Evangelio según Lucas y su contraste, *El Evangelio según Jesucristo*, nos es menester incursionar por los estamentos de los primeros libros anteriores al nacimiento de Cristo. De este modo, la parodia sería una forma de intertextualidad, la afirmación de que toda obra literaria remite a otras obras y procede a su resignificación.

En definitiva, las sociedades se renuevan. Lo que antes poseía valor histórico hoy alcanza un valor estético, y la recepción de los nuevos protagonistas de la historia adquiere una función particular. El mercado se adapta a los gustos de un público cada vez más exigente debido a la gran cantidad de alternativas posibles, y lo sexual aparece como un espacio de gran convocatoria. En ese espacio, la mujer juega un papel fundamental como agente productor de cambio, desplazando la voz masculina de índole patriarcal y

situándose como nueva constructora de discursos, que se apoyan en la sexualidad exteriorizada del cuerpo desnudo para desocultar prácticas culturales dominantes. La exteriorización estética, entonces, es comprendida por el decodificador moderno a partir de la producción artística del autor en tanto agente revisor de la historia.

Diferencia entre pornografía y erotismo.

Demarcación de un nuevo campo de estudio

El debate actual sobre la pornografía se centra en un aspecto fundamental: la distinción entre este concepto y erotismo (1). En esta problemática, el tema de la censura –desde el punto de vista del impacto que provocan algunas imágenes pornográficas sobre la mente humana– juega un papel esencial.

La diferencia terminológica entre erotismo y pornografía se resume en las siguientes líneas. Por erotismo se entiende el amor sensual, representación estética del goce con la unión afectivo-sensual con otro ser, por extensión, la estimulación sexual de cualquier zona erógena. En pocas palabras, el erotismo es un impulso posesivo con el que se pretende superar la limitada individualidad a través del goce.

Por su parte, la pornografía se suele definir como la descripción o exhibición explícita del acto sexual en literatura, cine, fotografía y otros medios, con el fin de estimular sentimientos eróticos más que estéticos o emocionales

En nuestra consideración, lo pornográfico excede lo puramente visual y puede alcanzar un espacio relevante dentro de la escritura literaria. La literatura pornográfica se caracteriza por la presentación de procedimientos que se originan en la literatura erótica. En este sentido, la novela de Saramago nos muestra una síntesis lograda de este proceso de apropiación. Si bien lo eufemístico nunca deja de estar presente, la descripción de la sexualidad genital del protagonista pasea sobre la frontera que separa el espacio erótico del pornográfico. Pues la descripción no se abandona a la representación sensual del amor mediante la insinuación metafórica del placer individual o dual, sino que las imágenes denotan una innegable fruición sexual cargada de alusiones explícitas del contacto genital que rebasa lo eufemístico. Desde esta perspectiva, Frances Ferguson (2004) considera necesario incluir la literatura del Marqués de Sade dentro del campo de la literatura pornográfica, por tanto la concupiscencia del acto sexual amerita una relectura de sus obras para examinar la voluptuosidad que afecta a las imágenes eróticas.

Muchos han objetado que la función de la pornografía es la de explotar a la mujer presentándola como mero objeto sexual. Aunque en la pornografía gráfica la mujer ocupa un lugar pasivo, de mero objeto, en la literatura ocurre una especie de desplazamiento genérico del objeto, puesto que la mujer adquiere protagonismo como sujeto.

De acuerdo a lo enunciado hasta el momento, ¿cuándo lo erótico pasa a ser pornográfico? Cuando entra en juego el elemento obsceno (2), entendido en tanto ruptura de un orden, es decir, desborde del límite establecido por la moral de una época dada. Como consecuencia de su carácter obsceno, en el centro del debate sobre la pornografía se encuentra el tema de la censura, esto es, la imposición de límites a la libertad de expresión (3).

La censura sobre lo prohibido en las obras de arte, en la actualidad, se preocupa menos por la gratuidad del sexo y más por ciertas coyunturas entre sexo y contexto. Pues, no es la sexualidad misma la que trae problemas, sino la protección que la sociedad quiere asegurar a los niños y a incuestionables personajes sagrados.

Se ha llegado a afirmar que el único objetivo de este campo es mostrar el acto sexual en sus múltiples detalles, y de este modo lograr vender descripciones que exploran el sexo en sus aspectos más atrayentes, es decir, el sexo sin otro artificio. Pero si se ofrece algo más que sexo, si se incluyen otros artificios y se contextualiza la sexualidad, se puede alegar que se trata de una obra 'artística' y es lícito analizarla desde una perspectiva no condenatoria (4). La inclusión en *El Evangelio según Jesucristo* de un episodio sexual no simplifica la intencionalidad a la lacónica voluptuosidad de la sexualidad de un personaje sagrado, pues busca indagar sobre los preceptos básicos de un sistema que intenta ocultar su verdad detrás de velos metafóricos y desprovistos, para la mentalidad del hombre contemporáneo, de significado persuasivo. Sin más, la intencionalidad paródica del autor en la constitución de su aparato ideológico cultural constituye una base para indagar sobre el valor estético de la obra en cuestión.

María Magdalena: ¿prostituta o santa?

Si bien cuando Lucas escribió su Evangelio (año 70 d.C.) tenía a la vista los escritos de Marcos y Mateo condensadores de hechos y milagros de Jesús, había recogido en sus viajes otros relatos provenientes de los primeros discípulos del Salvador guardados por las iglesias más antiguas de Jerusalén y de Cesárea. De allí descienden los dos primeros pasajes de su Evangelio que tratan sobre la infancia de Jesús. "Lucas veía en el Evangelio la fuerza que reconcilia a los hombres con Dios y a los hombres entre sí, por eso se preocupa, con un objetivo catequista o didáctico, por transmitir las parábolas de la misericordia y las palabras que condenan el dinero, factor de división entre hombres. Asimismo, notó el trato de Jesús con las mujeres, que el mundo mantenía totalmente marginadas" (Introducción al Evangelio según Lucas 1972: 94).

Si analizamos la imagen de la mujer, debemos recordar la época en la cual estamos situados: siglo I d.C. El lugar marginal que se le asigna desde la época griega, destinado a la sumisión y la reclusión, no ha cambiado en 70 años desde el nacimiento de Cristo.

Por lo tanto, si en la Antigüedad la estructura biológica y mental de la mujer era considerada inferior a la correcta formación física e inteligencia masculina, aunque en el *Nuevo Testamento* aparezcan mujeres con cierto protagonismo, su rol está siempre por debajo de la voz suprema del hombre.

Varias son las mujeres que aparecen en el “Evangelio según Lucas”: María, madre de Jesús; Marta, hermana de Lázaro; la mujer pecadora y María Magdalena, hermana de Marta y Lázaro. De todas las mujeres cercanas a Jesucristo, María Magdalena es quien ha dado material suficiente para dejar correr ríos de tinta debido a los espacios implícitos que connotan su encuentro con Jesús. La pasión de Cristo no comienza cuando éste narra a sus discípulos, en la última noche, los avatares de un porvenir nefasto, sino en el encuentro con Magdalena.

¿Cómo y cuándo se convierte en santa? La condición de santa de María Magdalena, tal como se la celebra en Occidente, no existe en los Evangelios. En estos se distinguen tres personajes femeninos que unidos construyen al personaje enigmático de Magdalena: María de Magdala (5), de la que habían salido los siete demonios, sigue a Jesús hasta su crucifixión y parece ser testigo de su resurrección (Lc 8: 2), María de Betania, hermana de Marta y Lázaro (Lc 10: 39-41), y la pecadora anónima, quien baña con sus lágrimas los pies de Jesús, los enjuga con sus cabellos, los cubre de besos, los unge con su perfume, actos que ocurren en casa del fariseo Simón (Lc 7: 37-50).

Gregorio Magno fusionó las tres imágenes en una, dando nacimiento a María Magdalena (6), debido a que es una la que acompaña a Jesús hasta su crucifixión (Lc. 55-56), y es una la que recibe el mensaje de la resurrección (24: 7-10).

La imagen pecadora de Magdalena obtiene su arraigo más significativo en la historia de María la Egipciaca, atribuida a Hildeberto. María la Egipciaca, después de haber ofrecido los encantos de su cuerpo a todo viandante, vive en total soledad, más allá del Jordán. Resulta fundamental la unión de estos dos tópicos: la mujer es pecadora y, por esencia, de la carne. Por lo tanto, la salvación sólo puede venir del arrepentimiento y la penitencia, en el castigo de la carne culpable.

La María Magdalena tomada como santa se incluye dentro de la categoría de las vírgenes. Esto significó un gran paso en la humanidad, puesto que, por un lado, se aceptaba a una mujer pecadora, y, por otro, se la santificaba. Aunque parezca que la historia cristiana no hace más que demostrar bondad y libertad en la relación con sus fieles, no obstante carece de verdad. Pues en la modernidad se la ha seguido condenando a Magdalena una y otra vez como prostituta, sin importar la devoción que se ostentó hacia ella durante la Edad Media.

Análisis semántico-cultural

El Evangelio según Jesucristo construye un sistema semiológico-cultural atravesado por lo estético, reorienta la lectura del sistema hegemónico de lo sagrado, e incorpora elementos del sentido común, es decir, experiencias de los individuos de una cultura en proceso continuo de evolución, no en el sentido de progreso, sino de aprendizaje.

El Jesucristo de Saramago es un producto moderno. Incursiona por la vida guiado por múltiples alternativas que hacen confuso su presente y adelantan posibles hechos futuros. En este sentido, algunos rasgos contribuyen a la construcción del Jesús novelesco: primero, el aturdimiento y la confusión ante lo novedoso, y segundo, la presencia corporal de lo sexual (7):

El cuerpo de Jesús dio una señal, se hinchó lo que tenía entre las piernas, como les sucede a todos los hombres y a todos los animales, la sangre corrió veloz a un mismo sitio hasta el punto de que se le secaron súbitamente las heridas, Señor, qué fuerte es este cuerpo, pero Jesús no fue en busca de la mujer, y sus manos rechazaron las manos de la tentación violenta de la carne. (Saramago 2001: 309)

Mientras que los otros rasgos aparecen remarcados por el narrador:

Jesús no dijo ni sí ni no, *el olor de la mujer lo aturdió* [...] percibió el tumulto que traspasaba el cuerpo en todas direcciones, sino es más exacto decir sentidos. (Saramago 2001: 317) (8)

En la conversión del Jesús del Nuevo Testamento al personaje novelesco, el tema del heroísmo reaparece parodiado. El personaje de Saramago al adoptar rasgos individualizados y de gran carga psicológica (la confusión, la vacilación, la lucha de la razón contra lo instintivo: “Jesús no fue en busca de la mujer, y sus manos rechazaron las manos de la tentación”, sin embargo: “el olor de la mujer lo aturdió”), produce un contra-tema que se traduce como anti-heroísmo moderno.

Ahora bien, antes del encuentro físico entre Jesús y María, aflora un episodio que recuerda el pasaje bíblico de “la pesca milagrosa” (Lc. 5): “Cuando terminó de hablar, dijo a Simón: ‘Lleva la barca a la parte más honda y echa las redes para pescar’. Así lo hicieron, y pescaron tantos peces que las redes estaban por romperse. Al ver esto, Simón Pedro se arrodilló ante Jesús diciendo: ‘Señor, apártate de mí, porque soy un pecador. Pero Jesús dijo a Simón: ‘No temas, de hoy en adelante serás pescador de hombres’” (Lc 5: 4-10). De este pasaje del Evangelio según Lucas se infiere la idea de bien colectivo: ‘Serán pescadores de hombres’, el objetivo, explícito en las seguras palabras de Jesús, consiste en unir a los hombres divididos por el pecado y reunir a los dispersos hijos de Dios en la única Iglesia de Cristo. En la antigüedad, el cristiano naciente buscaba gobernar con la palabra evangélica.

En cambio, del Jesús moderno no se deduce ese objetivo colectivo, la seguridad de las palabras evangélicas es interferida por el carácter individual y psicológico del protagonista. La idea certera de un futuro de gloria y bienestar gobernado por aquellos que se reúnan en pos de las palabras salvadoras de Cristo, se pierden en una actualidad manipulada por la suerte azarosa de un futuro incierto y confuso:

En medio de las aguas, Jesús, sin experiencia del oficio, riéndose él mismo de su torpeza, se atrevió, incitado por sus nuevos amigos, a lanzar la red, con aquel gesto abierto que, mirado desde lejos, parece una bendición o un desafío [...] y volviéndose a Andrés, lanza la red, sino ganamos nada, tampoco perdemos, y Andrés lanzó la red y la red vino llena [...] *el azar hace estos y otros milagros.* (Saramago 2001: 313-314)

Por otra parte, resulta común en la literatura de temática erótica vincular al sujeto deseoso con lo animal. El Marqués de Sade, por lo general, incorporaba perros a sus escenas, cuyo vínculo con lo humano no es difícil de imaginar. En el episodio intertextual de “la pesca milagrosa”, se produce una identidad paródica entre lo animal y lo humano. El hombre pasa a ser pez, proclive a caer en la red de la tentación, si no es salvado a tiempo. El procedimiento cobra forma en la identidad paródica entre pez y hombre, identidad que distorsiona una imagen para investirse con rasgos de otra distinta, pero idéntica en actitud instintiva:

Los peces réprobos de piel lisa, aquellos que no pueden ir a la mesa del pueblo del Señor, fueron así restituidos al mar, muchos de ellos incluso se habían acostumbrado ya y no se preocupaban cuando se los llevaba la red, sabían que pronto volverían al agua, sin peligro de morir sofocados [...] todos los días huyendo de la red, todos los días cayendo en ella. (Saramago 2001: 313-314)

Desde una perspectiva simbólica, el pez funciona como representante del elemento agua, donde vive o revive; un agua siempre contenida por la tierra, por lo tanto, los peces se sumergen en las aguas inferiores del mundo subterráneo. Aquí entra a jugar el artificio erótico. El pez necesita del agua para vivir, en este sentido, se lo asocia con el pene, y al agua con la humedad femenina. Elementos eróticos que recrean escenas pornográficas.

El agua también surge como elemento conmutador, pues María, madre de Jesús, es fecundada por el espíritu santo, sin llegar a la unión carnal con Dios. Si Jesús-hombre es Dios en la tierra, sólo encarnado en lo humano puede concretar la unión sexual con María. Podemos deducir que se cumple el acto sexual entre María-madre y Dios, pero también se cumple la fantasía edípica del hijo sobre la madre (9): Jesús-hombre tiene relaciones con su Madre, el sentimiento de culpa es borrado por el proceso conmutador:

Dijo la mujer, No va a ser el agua lo que te cure, y Jesús dijo, Sólo te pido que me ates la herida para poder llegar a Nazaret, allí la trataré, iba a decir, Mi madre la tratará, pero se corrigió pues no quería aparecer ante los ojos de la mujer como un chiquillo que, por un tropezón con una piedra, se echa a llorar, Mamá, mamáita, a la espera de la caricia. (Saramago 2001: 318)

El protagonista conoce y recrea en su imaginación adolescente y virgen de lo sexual una idea de mujer modernizada por el ojo contemporáneo. De ahí la insistencia del narrador por diferenciar dos conceptos básicos: inocencia e ignorancia. Jesús adolescente no es ignorante, sabe del vínculo estrecho al que pueden llegar el hombre y la mujer:

[...] Pero Jesús, pese a su inocencia que no es ignorancia, pues no le habían faltado ocasiones de ver cómo procedían caberos y machos cabríos [...]. (Saramago 2001: 319)

A partir de esto se distinguen las tentaciones en las que puede caer el hombre, pues su ignorancia quedó anulada desde que Adán accedió a comer la manzana del árbol del bien y del mal. Así lo demuestran las palabras del Génesis: “Y Dios advirtió a Adán: De todo árbol del huerto podrás comer; más del árbol de la ciencia del bien y del mal no comerás; porque el día que de él comieres, ciertamente morirás” (Gn 2: 16-17), pero el hombre fue tentado por la mujer y desobedeció: “Y vio la mujer que el árbol era bueno para comer [...] y árbol codiciable para alcanzar la sabiduría; y tomó de su fruto, y comió; y dio también a su marido, el cual comió así como ella. Entonces fueron abiertos los ojos de ambos” (Gn 3: 6-7).

Desde el pecado original el hombre conoce del mundo, conocimiento que lo debe llevar a rechazar el mal cada vez que se presente, siempre que su objetivo sea tener una imagen correcta ante los ojos de Dios. Pero el antihéroe novelesco comprobará que el hombre es carne y la carne está condicionada por lo instintivo. El hombre puede ser tentado y caer en la red por algunos instantes, sin que eso signifique apartarse del camino de la fe, porque así lo dijo Dios: “No contendrá mi espíritu con el hombre para siempre, porque ciertamente él es carne” (Gn 6: 3-6).

Si el hombre es carne, y Jesús es hombre, no podrá resistirse a la tentación, en este caso, del cuerpo femenino. Jesús es un adolescente cuando cruza las primeras palabras con María. Un adolescente que se convertirá en hombre cuando acceda carnalmente a la mujer. Se torna fundamental para el protagonista el dejar de ser niño, pues sólo siendo adulto comprenderá la responsabilidad de su misión en el mundo:

Ninguna salvación es suficiente, cualquier condena es definitiva [...]. *Y Jesús quiere entender* [...]. Sus pies sangrando de la sangre de su padre y la mujer que canta, desnuda, tumbada boca arriba en el agua, los pechos duros sobresaliendo, el pubis negro solazado en la ondulación de la brisa, no es verdad que Jesús, hasta hoy, una mujer desnuda, pero [...] se comprenderá que las minucias de una mujer desnuda pueden ser imaginadas y creadas desde una música que se la oye cantar. (Saramago 2001: 308)

Este es un fragmento cargado de artificios eróticos que confluyen en la pura entelequia construida por la mente del joven. La descripción recuerda las imágenes de las mujeres desnudas presentadas en revistas o en el medio televisivo; aunque es una representación que tiende al erotismo, también es propia de la pornografía que pretende estimular la autosatisfacción del hombre. Justamente, esta escena de desocultamiento viene acompañada de otra que busca cubrir un acto ominoso, oculto tras la palabra sagrada del *Antiguo Testamento*. Con un procedimiento de repliegue, Jesús vuelve a resistir la tentación de la carne, pues la autoridad de la palabra divina sigue siendo escuchada:

Jesús mira alrededor, suspira, busca un rincón escondido y se detiene de súbito, ha recordado a tiempo que el Señor le quitó la vida a Onán por derramar su semen en el suelo (Saramago 2001: 310).

Los intertextos bíblicos permiten a Saramago aletargar el encuentro sexual entre Jesús y María. Con el procedimiento de conmutación, como se examinó entre María madre y María Magdalena, se permuta la vida de Jesús por la de Onán: “Y sabiendo Onán que la descendencia no había de ser suya, sucedió que cuando se llegaba a la mujer de su hermano, vertía en tierra, por no dar descendencia a su hermano. Y desagradó en los ojos e Dios lo que hacía, y a él también le quitó la vida” (Gn 38: 9-10).

Otro eje de reflexión en nuestro análisis se apoya en la correspondencia entre lo público y lo privado. Se cree que la antigüedad anterior al cristianismo fue el edén de la no-represión, especialmente en lo referido al amor. Pero, a nivel social, el acto sexual apasionado, era considerado un exceso en los placeres y fuertemente censurado por la moral pública (Duby & Perrot 1992: 199). En este sentido, el enfoque de lo privado, desde una posición externa al sujeto (lugar del narrador) puede ser reprobatoria, censora, visión que se produce por la aparición del efecto obsceno.

El ocultamiento-desocultamiento de lo público conduce a la necesidad de crear un espacio privado para un reocultamiento de lo obsceno. El problema de deslinde de lo público y lo privado no se plantea de manera cuantitativa, sino cualitativa. La cuestión no está en saber cuál es la parte privada frente a lo público, sino en reconocer la forma en que se articulan ambas esferas y cómo se definen mutuamente.

La construcción de lo privado depende de las relaciones sociales. En este proceso, los duplos individuo-sociedad, interioridad-exterioridad se superponen a los términos público-privado. En cada caso resurgen interferencias de lo privado en lo público, de lo cual se deriva que el espacio doméstico no es un producto organizado en función de las necesidades privadas, supuestamente autónomas, sino un producto social: lo privado denota el estatus social del propietario.

En el mundo antiguo, la situación de la prostituta implicaba ejercer no sólo una práctica reconocida, sino también cierto enigma en la medida en que esa práctica le

otorgaba a la mujer un poder sobre los hombres; estas ‘sabían’ acerca del arte del amor, saber que se manifestaba en gestos y actitudes reconocidas. La morada de María de Magdala es una casa apartada del resto. El pueblo reconoce que allí habita una mujer prostituta, siempre hacinada en su espacio doméstico. En el distanciamiento de las viviendas se desarrolla el paso de lo público a lo privado:

Quiso el destino que al atravesar la ciudad de Magdala, se le reventase una herida del pie que tardaba en curarse [...]. También quiso el destino que el peligroso accidente ocurriera a la salida de Magdala, casi enfrente de la puerta de *una casa que estaba alejada de las otras, como si no quisiera aproximarse a ellas, o ellas la rechazaran* [...] - Jesús llamó, y acto seguido apareció una mujer en la puerta, era como si estuviera esperando que la llamasen. (Saramago 2001: 317)

Gestos, actitudes, saber, conforman un ambiente enigmático que se transforma en un nuevo interés; al atrapar la atención de quien lee, la desvía hacia otro contexto caracterizado por la interioridad: gesto artístico de verbalizar una situación que deviene en una pornografía manipuladora de artificios eróticos para evitar lo grotesco.

En la frase subordinada “[...] una herida del pie que tardaba en curarse”: la excitación del sujeto deseoso resulta incontrolable. Las fantasías eróticas dan cuenta de tal estado. Jesús termina tentado una y otra vez con un deseo del que ningún hombre puede huir, pues ‘el hombre es carne’, y esa carne trae todo el conocimiento adquirido del árbol del bien y del mal. El episodio del “Cantar de lo Cantares” fortalece la afirmación divina: “Yo dormía, pero *mi corazón estaba despierto*. Oí la voz de mi amado que me llamaba: ‘Ábreme, hermana mía, compañera mía, preciosa mía’ [...]. Me levanté para abrir a mi amado, y mis manos destilaron mirra, corrió mirra de mis dedos sobre el pestillo de la cerradura” (5: 2-5).

La idea de la ‘espera’ deviene en ambos pasajes (“mi corazón estaba dormido” metáfora de “era como si estuviera esperando que la llamasen”). Saramago vuelve a mudar una historia por otra. La excitación con la que carga todo este capítulo es percibida por el lector como erotismo, pues crea la expectativa de un desenlace con la concreción de la unión sexual. El exceso de material erótico se reconoce como procedimiento de aletargamiento, pues no agota tal excitación en un principio, sino que la utiliza como anzuelo complementario del efecto de satisfacción que desea provocar sobre el lector cuando la escena sexual se consuma.

Los dos pasajes, el bíblico y el novelesco, pueden analizarse distintamente: “Yo dormía pero mi corazón estaba despierto”, dice la *sulamita* del “Cantar...”. Desde una interpretación ortodoxa, estos versículos aluden a la actitud colectiva del grupo de los creyentes que esperan la llegada del enviado de Dios. Pero desde una interpretación profana, la amada espera a su amado. María de Magdala espera a Jesús; muchos han sido los hombres que entraron a su casa, ninguno logró apresar su corazón. Así lo ratifica el narrador:

[...] Podríamos pensar que estaba habituada a que entrasen a su casa sin llamar.
(Saramago 2001: 317)

En otro orden de cosas, la escritura de Saramago se caracteriza por no economizar palabras: juega con las imágenes de los sentidos y las metáforas. La impronta cinematográfica aparece en la descripción minuciosa, en ‘cámara lenta’, del movimiento de la mujer, técnica capaz de vestir y desvestir el cuerpo humano complementando la fantasía visual:

Jesús la veía acercarse, pero, sino lo engañaban sus ojos, ella venía muy lentamente, como ocurre en sueños, la túnica se movía, ondeaba, modelando el andar el balanceo rítmico de sus muslos, y el cabello negro de la mujer, suelto, danzaba sobre sus hombros como el viento hace que dancen las espigas sobre el trugal. (Saramago 2001: 319)

Con esta modalidad, la mujer se incorpora como elemento de cambio y, junto al hombre, se encaminará a procrear un mundo desprovisto de retraimiento. El texto devela cómo la mujer pasa a ocupar un papel importante cuando los artificios eróticos-pornográficos ganan un primer plano. El protagonismo masculino sufrirá un reubicamiento, y la figura femenina conquistará un espacio distinto al adoptar el rol de creadora.

La mujer como sujeto renovador

En la pornografía corriente la mujer es ‘objeto’ de la mirada y de la imaginación sexual del hombre. La pornografía, por lo tanto, surge como un medio a través del cual se construye socialmente la sexualidad (10), construcción que le facilita al hombre un poder de dominio sobre el sexo opuesto, poder alterado por la mirada del narrador.

El erotismo sigue integrando los escenarios hasta el final. La culminación de lo erótico se produce en la reconstrucción de un *locus amoenus*, caracterizado por rasgos edénicos. Lugar no-lugar, espacio utópico de confusión y deseo, jardín paradisíaco construido no por la omnipotente voz masculina, sino por la sensual voz femenina; el poder de la palabra resiste un desplazamiento de lo masculino a lo femenino. De este modo, el objeto subyugado se levanta como sujeto protagonista:

María se levantó, fue a cerrar la puerta, señal que sería de entendimiento para los clientes que vinieran por ella, de que había cerrado la puerta porque llegó la hora de cantar.
(Saramago 2001: 322)

En este contexto, el canto es una irrupción, una sustracción a la imposición de un sistema. La mujer reclama el poder de dominio masculino, pues advierte la necesidad de cambio. El encantamiento se desata con la voz y el movimiento de un ente concreto. La

fantasía quedó atrás para Jesús, sólo permanece para el lector. Así, María espera el momento oportuno del canto, y lo hace:

Levántate, viento del norte, ven tú, viento del mediodía, sopla en mi jardín para que se dispersen sus aromas, *entre mi amado en su jardín y coma de sus deliciosos frutos*. (Saramago 2001: 322)

De nuevo prorrumpe el intertexto bíblico. La voz de la *sulamita* del versículo 4: 16 del “Cantar de los Cantares” (“Levántate, Aquilón, y ven, Austro; soplad en mi huerto, despréndanse sus aromas. Venga mi amado a su huerto, y coma de su dulce fruta”) termina conmutada por la de María. Tanto en un pasaje como en otro, existe una fuerte connotación pornográfica. El jardín-huerto representa el pubis femenino, y ‘comer del fruto’ significa caer en la tentación del deseo carnal.

Con este carácter, la mujer se posiciona como creadora conquistando el lugar de Dios, y cambia el desenlace de la historia del Génesis; ella decide el camino a seguir por el hombre cuando es creado de nuevo: no lo obligará a someterse a la castidad y al buen obrar, ni lo expulsará del jardín, sino que le mostrará las tentaciones que puede tomar sin caer en la culpa y el arrepentimiento. En suma, quita el pecado del mundo y libera a los hombres de su represión:

El aire de repente pareció perfumado y María de Magdala apareció, desnuda. Desnudo estaba también Jesús, como ella lo dejó, el muchacho pensó que así era justo, tapar el cuerpo que ella descubriera habría sido como una ofensa. (Saramago 2001: 323)

Mientras Jesús reconoce el poder creador de María, el narrador demuestra que el conocimiento no está en el árbol, ahora viene encarnado en el hombre, y esa comprensión no lo lleva a un ocultamiento vergonzoso, por el contrario, el desocultamiento lo indica la imagen del cuerpo desnudo; el tiempo de lo ominoso ha quedado en el espacio público.

Aunque la desnudez del cuerpo aparece en Occidente como un signo de sensualidad, de degradación materialista, esta concepción no es universal. En la tradición bíblica la desnudez puede tomarse en principio como un estado donde todo está manifestado y no velado: Adán y Eva en el jardín edénico. La primera pareja no recurre a la vestimenta hasta después de la caída, lo cual pone en evidencia, entre otras cosas, que las relaciones del hombre con Dios y con sus semejantes han perdido simplicidad y claridad. Es la pérdida de la inocencia.

La escritura toma entidad en los gestos de María. Escribe otra historia sobre el cuerpo de Jesús, una historia que se apoya en lo reprimido por el pecado original. Magdalena escribe su sabiduría sobre el amor (11), mientras Jesús aprende la lección escrita a partir de la percepción sensible de su piel. Escritura pornográfica de exteriorización de lo obsceno sin carga pecaminosa:

[...] Las manos de ella, la izquierda colocada sobre la frente, la derecha en los tobillos, iniciaron una lenta caricia, una en dirección a otra, ambas atraídas hacia el mismo punto central. (Saramago 2001: 324)

Ahora María de Magdala le enseñaba, Aprende mi cuerpo, y repetía, pero de otra manera, cambiándola una palabra, Aprende tu cuerpo, y él lo tenía ahí, su cuerpo, tenso, duro, erecto, y sobre él estaba, desnuda y magnífica, María de Magdala. (Saramago 2001: 324)

Jesús abandona el papel de maestro que Dios le encomienda en el Nuevo Testamento. A nivel físico, Jesús asume su condición humana a través de la sensibilidad que percibe en su cuerpo. La animalización hombre-pece, se anula en la aceptación de la lujuria sexual como condición de la razón instintiva del hombre:

Calma, no te preocupes, no te muevas, déjame a mí, entonces sintió que una parte de su cuerpo, ésa, se había hundido en el cuerpo de ella, que un anillo de fuego lo envolvía, yendo y viniendo, que un estremecimiento lo sacudía por dentro como un pez agitándose, y que de súbito se escapaba gritando, y que de súbito se escapaba gritando, imposible, no puede ser, los peces no gritan, pero, él, sí, era él quien gritaba, al mismo tiempo que María, gimiendo, dejaba caer su cuerpo sobre el de él, yendo a beberle en la boca el grito, en un ávido y ansioso beso que desencadenó en el cuerpo de Jesús un segundo e interminable estremecimiento. (Saramago 2001: 324)

Como leemos, el narrador reconoce lo ominoso del acto sexual, y recurre al procedimiento elíptico (“sintió que una parte de su cuerpo, *ésta*”) para marcar un nuevo ocultamiento o un desocultamiento parcial.

“Y Jesús conoció mujer”. La reconstrucción del Génesis se resume en esta frase, parafraseada de su original ubicada en el versículo 4: 1: “Conoció Adán a su mujer Eva”. El verbo ‘conocer’ alude al acto sexual de carácter reproductivo, pero en Saramago ese verbo se invierte, y adopta un carácter puramente hedonista. Hombre y mujer pueden sentir el placer del sexo sin la mirada reprobadora del Todopoderoso, por eso el diálogo después del acto:

Y María de Magdala, con los senos cubierto de sudor, el pelo suelto que parecía echar humo, la boca tímica, ojos como de agua negra, No te unirás a mí por lo que te enseñé, pero quédate esta noche conmigo. Y Jesús, sobre ella, respondió, *Lo que me enseñas no es prisión, es libertad.* (Saramago 2001: 325)

La confirmación de la absolución del pecado original está en las palabras de Jesús. La imagen del cuerpo como ‘prisión’ viene de la filosofía platónica. El alma está encerrada en el cuerpo, que es su cárcel, donde se prepara para acceder al mundo de las ideas. Pero Jesús comprende la necesidad de ‘libertad’ que el hombre tiene de antaño, libertad que sólo se asumirá cuando la humanidad aprenda a vivir en lo terrenal, sin pecado ni culpa.

El mundo vuelve a crearse por las palabras de una mujer. Un mundo utópico, un no-

lugar forjado por artificios eróticos que no hacen más que afianzar la idea de lo pornográfico, en tanto espacio escritural de desocultamiento y exteriorización. El no-lugar es propio de este tipo de literatura, pues está construido con cimientos fantasiosos recreados por la imaginación ante una situación de opresión. El discurso corporal funciona como crítica social que anticipa la ruptura de un orden de valores nulo, pues:

[...] Hay que tener en cuenta que el mundo comenzó, lo que se dice comenzar, hace apenas ocho días, y sólo esta noche se halló confirmado, ocho días no es nada si lo comparamos con un futuro intacto [...]. Y yo, María de Magdala, yo estoy aquí, acostada con un hombre, como tantas veces, pero ahora perdida de amor y sin edad. (Saramago 2001: 330)

En consecuencia, el escritor distorsiona un sistema y le agrega elementos modernos que acentúan el placer reconocido por la experiencia. La mujer deja de ser objeto dador, su saber sobre el amor le ha enseñado a sentir igual placer que el del hombre:

[...] No puedes tener ahora confianza en mí, piensas que seré capaz de vender tus secretos por dinero o dárselos a cualquiera que llegase, por diversión, a cambio de una noche de amor más gloriosa que las que ya te di y tú me has dado. (Saramago 2001: 330)

De este modo, se asiste a una reelaboración del concepto de arte pornográfico en la inclusión de la privacidad y de una de las experiencias asociadas a este concepto, el placer. La experiencia del placer, no como puro hedonismo, sino como una estrategia crítica operativa, que traspasa el marco de la moral para cuestionar sobre el evidente cambio social hacia nuevas formas de poder.

La vigilancia y el castigo del único ojo endiosado y omnipotente pierde su juego por partida doble: lo obsceno se independiza de lo público, mientras se legaliza en un espacio privado construido por lo público. Paradoja moderna sintetizada por un presente cualificado por la ruptura del orden patriarcal hegemónico, travestido por lo heterogéneo: hombre y mujer en permanente conmutación.

Conclusión

La pornografía como imagen integrada a la representación no canónica, propia de una cultura baja y asociada al grotesco corporal, constituyó una forma de enajenación de lo no-dicho, del no-diálogo, que sólo encontró representación en la violencia del cuerpo, como se aprecia en la lectura de las obras del Marqués de Sade. Pero, en el capítulo del encuentro entre Jesús y María de Magdala, tal violencia resulta abolida por el diálogo placentero entre dos cuerpos que se unen para explicar una transformación. Consiguen ser escuchados, leídos y entendidos no como simples objetos provocadores de goce

sexual en el lector, sino como sujetos productores de cambio.

Los cuerpos se entienden y se integran. La mujer desplazada del poder religioso y económico comienza a ser vista como generadora de una renovación y representante del entendimiento, y de la exploración de distintos medios que faciliten el diálogo en la igualdad.

El nuevo cuerpo-discurso (obsceno, abyecto, impuro) asume como territorio político colectivo: propasa los límites del sujeto cartesiano, de la dicotomía público-privado, y disputa el poder de una única mirada monopólica: un mismo sistema hegemónico visto desde múltiples posiciones.

El mundo contemplado por Saramago y textualizado en *El Evangelio según Jesucristo*, rompe con una cosmovisión homogeneizada que lucha por arraigarse en una sociedad cada vez más gobernada por la ficción, las imágenes, los contrastes, los cambios y las transformaciones. Ahora no es la lucha del catolicismo contra el paganismo medieval, sino del catolicismo contra el sistema evolucionado de un pueblo que aprende a leer, elige y recorta como apasionante el “Cantar de los Cantares”, o la mordida de la manzana prohibida, antes que el libro de los Reyes, ubicados en la misma obra, la Biblia.

El autor se sitúa en el campo representado y se relaciona dialógicamente con los personajes. El mundo contemporáneo actúa como punto de partida de la interpretación y evaluación ideológica-artística del pasado. La obra de Saramago, en definitiva, propone una relectura de la historia considerada sacra.

Jesús y María Magdalena, personajes bíblicos, cruzan por el túnel del tiempo para narrar acerca de una antigüedad relegada por los discursos religiosos. Pero, a la vez, se apropian del discurso moderno para denunciar la existencia de un cambio eminente en las perspectivas de la visión del mundo. Lo sexual se ubica en el terreno silenciado de lo no-dicho para incorporarle palabras, con esto, una “temática sexual directa” desaloja a una “temática social directa” (Jitrik 1992: 202).

En definitiva, la parodia adopta lo pornográfico como espacio que ha destituido al silencio y le da voz. De esta manera, debido a los límites impuestos por lo público el sujeto contemporáneo construye otros espacios para denunciar la supresión de aquello que rebasa las demarcaciones de lo obsceno, y lo sexual viene a ocupar un lugar fronterizo entre los géneros: frontera desvirtuada por un efecto de conmutación que explica la evidente renovación del campo cultural.

Notas

(1) Erótico, tomado del latín *eroticus* y éste del griego *erotikós*, ‘relativo al amor’, derivado de *eros*, *-otos*, ‘amor’. 1ª Documentación: 1580, F. de Herrera. Derivados: Erótica. Erotismo (ídem. nota 3)

(2) Del latín *obsenus*: impúdico

(3) El punto fundamental del debate es si la pornografía oprime a las mujeres en mayor o menor medida que, por ejemplo, la imposición de límites a la libertad de prensa y de palabra.

- (4) Durante mucho tiempo, en los Estados Unidos, toda obra que no quería ser declarada pornográfica debía, en los términos mismos de la ley, poder dar prueba de una cierta *redeeming social value*, es decir, de un valor de compra: poder demostrar una referencia o una pertinencia distinta y exterior a la sexualidad, que permitiera excusar un tratamiento demasiado explícito del sexo (Arcand 1991).
- (5) Magdala, pueblo que se ubicaba a orilla del lago de Tiberíades.
- (6) Victor Saxer ha trazado su ascenso: su aparición en el siglo VIII en los martirologios y la liturgia, las primeras menciones de sus reliquias en la abadía de Nuestra Señora de Chelles en la misma época. Pero el verdadero nacimiento del culto que, al parecer, llegó del Este del Imperio, se asocia al éxito del santuario de Vézelay. En 1050, la abadía borgoñona, dedicada en su origen a la Virgen María, es puesta bajo el patronato de Magdalena: María Magdalena surge con la función de meretriz, la que conduce y reorienta al pecador arrepentido (Duby & Perrot 1992).
- (7) “El hombre épico está desprovisto de toda iniciativa ideológica [...] está privado también de iniciativa lingüística [...]. Finalmente, el hombre adquiere en la novela la iniciativa ideológica y lingüística. El héroe de la novela es por regla general, en mayor o menor grado, un ideólogo.” (Bajtín 1991: 294-297)
- (8) La cursiva es nuestra.
- (9) “El totemismo, la primera forma de religión que conocemos, conlleva como patrimonio indispensable del sistema cierto número de mandamientos y prohibiciones que, desde luego, no significan otra cosa que una renuncia de lo pulsional: la veneración del tótem, que incluye la prohibición de hacerle daño o matarlo; la exogamia, esto es, la renuncia, dentro de la propia horda, a la madre y las hermanas anheladas con pasión [...]. En estas estipulaciones no podemos menos que ver los comienzos de un orden ético y social.” (Freud 1997: 115)
- (10) La preocupación por lo moral en la Antigüedad romana determinaba las actitudes frente a las relaciones sexuales. En un primer estadio del Imperio romano se continuaba con costumbres griegas que no sorprendían a la moral pública. Por ejemplo, era común la indiferencia ante la desnudez. La rápida democratización de la ‘contracultura’ elitista de los filósofos ante la cultura greco-romana vigente, llevada a cabo por los líderes de la Iglesia cristiana, significó una profunda revolución del período clásico tardío. El problema de lo sexual comenzó a circundar la idea de ‘cuerpo’, pues la naciente religión cristiana arraigada en las ideas filosóficas más radicales del período griego, en especial las estoicas y las platónicas, consideraban el cuerpo como una prisión, y alentaban la mente humana a reconocer su supervivencia en otra vida ideal. El ideal de los cristianos hasta el siglo IV d. C. era mantener una asepsia sexual tal cual la experimentada por Adán y Eva antes de la caída en lo sexual y en el matrimonio. (Gn. 4: 19). Agustín, obispo católico de Hipona, vendrá a replantearse los problemas de los cristianos con la sexualidad. Para el obispo, nunca hubo una etapa anterior en la que Adán y Eva fueran seres asexuados. En el paraíso disfrutaron de una vida conyugal plena: les habían sido otorgadas las delicias de la continuidad a través de los hijos, y Agustín no llegó a ver una sola razón para que esos hijos no fueran engendrados y concebidos por medio de un acto sexual acompañado de un “solemne y agudo placer” (Duby & Perrot 1992: 261).
- (11) Reformulación de la nota 3: ‘pornografía’ del griego *porno*, ‘cuerpo’, *-grafía*, ‘escritura’: ‘escritura del cuerpo’, en el cuerpo, análogamente a lo que es ‘geografía’, por ejemplo, ‘escritura de la tierra’ (Jitrik 1997: 204).

Fuentes

La Biblia Latinoamericana, X edición. España: Editorial Verbo Divino, 1972.

Bibliografía

- Arcand, B. (1991). *El jaguar y el oso bormiguero*. Antropología de la Pornografía. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bajtín, M. (1991). Épica y Novela. En *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Barthes, R. (1994). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

- Corominas, J. & Pascual, J. A. (1985). *Diccionario crítico etimológico, castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- Duby, G. & Perrot, M. (1992). *Historia de la vida privada, Vol. 2*. Madrid: Taurus.
- Ferguson, F. (2004). *Pornography, the Theory. What Utilitarianism Did to Action*. Chicago: The University of Chicago.
- Freud, S. (1997). .Moisés y la religión monoteísta. Esquema del psicoanálisis y otras obras. En *Obras Completas, Vol. 23*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody. The teachings of twentieth Century Art Forms*. New York: Methuen.
- Jitrik, N. (1997). José Donoso: escritura y pornografía. En *Suspender toda certeza: antología crítica (1959-1976)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- _____ (1993). Rehabilitación de la parodia. En *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: FFLUBA.
- Saramago, J. (2001). *El Evangelio según Jesucristo*. Buenos Aires. Alfaguara.

Fecha de recepción: 28/07/2005 • Fecha de aceptación: 22/10/2005