

**CB
107**

**Jean-Louis SKA, Jean-Pierre SONNET
y André WÉNIN**

Análisis narrativo de relatos del Antiguo Testamento



EDITORIAL VERBO DIVINO
Avda. de Pamplona, 41
31200 ESTELLA (Navarra)
2001

Los lectores de los *Cuadernos Bíblicos* ya han tenido la oportunidad, en dos ocasiones, de descubrir el análisis narrativo en las lecturas de *Samuel* (n° 89) y de *Rut* (n° 104), preparadas por André Wénin. En el último Congreso de Évangile et Vie y de los Equipos de Recherche Biblique (París 1995) se había hecho igualmente una presentación de esta lectura narrativa por parte de Daniel Marguerat. Ahora es el momento de proponer un acercamiento más completo y un aprendizaje de este método de análisis literario.

El documento de la Pontificia Comisión Bíblica *La interpretación de la Biblia en la Iglesia* (1993) subrayaba la importancia de este método de lectura, «porque corresponde a la naturaleza narrativa de un gran número de textos bíblicos. Puede contribuir a facilitar el paso, frecuentemente difícil, del sentido del texto en su contexto histórico –tal como el método histórico-crítico procura definirlo–, al alcance del texto para el lector de hoy». En efecto, al estudiar cómo narran los acontecimientos de la historia de la salvación los autores bíblicos, se aprende a leer estos relatos como verdaderos testimonios. Los escritores bíblicos no se contentaron con «narrar la salvación» (aspecto *informativo* del relato), sino que también quisieron «narrar con vistas a la salvación»: es el aspecto *performativo* del relato, que implica al lector y apela a abrir su existencia a esta Buena Nueva.

Tres especialistas belgas de este método han unido sus esfuerzos para preparar este *Cuaderno*: Jean-Louis SKA (Roma), Jean-Pierre SONNET (Bruselas) y André WÉNIN (Lovaina). Su colaboración es una prueba de claridad pedagógica, pues han sabido simplificar las teorías narrativas y armonizar sus prácticas y su vocabulario. Sus aportaciones teóricas son progresivas y están ilustradas sin cesar con ejemplos tomados de los innumerables relatos del Antiguo Testamento. Deseamos que este *Cuaderno* procure a sus lectores el deseo y los medios de leer así otros relatos bíblicos, para comunicarse mejor con sus autores, judíos y cristianos, que no dejan de dar testimonio en ellos de su fe.

Philippe GRUSON

INTRODUCCIÓN

«La exégesis narrativa propone un método de comprensión y de comunicación del mensaje bíblico que corresponde a las formas de relato y de testimonio, modalidades fundamentales de la comunicación entre personas, características también de la Sagrada Escritura. El Antiguo Testamento, en efecto, presenta una historia de salvación cuyo relato eficaz se convierte en sustancia de la profesión de fe, de la liturgia y de la catequesis (cf. Sal 78,3-4; Ex 12,24-27; Dt 6,20-25; 26,5-11). Por su parte, la proclamación del kerigma cristiano comprende la secuencia narrativa de la vida, de la muerte y de la resurrección de Jesucristo, acontecimientos de los cuales los evangelios nos ofrecen el relato detallado. La catequesis se presenta también bajo forma narrativa (cf. 1 Cor 11,23-25). [...] Particularmente atento a los elementos del texto que conciernen a la intriga, a los personajes y al punto de vista adoptado por el narrador, el análisis narrativo estudia el modo como se cuenta una historia para implicar al lector en el 'mundo del relato' y en su sistema de valores» (Pontificia Comisión Bíblica, *La interpretación de la Biblia en la Iglesia*, 1993).

REGRESO AL TEXTO...

Desde este momento, las aproximaciones propiamente literarias forman parte integrante del paisaje de

la exégesis bíblica. Sin embargo, es relativamente reciente esta corriente que ha llevado a un primer plano el interés por el propio texto y ha contribuido así a enriquecer el abanico de las herramientas puestas a disposición de los exegetas de hoy.

En efecto, la preocupación histórica conduce a numerosos exegetas a considerar los textos bíblicos como documentos o testimonios del pasado de Israel. Se plantean así como objetivo reconstruir la génesis de estas obras a fin de poder sacar de ellas informaciones acerca de sus autores, su entorno histórico, su teología, etc. Pero un viento nuevo que sopla en el mundo de la crítica literaria ha llevado a algunos lectores de la Biblia a releer los textos, no sólo como un medio de llegar al pasado, sino también como un fin en sí mismo, como una obra con su valor propio.

Los principios fundamentales de esta tendencia crítica son, en resumidas cuentas, bastante simples. El objeto de estudio exclusivo es el texto, y, si tiene sentido, es el del texto en la integridad de su «forma final». Aquí, sea cual sea la compleja génesis del texto, se despliega un mundo con una coherencia propia que se trata de explorar. A partir de este estudio es cuando conviene juzgar el valor de una obra, y no desde la hipotética intención del autor o de las condiciones históricas o sociológicas de su producción.

Mejor conocidos en el mundo francófono, la lectura semiótica y el análisis retórico (o estructural) son muestras sin ninguna duda de esta corriente. En los países anglosajones, la lectura canónica (B. S. Childs) y, sobre todo, la aproximación narrativa han conseguido un éxito creciente desde comienzos de los años 80. Los recursos y las riquezas de la lectura narrativa son todavía poco conocidos por los lectores hispanos de la Biblia. Hacérselos descubrir es el deseo de los autores de este *Cuaderno*.

EL ANÁLISIS DEL RELATO BÍBLICO

Los iniciadores del análisis narrativo en la Biblia no son exegetas de oficio. Son críticos literarios igualmente interesados por el AT. Entre ellos está Robert Alter, un especialista en la novela, de Stendhal en particular. En su libro aparecido en 1981, *The Art of Biblical Narrative*, une felizmente sus competencias literarias y su conocimiento de la tradición judía para ofrecer

análisis de relatos bíblicos completamente nuevos en el campo de la exégesis.

Sin duda, Alter no es un innovador absoluto en el acercamiento literario a la Biblia. Críticos como Luis Alonso Schökel, y antes de él Erich Auerbach o Martin Buber, habían trazado caminos fecundos (ver recuadro). El principal mérito de la obra de Alter es presentar de manera sistemática y atrayente las claves esenciales que permiten poner de relieve las cualidades reales de los relatos de la Biblia hebrea.

Desde entonces, estos estudios se han desarrollado. Y si, al principio, los teóricos del método eran especialistas en la crítica literaria, como W. C. Booth, G. Genette o W. Iser¹, pronto otros como A. Berlin, M. Sternberg y S. Bar-Efrat² han tratado de afinar estas teorías en función del carácter particular de los relatos bíblicos. Con el tiempo, una vasta producción de monografías ha contribuido a ilustrar la fecundidad de esta técnica de lectura.

ÓPTICA DEL ANÁLISIS NARRATIVO

¿Qué perspectiva le es propia al análisis narrativo en su aproximación a un relato? Por decirlo de otra

PRECURSORES

El análisis narrativo tiene lejanos precursores. Aristóteles puso sus bases en su *Poética* al elaborar conceptos tan fundamentales como la intriga, el personaje, el reconocimiento, el desenlace, etc. Por su parte, la exégesis rabínica e incluso patristica (cf. el *De doctrina christiana* de Agustín) practicaron «sin saberlo» el análisis narrativo. Más cercano a nosotros, una de las mejores exposiciones sobre la materia sigue siendo la de Hermann Gunkel, en la introducción de su comentario al libro del Génesis. Otros grandes nombres de la exégesis histórico-crítica, como G. von Rad o C. Westermann, no han descuidado en sus principales obras explorar, muchas veces con finura, diversos aspectos del relato bíblico.

1. W. C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago² 1983; trad. esp.: *La retórica de la ficción*, Barcelona 1974); G. GENETTE, *Figures III* (Paris, Seuil, 1972), y *Nouveau discours du récit* (Paris, Seuil, 1983; trad. esp.: *Nuevo discurso del relato*, Barcelona 1989); W. ISER, *Der implizite Leser* (München 1972; trad.: *The Implied Reader* [Baltimore-London 1972]) y *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (Bruxelles, Mardaga, 1985; trad. esp.: *El acto de leer*, Madrid 1987).

2. A. BERLIN, *Poetics and Interpretation of Biblical Narrative* (Sheffield 1983); M. STERNBERG, *The Poetics of Biblical Narrative* (Bloomington 1985); S. BAR-EFRAT, *Narrative Art in the Bible* (JSOT; Sheffield 1989).

manera: ¿qué preguntas plantea esta lectura al texto que aborda?

Como sabemos, existen muchas maneras de narrar una misma historia, y la forma de narrar no es indiferente al sentido que se deduce y al efecto producido. Por el contrario, muchas veces es determinante. La lectura narrativa toma en cuenta esta distinción entre la historia narrada, por una parte, y la narración, por otra, es decir, el relato concreto que se hace de esta historia. Éste depende del narrador, de la «voz» que narra la historia y que, desde entonces, pone en marcha una forma precisa de narrar.

Así pues, esencialmente, el análisis del relato se pregunta por el cómo de la narración. Para él, un relato es el vehículo de una comunicación entre un emisor (el narrador) y un receptor (el lector), y uno de los principales objetivos de la lectura es estudiar la «estrategia narrativa», es decir, las modalidades concretas que el narrador establece en el relato para comunicarse con el destinatario y presentarle su mundo de valores y sus convicciones.

PREGUNTAS A UN RELATO

Por lo que respecta a la *historia narrada*, ¿cómo está construido el relato? ¿Cómo ha estructurado el narrador la intriga? ¿Lleva ésta a transformar una situación, al desenlace de un conflicto o a desvelar una verdad oculta? ¿Qué ritmo adopta el narrador en los diferentes momentos de su relato y cuál es el efecto que así produce? ¿Cómo hace para crear y mantener el suspense y, por lo tanto, la atención del lector? ¿Cómo lleva a este último a descubrir lo que está oculto en el relato? ¿Qué uso hace de la repetición, dentro de su relato o entre diversos episodios de la *historia bíblica*?

¿Qué *personajes* pone en escena el narrador y cómo los hace relacionarse entre sí? ¿A qué procedimientos recurre para caracterizarlos? Descripción directa, diálogos, monólogos interiores, oposición con otros actores, apreciaciones explícitas, forman parte del arsenal de las técnicas a disposición del narrador: ¿cuáles son las que privilegia? En particular, ¿cómo hace el narrador para poner en escena al personaje «Dios»?

Por lo que respecta al propio *narrador*, ¿a partir de qué perspectiva considera las cosas y los acontecimientos? ¿Narra él mismo su desarrollo o muestra la acción tal como se produce entre los personajes en diálogo? ¿Interviene el narrador, toma postura con relación a lo que narra, propone juicios de valor para guiar la lectura, o por el contrario se queda fuera dejando al lector la preocupación por apreciar lo que sucede? En resumen, ¿cómo se sitúa para intentar hacer que el lector comparta su sistema de valores?

De manera más global, el análisis narrativo manifestará una atención especial a las repeticiones dentro del mismo relato, a las convenciones narrativas que se aplican y a las relaciones con otros relatos comparables en todo o en parte.

EL LECTOR Y SU TAREA

Gracias a esta aproximación múltiple, el análisis del relato permite descubrir cuánto del sentido de un texto se construye en el propio acontecimiento de la lectura. Pues el lector no es un receptor pasivo. Es como arrastrado por el narrador a entrar en un proceso activo, dinámico, de producción de sentido a partir de elementos y signos dispuestos a lo largo de la narración.

En este sentido, la aproximación narrativa no propone una lectura fría y técnica de los relatos. Al con-

trario. Retardando el placer de leer, introduce en un verdadero diálogo con el texto, proporcionándole los medios para que diga lo que dice. Pero al aceptar jugar el juego que propone el narrador, el lector autoriza a éste a preguntar, incluso a trastornar sus representaciones, sus valores y su verdad al proponerle otras. Tomado en serio, un diálogo semejante no deja impasible a nadie.

Por lo tanto, esta nueva lectura podría implicar mucho, más allá de la práctica de sus procedimientos, una nueva hermenéutica bíblica, una manera diferente de considerar la antropología y la teología bíblicas. No sólo como una mirada puramente histórica sobre la manera en que el antiguo Israel consideró a Dios y al hombre en sus relaciones mutuas, sino también

como un proceso actual en que una verdad del hombre y de Dios se hace presente en la experiencia misma del diálogo entre el narrador bíblico y su lector.

En las páginas que siguen, tras un primer acercamiento dedicado a los rasgos característicos de la narración en el AT, dos capítulos presentan los conceptos principales y las grandes herramientas del análisis del relato. La pregunta por la función activa del lector en el acto de la lectura es retomada después a partir de ejemplos, entre ellos una aproximación de conjunto al libro de Jonás. El último capítulo propone un ejercicio concreto de análisis narrativo: la historia de Judá y Tamar (Gn 38).

LA PRIORIDAD DE LA ACCIÓN, LA GRAN CARACTERÍSTICA DE LOS RELATOS BÍBLICOS

El interés de los exegetas por las narraciones bíblicas no data de hoy. Una de las mejores presentaciones sobre la materia sigue siendo la que hizo el gran exegeta alemán H. Gunkel a comienzos de siglo, al inicio de su comentario del Génesis³. Bastará con completar sus reflexiones con algunos estudios más recientes para poder describir los rasgos esenciales de las narraciones bíblicas. Sin duda, el estilo de los relatos del Antiguo Testamento evolucionó con el tiempo y según los ambientes donde nacieron. Por no citar más que un ejemplo, el estilo de la historia de Ester no es el del relato de la estancia de Abrahán en Egipto (Gn 12,10-20). Sin embargo, más allá de las diferencias, es posible señalar algunas constantes que, por otro lado, caracterizan a todas las literaturas próximas a la tradición oral. Entre estas constantes, la prioridad de la acción merece una atención particular (cap. 1). La preferencia por un cierto tipo de personajes es otra que será tratada en el cap. 3 (p. 28). En cuanto al papel activo del lector, tercera constante, se tratará de ella en el cap. 4.

La prioridad de la acción sobre la descripción es una de las primeras particularidades importantes de los relatos bíblicos. Es bien conocido que las descripciones están casi ausentes de la Biblia, ya se trate de la descripción física o psicológica de los personajes, los paisajes o los objetos. Si hay una descripción, se reduce al mínimo. Saúl es grande, supera a todo el mundo en una cabeza y es hermoso (1 Sm 9,2). Pero no se nos dice nunca cuál era el color de sus cabellos o de sus ojos. Esaú es velludo y Jacob es lampiño (Gn 25,25; 27,11); Raquel es bella, pero Lía tiene los ojos apagados (Gn 29,17). Una de las descripciones más amplias es la de Goliat (1 Sm 17,4-7), pero el narrador habla más de su armadura que de su aspecto físico.

Es inútil prolongar la lista. Los relatos bíblicos son absolutamente sobrios en lo que respecta al carácter de los personajes. El retrato está un poco más desarrollado en el caso de Noé (Gn 6,9) y en el de Job (Job 1,1). En cuanto a los paisajes, no se describen. Sólo algunos elementos del decorado son señalados aquí y allá, como un árbol, una fuente, una localidad. La descripción de la tierra antes de la creación (Gn 2,4b-6) y la del paraíso (2,10-14) se ofrecen en algunas líneas. Asimismo, la Biblia no describe los viajes o las batallas. Aquí, la diferencia con la *Ilíada* y la *Odisea* es

3. Versión francesa en P. GIBERT, *Une théorie de la légende: H. Gunkel (1862-1932) et les légendes de la Bible* (Paris, Flammarion, 1979) 285-326.

sorprendente: la Biblia resume en algunas palabras lo que Homero puede describir en una gran cantidad de páginas.

De todos los ingredientes que pueden entrar en la composición de un relato, los autores bíblicos eligen, por lo tanto, únicamente aquellos que se refieren a la acción: discusiones, decisiones y acciones. Entre estos diferentes elementos, hay uno que ocupa un lugar particular: el diálogo. Éste forma el armazón de muchos relatos y contiene la mayor parte de los elementos decisivos. El combate de David y Goliat es un ejemplo muy significativo de ello (1 Sm 17). Todo se desarrolla en los diálogos de David con los personajes con los que se encuentra. El propio duelo ocupa, en comparación, un espacio ínfimo.

De esta acción la Biblia se queda con algunas fases determinantes. El resto se deja a la imaginación del lector: circunstancias, tergiversaciones, dudas, dramas interiores, dolor por los finales trágicos o alegría por los desenlaces felices.

EL ESCASO INTERÉS POR LA PSICOLOGÍA DE LOS PERSONAJES

Aunque la acción ocupa el primer lugar en los relatos bíblicos, es normal que el interés por la psicología de los personajes pase a un segundo plano. Esta característica de los relatos bíblicos despista al lector moderno. El gusto por la introspección, propio de la literatura de este siglo que ha terminado y quizás desde las *Confesiones* de san Agustín, es extraño a los escritores bíblicos. Sus personajes están enteramente al servicio de la acción. Aparecen en la escena si son indispensables para la acción y desaparecen de ella cuando se vuelven innecesarios. Esta reflexión vale también para los evangelios. Jesús no está pre-

sente más que cuando «sucede» algo. Tampoco los evangelios dicen nada de su vida privada.

Gn 22, el relato de la prueba de Abrahán, es un ejemplo típico de esta forma de hacer. El relato describe únicamente los momentos en que Abrahán debe tomar una decisión y actúa en consecuencia. Esta famosa página no dice nada, por el contrario, de la lucha interior de Abrahán. ¿Cuál fue su tormento? ¿Qué sucedió en él? El lector puede imaginarlo y sin duda el relato le obliga incluso a hacerlo. Aunque el narrador sugiere de muchas maneras que el episodio fue dramático para el patriarca, jamás hace alusión a ello directamente. En el mismo sentido, Saúl nos es presentado como un carácter atormentado. La experiencia del fracaso, consecuencia de opciones desgraciadas, y el sentimiento de su incapacidad para tomar el pulso de la situación son los rasgos típicos de su personaje. Deducidos a partir de la descripción de estas acciones, nunca son mencionados como tales.

Los sentimientos de los personajes son sugeridos sin ser nunca objeto de una verdadera descripción. Isaac tiene miedo (Gn 26,7), Esaú siente rencor hacia Jacob (27,41), Jacob ama a José (37,3), Moisés se encoleriza (Ex 32,19), David llora a Saúl y a Jonatán (2 Sm 1,12), Amnón se enamora de Tamar (2 Sm 13,1). Después, el sentimiento se convierte en acción. Lo más frecuente, por otra parte, es que son los hechos de los personajes los que permiten adivinar sus sentimientos o sus rasgos de carácter: Elías huye porque tiene miedo (1 Re 19,3), Jacob y Labán son astutos (Gn 25; 27; 29), David es un hábil político, Saray no soporta ser despreciada (Gn 16,5), Baraq es un timorato (Jue 4), Abimélek (Jue 9), Absalón (2 Sm 15) y Adonías (1 Re 1) son ambiciosos, Rut es generosa y Betsabé sabe lo que quiere (1 Re 1). Pero el narrador prefiere mostrar cómo actúa el personaje y deja al lector moderno la tarea de que haga el retrato psicológico. Sin duda, los escritores bíblicos eran finos psi-

cólogos, pero disponían de pocos medios para describir el carácter de los personajes y, para ellos, el actuar primaba sobre los «estados de ánimo» o el análisis de las motivaciones secretas en la raíz de los comportamientos.

Igualmente, cuando un detalle es mencionado es porque es útil para la acción. No se insistirá bastante en este hecho. Si Esaú es velludo y Jacob es lampiño es porque estos dos rasgos constituyen los ingredientes indispensables del relato de Gn 27. Asimismo, la serpiente es astuta (Gn 3,1), Saray es estéril (Gn 11,27), Isaac ya no ve (Gn 27,1), José es hermoso (Gn 39,6), Moisés es considerado como un egipcio por las hijas del sacerdote de Madián (Ex 2,19) y es descrito como el más humilde de los hombres de la tierra (Nm 12,3), Saúl es grande (1 Sm 9,2) y Absalón tiene una larga cabellera (2 Sm 14,26). Todos estos elementos se mostrarán como esenciales más tarde.

Finalmente, los relatos dejan entre bastidores a todos los personajes superfluos. No hay ningún juicio de valor, sino únicamente la aplicación de un principio general que subordina los personajes a la acción. Por esta razón, Sara está ausente del relato de la prueba de Abrahán, lo mismo que tampoco se menciona a la madre del hijo pródigo (Lc 15). Isaac y Rebeca están presentes en el relato de Gn 27, pero no aparecen en el del plato de lentejas (Gn 25,29-34). Caín y Abel están solos en el campo (Gn 4). El padre de Moisés hace una breve aparición al comienzo de Ex 2, después desaparece sin dejar rastro. En el mismo relato, la hermana del recién nacido es mencionada porque es necesaria para la estratagema inventada por la madre de Moisés. En función de este principio es como se entiende por qué los generales, los sacerdotes, los profetas, las esposas y los hijos están presentes o ausentes en los relatos sobre David. Asimismo, Mardoqueo no intervendrá en la historia de Ester hasta el momento en que su presencia se haga indispen-

sable. La discreción de los personajes secundarios es una regla fundamental de la narración bíblica.

PARSIMONIA DE LAS DESCRIPCIONES

Igual que la psicología, el decorado no es más que un instrumento al servicio de la acción. El árbol y la tienda de Gn 18,1 son indispensables para comprender el desarrollo de la escena donde uno de los visitantes, bajo el árbol, anuncia a Abrahán el nacimiento de un hijo mientras que Sara escucha a sus espaldas a la entrada de la tienda (18,10). El sello, el bastón y el cordón de Gn 38 son elementos para la convicción, como la túnica de José, que sirve para acusarle (Gn 39,12-13). El libro que aparece en 2 Re 22 es de hecho el «personaje» en torno al cual se teje la acción del capítulo. Aunque el relato de Jue 4,10 se interrumpe para advertir al lector que Jéber el quenita acampa no lejos del lugar donde se va a desarrollar la batalla entre israelitas y cananeos, es cierto que el detalle tendrá su importancia después (Jue 4,17-22). El león muerto por Sansón reaparece más tarde, lo mismo que la abundante cabellera del héroe (Jue 14,5-6; 13,5).

Esta característica es común a la Biblia y a la literatura moderna. Chejov afirma a este respecto que si un clavo aparece en una pared al comienzo de una pieza de teatro, algo se colgará ahí al final de ella. Sin embargo, la Biblia se distingue de la literatura moderna por el hecho de que estos objetos sirven únicamente para la acción y no para «crear una atmósfera». Es inútil buscar en la Biblia el equivalente de las primeras páginas de *Eugenia Grandet* o la célebre descripción de la pensión de la Sra. Vauquer al comienzo de *Papá Goriot* (Balzac). Esta prioridad de la acción no excluye que algunos detalles cumplan otras funciones secundarias. Pero la acción sigue siendo lo fundamental.

UN MUNDO HOMOGÉNEO

En los relatos populares, muchas preguntas no se plantean. Desde este punto de vista, la mayor parte de los relatos bíblicos pertenece a esta categoría. Así, no existe protocolo. El faraón de Egipto nunca está rodeado de la pompa a la que nos tienen acostumbrados las películas sobre el éxodo. Moisés y Aarón van a su casa sin que tengan que seguir ceremonial alguno. Igualmente, el diálogo entre el faraón y las comadronas de Ex 1 no contiene ninguna fórmula protocolaria. Éstas entran y salen de la casa del rey como si visitaran a cualquier otra persona. La introducción de un ceremonial, como en la versión griega del libro de Ester, denota una toma de conciencia más tardía (Est griego 4; comparar con el hebreo en 5,1-3). El estilo tan rebuscado del discurso que Judá dirige a José en favor de Benjamín (Gn 44,18-34) es una excepción, pero es un signo de que la historia de José pertenece a otra época y a otro entorno.

De la misma manera, en los relatos populares, la lengua no es problema. Abrahán habla al faraón o al rey de los filisteos como si todos los pueblos hablaran la misma lengua (Gn 12,10-20; 20). En general, en el libro de los Jueces, las tribus de Israel y sus enemigos parecen usar una lengua común. Cuando interviene un intérprete en un relato, como en la historia de José (Gn 42,23), o cuando se trata de lenguas diferentes, como en el episodio del sitio de Jerusalén por Senaquerib (2 Re 18,26) o Dn 5, nos enfrentamos con relatos más sofisticados, surgidos de medios más cultivados.

Las diferencias de razas, lenguas o clases sociales ciertamente existían, y los que escribieron los antiguos relatos bíblicos debían de ser conscientes de ello. Pero igual que en los cuentos y los relatos populares de todos los tiempos, estos elementos raramente entran en la composición narrativa. La perspectiva

adoptada, en todo caso, reduce de manera importante la distancia que separa a los poderosos de las capas más humildes de la población.

EL ESTILO BÍBLICO Y EL ESTILO CLÁSICO

Las reflexiones que hizo el especialista de la literatura occidental E. Auerbach —siempre respecto al mundo de los personajes— a propósito de los relatos bíblicos merecen que nos detengamos en ellas un instante. Para este autor, las dos raíces del «realismo» propio de la literatura occidental son la literatura clásica greco-latina, por una parte, y la Biblia, por otra. En los dos capítulos iniciales de su volumen titulado *Mimesis*, compara estos dos universos⁴. El primer capítulo está dedicado a una comparación entre la prueba de Abrahán (Gn 22) y la escena de la Odisea en que Ulises, de vuelta a Ítaca, es reconocido por su vieja nodriza cuando, al lavarle los pies, descubre una antigua cicatriz. El segundo capítulo compara el estilo del relato de la negación de Pedro con el del historiador latino Petronio.

Auerbach descubre dos diferencias principales entre el estilo bíblico y el de la literatura clásica. Por una parte, la Biblia es parca en detalles y deja muchas cosas en el trasfondo del relato, mientras que la literatura clásica abunda en detalles que están en la mayoría de los casos en un primer plano. Por otra parte, la Biblia no conoce la diferencia de estilo propia de la literatura clásica. No existen en la Biblia dos clases de héroes y dos clases de acciones. No hay estilo «elevado» y estilo «menor». Los héroes bíblicos no perte-

4. E. AUERBACH, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (Madrid 1983).

necen necesariamente a la aristocracia y sus acciones no tienen por qué ser hazañas guerreras o amorosas. En conjunto, los héroes de la Biblia pueden pertenecer a cualquier clase social y sus experiencias son las del común de los mortales. En términos muy sencillos, los personajes de todas las clases, incluso de las más humildes, pueden tener experiencias de alcance universal y las acciones más comunes pueden ser el lugar de una «verdad» que concierne a la existencia humana como tal. Como toda regla, ésta no debe ser aplicada de manera demasiado rígida. Los libros de Ester y de Daniel son menos fieles a este principio que el Génesis, por no citar más que dos casos.

ALGUNAS REGLAS DE COMPOSICIÓN

La trama está unificada

Los relatos bíblicos no conocen más que una sola acción. Son «unilineales» y por ello las intrigas secundarias y las paralelas no existen. No hay que buscar en la Biblia un equivalente a las novelas de Dominique Lapierre y Larry Collins, donde el mismo acontecimiento es vivido por varios personajes a la vez. La Biblia no conoce en absoluto las intrigas secundarias que se injertan en las principales. El *Papageno* de la *Flauta mágica* de Mozart no es posible en un relato bíblico. Sin embargo, los relatos pueden ser interrumpidos por «digresiones». En el Génesis, el capítulo 38 proporciona un buen ejemplo: la historia de José es interrumpida por el episodio de Judá y Tamar. El capítulo 34, que describe la violación de Dina y la venganza perpetrada por Simeón y Leví contra los siquemitas, es otro ejemplo de esto, a pesar de que este capítulo está más integrado en las peripecias que tienen relación con el regreso de Jacob y de su familia a Canaán. En los evangelios, el relato de la muer-

CONCISIÓN DE LOS RELATOS, INTRODUCCIONES Y CONCLUSIONES

Por lo que respecta a la composición narrativa, el comienzo del relato con frecuencia es rápido: el narrador no se molesta en largos preliminares. En general, la introducción se limita a presentar un personaje u otro, un detalle esencial sobre las circunstancias o el marco de la acción, o incluso el elemento que la desencadena. El episodio se compone de una serie de escenas cortas que conducen al desenlace y concluye inmediatamente después. Aquí, como en otros lugares, hay que precisar que estos principios son aplicados con flexibilidad. La historia de José, las del matrimonio de Isaac (Gn 24), de Ester o de Tobías están más desarrolladas. Pertenecen, por otra parte, según la opinión de numerosos exegetas, a épocas más tardías.

Esta concisión de los relatos hace pensar que en su origen no eran más que resúmenes puestos a disposición de los narradores y que éstos se servían de ellos como de una urdimbre que enriquecían con detalles según las circunstancias (J. A. Campbell).

te de Juan Bautista es sin duda el caso más evidente de una digresión. Cuando el narrador relata este episodio, los discípulos han partido en misión. Así pues, la pericopa tiene como finalidad ocupar al lector mientras que los discípulos están ausentes y Jesús inactivo. Este primer principio de composición narrativa es fundamental y las otras particularidades descritas en los párrafos siguientes derivan de ella en la mayoría de los casos (sobre la concisión, cf. recuadro).

El número de los personajes es limitado

La prioridad de la acción sobre los otros aspectos del relato tiene importantes consecuencias en la ma-

nera de tratar los personajes. Pero existen también otras reglas que provienen de la cultura antigua y de los medios limitados de que dispone para describir el desarrollo de una acción. La mayor parte de estas «leyes» de la narración bíblica derivan de lo que a menudo se ha llamado «la economía narrativa». Es bueno recordar estos principios cuando se lee tanto el Antiguo como el Nuevo Testamento.

En general, nunca hay dos personajes activos en una escena y los grupos son tratados como personajes colectivos. Por lo tanto, es excepcional ver una conversación a tres en la Biblia. Gn 27 proporciona un buen ejemplo de esta regla. Encontramos en él sucesivamente un diálogo entre Isaac y Esaú; entre Rebeca y Jacob; entre Isaac y Jacob; entre Isaac y Esaú; entre Rebeca y Jacob (estructura de las escenas: A B C A' B'). Igualmente, en la escena del jardín en Gn 3, Dios habla sucesivamente al hombre, después a la mujer y finalmente a la serpiente. En la historia de David y Goliat, el joven David habla a algunos hombres que vienen de escuchar a Goliat (1 Sm 17,26-27), después a su hermano Eliab (17,28-30), al rey Saúl (17,31-40) y finalmente dialoga con Goliat (17,41-47).

En general, el número de los personajes es también limitado. Dentro de un episodio raramente son más de tres, como Abrán, Saray y Agar (Gn 16); José, el panadero y el copero (Gn 40); Josué, los israelitas y los habitantes de Ay (Jos 8); Sansón, Dalila y los filisteos (Jue 16). A veces son cuatro, como Isaac, Rebeca, Esaú y Jacob (Gn 27); Elías, Ajab, los profetas de Baal y el pueblo presente para el sacrificio en el Carmelo (1 Re 18); David, Betsabé, Urías y Joab (2 Sm 11). Incluso cuando el número aumenta, los personajes activos en la escena no son nunca más de dos. Los otros son simples comparsas o, más frecuentemente, se quedan entre bastidores.

La «lógica» del relato se limita a un solo episodio

Es un último rasgo de numerosos relatos bíblicos que se explica igualmente por sus técnicas de composición y la atención casi exclusiva que recae en la acción. Como el relato está muy concentrado, esta acción se limita a menudo a un solo episodio. Por eso, en las composiciones formadas por varios episodios sucesivos pueden surgir incoherencias. Por otra parte, los exegetas han señalado que, después, los editores o redactores del texto canónico habrían intentado crear relaciones más estrechas o atenuar las contradicciones demasiado escandalosas.

Por ejemplo, el Génesis narra dos veces la expulsión de Agar, la primera vez cuando está encinta (Gn 16) y la segunda después del nacimiento y el destete de Isaac (Gn 21). Además, en ese momento, Ismael debía de tener más o menos dieciséis años, visto que ya tenía trece en Gn 17,25 y hace falta contar más o menos tres o cuatro años entre el anuncio del nacimiento de Isaac (Gn 17 y 18,1-15) y su destete (Gn 21,8). Ahora bien, según Gn 21, Ismael es aún un recién nacido llevado por su madre. El texto de Gn 21,14 ha sido visiblemente retocado para que ya no diga que Abrahán pone a Ismael en los hombros de Agar. De igual manera, en Gn 16,9, el ángel del Señor ordena a Agar volver a casa de su señora, Sara, para hacer posible la segunda expulsión en el capítulo 21. Estos problemas no existían cuando los relatos eran narrados separadamente, ya que eran presentados como diferentes versiones del mismo acontecimiento, o incluso circulaban en grupos diferentes.

Un problema semejante se plantea a propósito de Sara, que aparece en dos relatos como una vivaracha joven que atrae las miradas de los extranjeros (Gn 12,10-20 y 20). Ahora bien, según la cronología de textos como Gn 12,4 y 17,17, Sara debía tener al me-

nos 65 años cuando llega a Egipto y 90 cuando se encuentra con Abimélek. Aquí todavía, el problema desaparece para quien aísla el relato de su contexto y hace abstracción de la cronología posterior de Gn 12,4 y Gn 17⁵. Del mismo modo, no hay que sorprenderse si Jacob es un niño todavía sometido a su madre en Gn 27, si parte solo para un viaje de cerca de 1.000 km en Gn 28, levanta sin ayuda una enorme piedra y está listo para casarse en Gn 29.

Por otra parte, los textos contienen añadidos tardíos que intentan paliar las dificultades señaladas con anterioridad. Textos como la vocación de Abrahán (Gn 12,1-3), las promesas hechas a Abrahán (Gn 13,14-17) y a Jacob (28,13-15) son, según la opinión de numerosos exegetas, adiciones redaccionales tardías que tuvieron como finalidad unificar los antiguos relatos aislados en una composición de carácter teológico.

En la historia de David existen varios problemas del mismo tipo. Por ejemplo, el futuro rey es presen-

5. Los exegetas atribuyen estos textos al escritor sacerdotal (P), que redactó su obra después del exilio.

tado tres veces a Saúl (1 Sm 16,14-23; 17,31-40 y 17,55-58); por dos veces Saúl intenta eliminarlo (18,10-16; 19,8-10); dos veces David tiene la ocasión de matar a Saúl, pero salva su vida (1 Sm 24 y 26). Este fenómeno, bien conocido, se explica sin gran dificultad por el hecho de que las diversas versiones debieron de existir, en la mayoría de los casos, aisladamente con su coherencia propia antes de ser integradas en los libros en que las encontramos.

Sin duda, otros relatos están más unificados y siempre existieron con esta forma. Historias como las de José, Rut, Jonás, Ester, Tobías o Judit son obras más coherentes, al menos en su núcleo más antiguo. En estas obras, las tensiones y contradicciones señaladas en otros lugares están ausentes o son prácticamente inexistentes. Para este tipo de textos, el método narrativo y la crítica de las fuentes, lejos de excluirse, están llamados más bien a colaborar. Finalmente, la existencia de varias versiones de un mismo acontecimiento obliga al lector a no adoptar una visión demasiado simplista de la «historia». Está constantemente obligado a revisar su juicio y completar su visión de las cosas. Su lectura no puede más que quedar «abierta».

EL MODELO NARRATIVO DEL RELATO BÍBLICO⁶

En su forma clásica, el relato bíblico emplea un modelo narrativo determinado: un **narrador** anónimo y omnisciente narra a un **lector** implícito una **historia** pasada (Jos 1,1: «[Sucedió que] después de la muerte de Moisés...»; cf. Rut 1,1). En este capítulo deduci-

remos los parámetros esenciales del modelo narrativo de la Biblia, distinguiéndolos de los modelos vecinos y subrayando lo que diferencia el acercamiento narrativo de otras aproximaciones al texto escriturario.

Autor y narrador

Aunque el acercamiento histórico-crítico pretende interpretar los textos a partir de lo que se puede decir de sus **autores** y de las circunstancias de su composición, el acercamiento narrativo considera el relato en relación con su **narrador**. Tratándose del autor, la crítica literaria ha aprendido a distinguir entre «autor real» y «autor implícito».

AUTOR REAL O IMPLÍCITO Y NARRADOR

El **autor real** es el escritor del que se puede escribir su biografía. El AT es la obra de numerosos «autores reales», pero, con excepción de los profetas y de Jesús ben Sirá (Eclo 50,27), no conocemos su identidad. Por parte del NT, aunque Pablo es incontestablemente el «autor real» de varias de las cartas

del corpus paulino, la identidad de la mayor parte de los otros autores se nos escapa también a la certeza crítica. Muchos libros de la Biblia son *atribuidos* a tal o cual autor inspirado, a veces por el propio texto (cf. Prov 1,1 o Cant 1,1). Más frecuentemente esta atribución no figura en el libro; es transmitida por la tradición, corriendo el riesgo de acabar en los títulos de nuestras biblias. La tradición judía atribuye así el conjunto de los Salmos a David, el libro de Josué a Josué, los Jueces y Samuel a Samuel, etc. Estas atribuciones dan lugar a la pseudoepigrafía, un fenómeno am-

6. Este capítulo y el siguiente se inspiran en los trabajos de R. Alter, A. Berlin, M. Sternberg y S. Bar-Efrat (cf. la introducción) y en la síntesis de J.-L. Ska, «*Our Fathers Have Told Us*». *Introduction to the Analysis of Hebrew Narrative* (Roma 1990). Nos referiremos a éste para una discusión crítica de las categorías presentadas y para la bibliografía.

plamente atestiguado en la Antigüedad que consiste en vincular una obra canónica a una figura carismática y emblemática del pasado. Más allá de estas atribuciones, seguramente hay que suponer para cada libro bíblico «autores reales» —escribas individuales, escuelas redaccionales, editores-compiladores, etc.— A veces es posible dibujar su perfil histórico, ideológico o teológico; a este trabajo se dedica, especialmente, la exégesis histórico-crítica.

El **autor implícito** es el autor *tal como se refleja en la obra*. Éste «refleja» un autor a veces muy diferente del autor real. De Mozart se cuenta que decía: «Yo soy vulgar, pero mi música no lo es». El Mozart reflejado por la obra musical (= autor implícito) es un ser refinado; el autor real, por propia confesión, no lo era. Igualmente, en la *Comedia humana*, Balzac ilustra opiniones políticas y sociales contrarias a las que él profesaba en su vida. Del mismo modo, un mismo autor puede dar una imagen de sí mismo muy diferente de una obra a otra. Caracterizar el «yo literario» del autor de tal obra no es, por lo tanto, dibujar inmediatamente la identidad psicológica y espiritual de su «autor real», incluso aunque, en muchos casos, el «autor implícito» siga siendo el paso obligado para remontarnos a la persona del autor real.

En cuanto al **narrador**, es la instancia que narra la historia. A propósito de todo relato está permitido preguntarse: «¿Quién narra?» Aunque cualquier narración procede de una voz narrativa, ésta es el lugar para estrategias literarias eminentemente diversificadas.

— El narrador puede ser una «persona» (o una «voz») que se presenta como idéntica a la del autor. La narradora que se expresa como «yo» en la historia de *Memorias de una joven formal* se identifica con S. de Beauvoir, la autora de las *Memorias* en cuestión. En el caso de las memorias, como en el del relato au-

LAS NARRACIONES EN «YO»

En el corpus narrativo de la Biblia hebrea, el libro de Nehemías constituye una excepción, ya que el narrador habla en primera persona. «El año vigésimo del rey Artajerjes, en el mes de Kisleu, me encontraba yo en la fortaleza de Susa...» (Neh 1,1; cf. Esd 7,27-9,15). En otro orden, el de las confesiones sapienciales, el libro de Qohélet ilustra igualmente esta convención narrativa: «Yo, Qohélet, fui rey de Israel en Jerusalén...» (Ecl 1,12). En cuanto al libro de Tobías, nos permite asistir al paso de una narración en «yo» (Tob 1,3-3,6) a la de un narrador anónimo y omnisciente (3,7-14,15; cf. también 2 Mac 2,19-32 y 15,37-39).

Mientras que los relatos evangélicos de Mt y Mc continúan el modelo clásico de la Biblia hebrea, los relatos de Lc y Jn presentan un modelo diferente. El «yo» del narrador aparece explícitamente en Lc 1,3 y Hch 1,1, y a quienes se dirige, es decir, el narratorio, en Jn 19,35 y 20,30-31 implican un narrador personal, que el colofón final presenta como el discípulo amado (Jn 21,24-25). En ambos casos se trata de «testimonios». Pero mientras que la narración joánica deriva de un testimonio directo (Jn 19,35), el relato de Lc se presenta como un testimonio de segunda mano. Esto quiere decir que el relato propiamente dicho es narrado de principio a fin en tercera persona y de la misma manera que una narración omnisciente. Lc lleva así a su lector, sin mención de fuentes, al interior del diálogo entre María y Gabriel (Lc 1,26-38); además es quien hace que se escuche la oración de Jesús en el huerto de los Olivos, oración que no tuvo testigos (Lc 22,45). Igualmente, Jn reproduce el diálogo privado entre Jesús y Pilato (Jn 18,33-38) y da acceso a la interioridad de Jesús (Jn 11,33; 13,21). El testimonio evangélico aparece desde entonces como *sui generis*, situando al testigo en el núcleo del acontecimiento de Cristo.

tobiográfico, se ocultan o pretenden hacerlo tres instancias: el autor (S. de Beauvoir), el narrador («yo») y el protagonista («me»). En otras palabras: alguien na-

ra en primera persona su propia historia. Ben Sirá ilustra esta situación narrativa cuando, tras haber firmado su libro (Eclo 50,27), narra su búsqueda de la sabiduría (51,13-21) (cf. recuadro).

– El «yo» que narra su propia historia o una historia de la que es testigo puede situarse, sin embargo, como resueltamente distinto del autor. En efecto, semejante narrador no puede más que pertenecer al único mundo de la historia narrada. El «yo» que narra *Moby Dick* de Melville no es H. Melville; es el héroe ficticio que inicia el relato con la frase «Llamadme Ismael». El autor ha delegado el conjunto de la narración a este Ismael, el único superviviente del naufragio final, que podrá hacer suya la frase de los mensajeros del libro de Job «sólo yo pude escapar para traerte la noticia» (Job 1,16.17.19).

– El narrador puede anunciar todavía, siempre en primera persona, la historia de un tercer héroe, historia que domina a la manera de un observador externo. «Al abordar la biografía de mi héroe, Alexis Fedorovich Karamazov, experimento cierta perplejidad», escribe Dostoievski. Semejante convención es tan antigua como el arte de narrar. Así, la epopeya de *Gilgamés* comienza con estas palabras: «Quiero dar a conocer [al que] lo vio todo en la ancha tierra, al que [todo] conoció...» Este «yo» del narrador puede que no mantenga más que una relación muy laxa con el autor. Así, en la *Odisea*, la narración es conducida por un «yo» que se identifica más con el aedo, con el poeta-narrador, que con un autor histórico.

– Sin embargo, el narrador no es necesariamente un «yo»; puede narrar la historia en tercera persona, como una voz en *off*. Si en la literatura narrativa moderna este tipo de narración decide muchas veces adherirse a la perspectiva de un personaje (cf. p. 28), en su forma clásica y antigua está vinculada, por el contrario, a un narrador omnisciente, que trasciende a todos sus personajes. La epopeya mesopotámica de la

creación *Enuma Elis* emana así de la voz en *off* de un narrador anónimo: «Cuando arriba los cielos aún no habían sido nombrados...»

Esta última modalidad de narración es la del relato bíblico en su forma clásica, la que ilustra el conjunto que va desde el Génesis al libro de los Reyes, pero también libros como Job, Jonás y Ester. Ésta es la que, esencialmente, será objeto de nuestra investigación.

UN NARRADOR OMNISCIENTE Y FIABLE

Desde su comienzo en el Génesis –«Al principio creó Dios el cielo y la tierra...» (Gn 1,1)– hasta su final, de libro en libro, este relato emana de una voz narradora anónima y omnisciente. Al ser **anónimo**, el narrador bíblico no está nunca en escena, aunque sustenta el conjunto de la narración. Los «autores reales» de las obras bíblicas han delegado en esta voz narrativa la tarea y el privilegio de narrar... lo que no habrían podido contar ellos mismos en los límites de su ciencia humana, pues su narrador se sitúa igualmente como **omnisciente**. En múltiples aspectos, éste hace gala de un saber que trasciende el del observador humano.

Se beneficia de un acceso inmediato a la vida interior de los personajes de la historia (cf. Jue 13,16; 1 Sm 18,1; 2 Sm 12,19). Conoce hasta los pensamientos secretos de los protagonistas (Gn 17,17). De igual manera que Dios, que «ve el corazón» (1 Sm 16,7), el narrador conoce «todo» de un personaje por lo que se refiere a su cualidad moral –así en el retrato inicial de Job: «Era un hombre recto e íntegro, que temía a Dios y se guardaba del mal» (Job 1,1)–. Escapa incluso a las limitaciones espaciales del común de los mortales y puede narrar lo que sucede en varios lugares a la vez. Así, en la descripción de la carrera de los men-

sajeros que llevan a David la noticia de la muerte de Absalón (2 Sm 18,19-32), el narrador se encuentra tanto al lado de Joab, al comienzo de esta carrera dramática, como a la llegada, junto al rey. Trascendiendo la ciencia humana, su omnisciencia le permite narrar el acto creador de Dios: ¿qué observador humano podría divulgar lo que ha precedido a la creación del hombre y reproducir las primeras palabras creadoras: «Hágase la luz» (Gn 1,3)?

El privilegio de la omnisciencia del narrador bíblico se muestra muy especialmente en su relación con el personaje de Dios. Así puede revelar a su lector los sentimientos de Dios (Gn 6,6) e incluso sus designios secretos (6,7). El narrador conoce, por lo tanto, las cosas igual que Dios las conoce, hasta el punto de que puede comunicar al lector la apreciación moral que Dios tiene sobre la conducta de los hombres (2 Sm 11,27) o hacerle partícipe del plan divino a corto o a largo plazo (2 Sm 17,14). Sin ser Dios, que es uno de los personajes de la historia, el narrador, no obstante, comparte la omnisciencia de Dios. Sin embargo, no divulga al lector más que lo que es necesario para el acto de la lectura, ni más ni menos.

La última característica es que el narrador bíblico anónimo y omnisciente se sitúa también como absolutamente **fiable**. A algunos narradores les gusta adiestrar al lector («Lo que acaba de ser narrado no era más que un sueño»); otros tienen su intervención con una cierta dosis de relatividad («Esto no es más que una versión de las cosas», «Reconstrucción aproximada de...»). O incluso, por citar un ejemplo famoso, el narrador de la novela de W. Faulkner *El ruido y la furia* no es otro que un espíritu simple, y su modo de narración se hace eco de la definición de la vida que leemos en *Macbeth*: «Es una historia contada por un idiota, llena de ruido y de furia, que no significa nada». En cuanto al narrador bíblico, se sitúa en su relato como una **instancia** digna de una confianza absoluta. Cuando habla, **enuncia la verdad**, exactamente como lo hace Dios en

sus intervenciones verbales. Éste no es el caso de muchos personajes humanos en la escena de la historia.

Las intervenciones de Dios y del narrador proporcionan así la medida con la que todas las otras versiones de los hechos pueden ser medidas. De esta manera sabemos de entrada que el reproche de embriaguez formulado por el sacerdote Elí a Ana es infundado, porque el narrador nos ha revelado previamente el porqué de la actitud de la mujer: su extraño movimiento de labios es el de una oración secreta (1 Sm 1,9-14). Cuando Saray se queja de Agar ante Abrán (Gn 16,5), el lector puede preguntarse si no inventa un pretexto para expulsar a una rival más seductora que precavida. Pero el narrador tiene cuidado, justo antes de legitimar sus palabras, al contar que «cuando Agar se vio encinta, empezó a mirar con desprecio a su señora» (v. 4). Saray es dura, sin duda, pero la verdad está de su lado.

Decir que el narrador enuncia la verdad no es hacer de su relato una enciclopedia que expone la verdad científica del mundo y de la historia—esto acabará desembocando en el fundamentalismo—. Si el narrador enuncia la verdad, lo hace en cuanto narrador y en la economía de la historia que narra. Decir la verdad es para él proporcionar a su lector el marco de referencia en el seno del cual la historia narrada es coherente y alcanza su finalidad, que es alimentar una visión de fe en el Dios creador del mundo y Señor de la historia.

Pero, ¿cuál es entonces la relación de la historia narrada con la historia? ¿Las historias del Pentateuco y de los libros llamados «históricos» (Josué-Reyes) son «históricas» en el sentido de la historicidad crítica de los historiadores modernos? Si es posible, es a éstos a quienes corresponde determinarlo. Su investigación prosigue, señalando puntos a favor o en contra de la historicidad de las figuras y de los acontecimientos bíblicos. La aproximación narrativa ¿hace de estas historias puras ficciones, relatos imaginarios? No, pues también respeta el contrato de lectura que pro-

ponen las obras en cuestión. En efecto, en su conjunto, el relato bíblico está recorrido por la pretensión de narrar no fábulas, sino la historia del cielo y de la tierra, de Israel y de las naciones.

Algunos relatos bíblicos se presentan, por otra parte, como historiográficos, así como los que atestiguan las noticias que jalonan la galería de los reyes de Israel y de Judá en los libros de los Reyes: «El resto de los hechos del rey X, lo que hizo, ¿no está escrito en el libro de los anales de los reyes de Israel (de Judá)?» Si el narrador deja «el resto» en los archivos de palacio, es que entiende, de hecho, que narra lo más verdadero de esta historia: el trayecto de las libertades humanas –del rey, del pueblo y de las naciones– ante el Dios único. La reivindicación historiográfica va desde entonces a la par con el arte narrativo: a través de la formalización dramática es como el relato (*story*) permite que el narrador enuncie lo más verdadero de la historia (*history*). En estos relatos se enuncia a partir de ese momento, como escribe M. Sternberg, *the story of history*. Incluso aunque el relato forma parte a veces de lo que llamamos lo imaginario (piénsese en el diálogo de Balaán y su burra o en la historia de Jonás en el vientre del pez o predicando en Nínive), siempre trata de situarse en este nivel de **verdad** que forma la trama de la Historia: en la relación de las libertades humanas con la de Dios.

Es momento de concluir este primer punto que concierne a la génesis del relato. El esquema completo es el siguiente:

Autor real > *Autor implícito*
> *Narrador* > *Narración*

En el caso de la narración bíblica clásica, donde los autores reales se difuminan en beneficio de un narrador anónimo y omnisciente, la descripción versa esencialmente sobre la relación:

Narrador > *Narración*

NARRADOR SECUNDARIO O INTRADIEGÉTICO

Se impone una precisión. En el seno de un relato, un personaje puede convertirse en el narrador de un «relato en el relato», a la manera de un Iván Karamazov narrando la leyenda del Gran Inquisidor. No faltan los ejemplos bíblicos. Así, Jotán en su apología de los árboles (Jue 9,7-15) o el profeta Natán cuando narra su parábola a David (2 Sm 12,1-4). Estos personajes son de esta manera **narradores** llamados secundarios o **intradiegéticos**, «interiores a la diégesis» –palabra de origen griego que significa «relato, narración» (cf. Lc 1,1)–. En la literatura narrativa, los fenómenos de narraciones encajadas pueden ser muy complejos, como en las *Mil y una noches* o el *Decamerón*. En la Biblia, la palma se la lleva sin duda el Deuteronomio, en el que el relato-marco del narrador integra los discursos de Moisés y especialmente su relato de la progresión del pueblo desde el Horeb a las orillas del Jordán (Dt 1-4). Moisés refiere allí personalmente la palabra de Dios o del pueblo, que se convierten a su vez en narradores en tercer grado, incluso en cuarto (Dt 1,26-28).

En algunos casos, el narrador secundario narra de nuevo una historia ya enunciada por el narrador del relato. En Hch 22,1-21, después de su detención en el Templo, Pablo narra a sus «hermanos y padres» la historia de su conversión. El lector vuelve a escuchar un tipo de relato que ya le es familiar, puesto que el narrador ya lo ha contado (9,1-19). Un segundo relato por Pablo de la misma historia se lee todavía en 26,1-23. La comparación de estas narraciones de niveles diferentes está siempre llena de enseñanzas. El lector encuentra un terreno ideal donde apreciar la credibilidad y la sinceridad de los personajes, así como sus respectivas estrategias narrativas (cf. p. 35).

Lector real y lector implícito (narratario)

En cuanto a la recepción del relato, son útiles algunas distinciones. Así, hay que distinguir el lector real del lector implícito. El **lector real** es la persona concreta que lee la obra. A propósito de la Biblia es importante recordar que tuvo, tiene y tendrá lectores reales muy diversos: judíos o cristianos, agnósticos o ateos, fundamentalistas o críticos. En cuanto al **lector implícito**, es el lector de derecho de la propia obra. Lo mismo que el autor implícito es el autor que refleja el texto, el lector implícito es el lector proyectado por el texto, el lector ideal capaz de entender su intención y de responder a su demanda ética de manera adecuada. Este lector implícito es menos una persona que una función que cada lector concreto está invitado a desempeñar (cf. en p. 40 la noción de «competencia» del lector).

Ya que estamos en un contexto narrativo, el lector implícito puede ser llamado **narratario** del relato, aquel a quien se dirige el relato. Si retomamos la categoría de «diégesis» utilizada más arriba, diremos de este narratario que es **extradiagético**. En cuanto destinatario de la comunicación escrita del narrador, este narratario es, en efecto, exterior al mundo del relato. Sin embargo, el lector puede ser el objeto de la intención por parte del narrador: «Desocupado lector, sin juramento me podrás creer...» (Cervantes). En el caso del NT, una intención semejante se lee al comienzo de los dos relatos de la obra de Lucas: «Me ha parecido también a mí... escribirte una exposición ordenada, illustre Teófilo...» (Lc 1,3-4; Hch 1,1). Más allá de una referencia a un individuo histórico, el que se dirija a «Teófilo» apunta al lector implícito de la narración lucana. Este «amigo de Dios» es la figura hospitalaria de cualquier lector (real) futuro, invitado a la experiencia que el narrador promete a su lector-tipo. Hay que señalar que el relato clásico del AT no conoce tales

destinatarios. En su forma clásica, esta narración no señala ni hacia su narrador ni hacia su narratario. Esto se explica especialmente porque el narrador omnisciente no se sitúa como testigo humano, directo o indirecto, de los acontecimientos que refiere. La narración en el AT, ya lo veremos, tiene otras formas de implicar al lector.

Un relato que pone en escena los actos de palabra de sus personajes (exhortaciones, parábolas y otros «relatos en el relato») menciona habitualmente a los destinatarios de estas intenciones. Retomando el ejemplo ofrecido anteriormente, Aliocha Karamazov es el destinatario de la leyenda del Gran Inquisidor que narra su hermano; por otra parte, es puesto en escena con este papel. Un destinatario semejante puede entonces ser llamado **narratario intradiagético**. Este narratario está situado dentro del relato, en la historia narrada, mientras que el lector implícito está siempre en el exterior del relato. Sin embargo, estas dos instancias de narratarios (interior y exterior) pueden estar muy próximas una de la otra, y el relato puede jugar con esta proximidad para implicar al lector en la «oferta» del relato.

La Biblia propone interesantes situaciones narrativas en este sentido, catalizando el compromiso ético y religioso de su destinatario. En Ex 24,7, p. ej., el lector del *libro* del Éxodo se sitúa por así decir al lado de los hijos de Israel que, en la escena del relato, escuchan a Moisés leerles el «*libro* de la alianza». El contenido de este libro escrito por Moisés está formado por (diez) «palabras» (que el lector conoce desde Ex 20) y «sentencias» (que el lector ha leído en Ex 21-23, al «escuchar» al Señor dar a Moisés el Código de la alianza). Instruido con las mismas palabras que el pueblo, ¿se comprometerá el lector de la misma ma-

nera que el pueblo, que reacciona a la lectura del libro de la alianza con un sí unánime (Ex 24,7)?

Así pues, el segundo aspecto del esquema narrativo es:

Narración

(> eventualmente: *narratorio intradiegético*)

> *Narratorio extradiegético (lector implícito)*

> *Lector real.*

El análisis narrativo se centrará en la relación *Narración* > *Narratorio (Lector implícito)*

TRES «POSTURAS DE LECTURA»

Como consecuencia, pueden ser distinguidas tres **posturas de lectura**. Están ligadas a los niveles de «saber» que tienen las instancias intra y extradiegéticas, es decir, por los personajes en la escena del relato y por el lector.

– *El lector sabe más que el/los personaje/s.* En muchos casos, el lector, instruido por el narrador, posee una ventaja temporal sobre el personaje. En Ex 3,1-6, el lector sabe de entrada que es el ángel del Señor el que se aparece a Moisés en la zarza; el propio Moisés se sorprende ante el «extraño espectáculo» hasta que el Señor se presenta. Lo mismo sucede en los relatos de aparición en Jue 6,11-24 y 13,2-25.

– *El personaje sabe más que el lector.* En otros casos, es el lector quien, muchas veces por unos momentos, está frustrado por un saber que no deja escapar el personaje. En Jon 1,3, ¿qué razones llevan a Jonás a huir en la dirección opuesta a la que Dios le envía? En 2 Sm 14,1-24, ¿cuál es el contenido del discurso con el que Joab instruye a la mujer de Tecoa?

– *El lector y el personaje están en el mismo plano.* En otras ocasiones aún, el lector y el personaje reciben juntos la clave de los enigmas del relato. Así, el lector se entera del secreto de la fuerza de Sansón en

IRONÍA DRAMÁTICA E IRONÍA VERBAL

La ironía no falta en el relato bíblico, el cual gusta de jugar con los niveles de saber. La **ironía dramática** puede definirse como el contraste entre la percepción parcial o errónea de una situación por un personaje al menos y la percepción de la situación real por el lector (percepción a veces compartida por algunos personajes). La primera de las «posturas de lectura» mencionadas —«el lector sabe más que el/los personaje/s»— da lugar a múltiples situaciones irónicas. En la historia de José, cuando los hijos de Jacob son obligados a ir a Egipto a comprar trigo, el lector sabe lo que los hermanos ignoran: su marcha les asociará a los que «venían a comprar trigo a José» (Gn 41,57). José incorpora al lector a su posición privilegiada cuando reconoce a sus hermanos sin ser reconocido por ellos (42,8). En los desarrollos que siguen explota esta situación, con gran placer del lector (cf. 42,23).

La **ironía verbal** se produce cuando un locutor es consciente o no del plus de significado de las palabras que emplea. En su forma intencional, es frecuente allá donde un personaje trata de engañar a otro. En 2 Sm 15,7-8, el voto del que Absalón hace partícipe a David, contra el que conspira —«Si el Señor me concede volver a Jerusalén, le ofreceré un sacrificio»—, puede ser interpretado en dos sentidos muy diferentes. Abusando de la buena fe de David, Absalón anuncia un acto de piedad. Pero su voto denuncia de hecho su intención política: volver a Jerusalén como rey por derecho divino, «servidor» del Señor. Por el contrario, al leer Jue 16,7-14 podemos preguntarnos si, en las respuestas de Sansón a Dalila, la ironía es intencional o no, pues, metafóricamente o no, todas las confidencias de Sansón hacen alusión a su cabellera.

el momento en que Dalila lo escucha de labios del héroe (Jue 16,17). Pero lector y personaje pueden estar frustrados también conjuntamente por una información que esperan: lo mismo que Jacob, el lector no se enterará del nombre del misterioso luchador del Yaboq (Gn 32,23-32).

Los grados en los niveles de conocimiento son evidentemente discernibles. En Gn 22, en el relato del llamado «sacrificio de Isaac», el lector sabe más que

Abrahán. Desde el comienzo del relato está enterado de que se trata de una prueba (v. 1). Por lo tanto, el lector sabe de entrada lo que el héroe ignora todavía: lo que se le exige a Abrahán es ni más ni menos que una prueba de su fidelidad a la palabra divina. Instruido por orden de Dios, Abrahán sabe más que Isaac, quien, a su vez, sabe más que los servidores. La fuerza dramática y la ironía del relato, podemos adivinar, derivan en buena parte de la colisión de niveles de saber de unos y otros (cf. recuadro).

PUNTOS DE REFERENCIA PARA EL ANÁLISIS NARRATIVO

La disposición ordenada de los acontecimientos

Ahora podemos adentrarnos más profundamente en el arte bíblico de narrar, en otras palabras, en la poética del relato bíblico. La palabra «poética» tiene aquí un sentido cercano a su etimología (el verbo griego *poiein* significa «hacer, confeccionar») y designa, como en la *Poética* de Aristóteles, el arte de componer historias.

LOS MOMENTOS DE LA INTRIGA

Si la literatura moderna pone por delante el personaje, del que se explora su complejidad, la evolución, el drama interior, etc., los antiguos privilegian la **intriga**, «la disposición ordenada de los acontecimientos» (Aristóteles, *Poética*, 6). Muchas veces se subraya un aspecto en detrimento de otro, tanto en los antiguos como en los modernos. La *Odisea* de Homero ofrece así una intriga extraordinariamente bien compuesta, considerada durante mucho tiempo como un modelo insuperable. Sin embargo, todos sus personajes, incluso el protagonista principal, sufren de una cierta simpleza, y «se despiertan cada día como si fuera el primero» (Auerbach). Por el contrario, en el *Diario de un loco*, de Gogol, la intriga está como disuelta, concediendo todo el lugar al personaje, a su drama íntimo

y a su desbordante psicología. Los relatos bíblicos evitan tales excesos, y tanto los personajes como la intriga conocen en ellos notables desarrollos, incluso aunque la intriga siga siendo el elemento más determinante.

Para empezar, la acción supone que sea conocido un conjunto de datos que son proporcionados en la **exposición**. Ésta facilita al lector informaciones indispensables a propósito del estado de cosas previo al comienzo de la acción. Así, el versículo que introduce el relato de la toma de Jericó: «Jericó estaba fuertemente custodiada por miedo a los israelitas; nadie salía ni entraba en ella» (Jos 6,1). Sobre un trasfondo semejante es como se engarza la acción. Tanto en hebreo como en español, un cambio de tiempo marca la transición. En español el pretérito perfecto sucede al imperfecto y al pluscuamperfecto de la exposición. Sucede lo mismo en Job 1,1-5, que comienza con una fórmula típica: «Había un hombre...» (cf. 1 Sm 1,1; 9,1; 25,2; etc.). Al precisarnos quién es Job y al detallarnos sus costumbres de vida, su riqueza pero también su escrupulosa lealtad, la exposición prepara el terreno para la catástrofe que va a sobrevenir. «Esto lo hacía Job cada vez» (Job 1,5) concluye la exposición, y la acción puede empezar: «Un día en que...» (v. 6).

El relato puede comenzar también *in medias res* («en medio de las cosas») y proporciona al hilo de los episodios los datos necesarios para entender la situación. Horacio, en su *Ars poetica*, alaba a Homero por no comenzar la historia de la Guerra de Troya *ab ovo* («en el huevo», en este caso el nacimiento de Elena), sino, por el contrario, de precipitar a su lector «en medio de las cosas, como si éstas ya fueran conocidas». La relación de informaciones a menudo está ligada a la de interesantes estrategias narrativas. En 2 Sm 11, el personaje de Betsabé no es presentado al comienzo del relato. El lector descubre a la mujer, «bellísima», con los mismos ojos de David (v. 2) y se entera del nombre y de la identidad de Betsabé, mujer de Urías, en el momento en que se informa al rey de ello (v. 3). Se puede adivinar la razón de una técnica semejante: participando en la acción a través de la percepción de David, el lector no será totalmente extraño al rey cuando el profeta Natán le condene: «¡Ese hombre eres tú!» (12,7).

En numerosos casos, el narrador bíblico combina las dos maneras de proceder: una parte de las informaciones es proporcionada en la exposición y otra a lo largo de la acción. Podemos hablar de **exposición diferida** cuando un bloque entero de material de exposición es transmitido al lector una vez que la acción se ha dado a conocer. En la historia de David y Goliat (1 Sm 17), apenas ha comenzado la acción (vv. 8-11), tras una exposición que ofrece un detallado retrato de Goliat y de sus armas (vv. 1-7), es cuando sobreviene una pausa donde el narrador introduce al héroe (vv. 12-15). Esta técnica narrativa persigue un propósito deliberado: la pausa interviene después de que la formulación del desafío de Goliat hubiera paralizado, por así decirlo, al ejército de Israel (v. 11). El tiempo necesario para introducir a David e inducir su decisión de responder al desafío del filisteo (v. 32) proporciona al lector el tiempo de compartir la inquietud de los hijos de Israel.

TÍTULOS Y SUBTÍTULOS: RESÚMENES PROLÉPTICOS

Aunque el narrador bíblico no utiliza ni puntuación, ni títulos, ni subtítulos, tal como los conocemos, recurre a lo que se llaman resúmenes prolépticos, siendo la **prolepsis** la figura de estilo que consiste en narrar o evocar anticipadamente un acontecimiento ulterior. En una frase concisa anuncia el desarrollo de la acción, del que ofrece los detalles a continuación. La secuencia narrativa de Gn 42,6b-9 podría ser presentada tipográficamente como sigue:

⁶ *Cuando llegaron los hermanos de José, se postraron ante él rostro en tierra.*

⁷ *En cuanto José vio a sus hermanos, los reconoció, pero fingió no conocerlos y los trató duramente:*

Les preguntó: ¿De dónde venís? Ellos respondieron: Venimos de la tierra de Canaán, para comprar grano.

⁸ *José había reconocido a sus hermanos, pero ellos no lo reconocieron. ⁹Entonces se acordó de los sueños que había tenido, y les dijo: Vosotros sois espías; habéis venido para ver las zonas vulnerables del país.*

El reconocimiento del v. 7 no constituye una doble utilización junto con el v. 8, lo anuncia. El «los trató duramente» anunciado al final del resumen no es de lo que se trata inmediatamente, sino de la acusación de espionaje en el v. 9. Aquí, como en otras partes (Gn 27,23; 37,18b.21a; 45,1), el resumen dirige la atención del lector hacia lo que la narración va a poner de relieve; en Gn 42,7 anuncia que se centrará en las reacciones de José.

A partir de la situación inicial, la intriga se despliega como una cadena de acontecimientos y de accidentes donde las cosas se complican —de ahí su nombre de **complicación**—. En la Biblia, la construcción del **suspense** toma muchas veces la forma de una repetición, generalmente en tres o cuatro etapas donde las variantes pueden ser significativas. Así, tras el diluvio, Noé envía un cuervo y después, por tres veces, una paloma (Gn 8,6-12). Samuel es llamado por tres veces

antes de que Elí identifique el origen divino de la llamada, el Señor, que entrega su mensaje al niño durante su cuarta llamada (1 Sm 3,2-10; cf. Jue 16,4-21; 2 Sm 18,24-27). A veces son necesarias más etapas, como en el relato de las plagas de Egipto (Ex 7-12).

La intriga sigue una trayectoria ascendente hasta el **desenlace**, que viene a provocar una acción decisiva (la muerte de los primogénitos en Ex 12, el fuego enviado por Dios en 1 Re 18,38 y que consume el sacrificio ofrecido por Elías, la intervención de Daniel en el proceso de Susana en Dn 13,45-46). El desenlace propiamente dicho toma frecuentemente la forma de dos fenómenos descritos por Aristóteles como los resortes más eficaces para la acción, la *peripeteia* (peripetia) y la *anagnorisis* (Poética 11):

– La «**peripeteia**» es la **inversión** de un aspecto de las cosas exactamente en su sentido opuesto: un personaje pasa de la desgracia a la dicha (o viceversa), un pueblo esclavizado pasa a la libertad, un acusado es disculpado, una víctima señalada es salvada, etc. Así, la suerte de Jeremías, salvado de la condena a muerte por la intervención de los notables en Jr 26,16-19. Esta inversión interviene en el núcleo de una **trama de resolución** cuyo objeto es resolver una crisis, una prueba.

– La «**anagnorisis**» o **reconocimiento** es el paso de la ignorancia al conocimiento por un personaje o personajes, punto crucial de una **trama de revelación**. En Gn 27,33, al regreso de Esaú, Isaac se da cuenta tembloroso de que Jacob ha obtenido su bendición con engaños.

Los dos fenómenos están frecuentemente combinados. En Gn 22,11-12, la intervención del ángel traduce un reconocimiento («ahora sé...») y provoca la inversión de la suerte de Abrahán y de Isaac. En su clímax, la historia de José combina un reconocimiento, ya que los hermanos reconocen a José (Gn 45,1-3), y una inversión, porque la declaración de José en el v. 3 significa el fin de su prueba. El vuelco de la si-

tuación de Israel y de Egipto en Ex 14 se acompaña por una parte y por otra de sendas tomas de conciencia y de reacciones significativas (Ex 14,25 y 30-31). La curación de Tobit es seguida por la revelación de la identidad de Rafael (Tob 12).

Las consecuencias del cambio de situación representan la última parte del desenlace: el sacrificio del carnero y el nombre dado al lugar en Gn 22, el canto de Moisés y de los hijos de Israel en Ex 15, la alegría de los padres y del marido de Susana así como la fama de Daniel en Dn 13.

Tratándose del relato bíblico, inversión y reconocimiento son más que técnicas narrativas; participan de la experiencia de Dios. En efecto, el mundo bíblico es un mundo de *revoluciones*. Creado de la nada mediante una palabra poderosa, es un lugar de sorpresas extraordinarias, pues su Dios es el de las inversiones: «Tú cambiaste mi luto en danzas, me quitaste el sayal y me vestiste de fiesta» (Sal 30,12). Este Dios se reconoce no en la modificación progresiva, sino en el cambio radical: «Convierte los desiertos en estanques, y la tierra reseca en manantial» (Sal 107,35; cf. 1 Sm 2,7-8 y Lc 1,52). Al hacer esto, el relato bíblico otorga un estatuto teológico a uno de los resortes más poderosos del arte narrativo.

Pero el *reconocimiento* es también una introducción en la experiencia del Dios de la Biblia. Si la omnisciencia es el atributo de Dios y del narrador, la oscuridad caracteriza el plano humano. Tratándose de las manifestaciones divinas, los personajes están confrontados sin cesar con la ambigüedad de las apariencias, como Abrahán en el encinar de Mambré (Gn 18,1-2) o Tobías encontrando a Rafael sin saber que es un ángel (Tob 5,4). Sin embargo, la ambigüedad no tiene la última palabra. En la mayor parte de los casos, sobreviene el momento del reconocimiento, del que el grito de Jacob ofrece el paradigma, el modelo: «Ciertamente el Señor está en este lugar, y yo no lo sabía» (Gn 28,16; cf. Lc 24,13-35).

El cambio de la acción, por inversión o reconocimiento, conduce finalmente al **epílogo**. A veces éste es inequívocamente la muerte del protagonista, como en la galería de los patriarcas, de los jueces y de los reyes, o incluso en Job (42,17). El epílogo está muy claro, cuando el/los personaje/s abandona/n la escena de la acción. Así, a la muerte de Sibá, después de que Joab y sus hombres hayan puesto fin a su revuelta contra David, sus partidarios se dispersan (2 Sm 20,22). De vez en cuando algunos protagonistas son enviados a otros lugares, como en el relato de la estancia de Abrán y Saray en Egipto (Gn 12,20) o en la conclusión del relato de la asamblea de Siquén, donde Josué había convocado a las tribus (Jos 24,28).

ORDEN DE OCURENCIA Y ORDEN DE PRESENTACIÓN

En su relato, el narrador puede casar la secuencia cronológica y causal de los acontecimientos referidos. En su libertad de poeta, también puede presentar, y a propósito, las cosas en un orden diferente. Así, en la *Ilíada*, el narrador inicia su relato con la disputa entre Aquiles y Agamenón, y vuelve enseguida, una decena de días más tarde, para mencionar su causa. Leer el relato supone necesariamente que se reconstruya con la imaginación la secuencia cronológica de los acontecimientos y sus relaciones de causa-efecto. Siguiendo a los «formalistas» rusos, se llama **fábula** a esta reconstrucción.

En materia de orden cronológico y causal, el relato bíblico desarrolla una doble estrategia. En el plano de la narración de conjunto o del encadenamiento de los episodios, el **orden de presentación** sigue con un notable mimetismo al **orden de ocurrencia** de los hechos, respetando la secuencia de cada una de las etapas: de promesa a cumplimiento, de nacimiento a

muerte, de padre a hijo, de los orígenes a la historia patriarcal y de ésta a la historia nacional. ¿Sorprende esto en un relato que se inicia con «al principio» (Gn 1,1), y esto para mencionar el comienzo de las cosas? Esta opción, donde se anuncia la pretensión historiográfica del relato, no impide una estrategia diferente dentro de los propios episodios. En efecto, el orden de presentación puede desvincularse del orden de ocurrencia, de manera que, con diversos fines, se reclama la capacidad de inferencia del lector. Así en 1 Re 1,5-7⁷:

«Mientras tanto, Adonías, el hijo de Jaguit, soñaba con ser rey. Se procuró carros, caballería y cincuenta hombres de escolta. Su padre no se lo había reprochado en toda su vida, ni le había preguntado por qué obraba así. Era muy apuesto, y había nacido después de Absalón. Era amigo de Joab, hijo de Seruyá, y del sacerdote Abiatar, los cuales tomaron partido por él».

<i>Orden de presentación</i>	<i>Orden de ocurrencia (fábula)</i>
A. Ambición de Adonías	1. Nacimiento (D)
B. Preparativos para el golpe de Estado	2. Relación con su padre (C)
C. Relación con su padre David	3. Ambición (A)
D. Nacimiento	4. Preparativos (B)
E. Cómplices	5. Cómplices (E)

Jugando con el orden de presentación, el narrador puede elegir pasar silenciosamente sobre un elemento significativo de la cadena de acontecimientos. Al hacer esto crea una **elipsis** en su narración. En 1 Re 21,17-19, Dios envía a Elías a pronunciar un oráculo de condena contra Ajab después de la muerte de Nabot. El re-

7. Cf., a este respecto, W. J. MARTIN, «'Dischronologized' Narrative in the Old Testament»: *VTS* 17 (1969) 179-186.

TIEMPO EN QUE SE NARRA Y TIEMPO NARRADO (G. Müller)

El arte de narrar pone especialmente en juego la relación entre **tiempo narrado** y **tiempo en que se narra**. El *tiempo narrado* corresponde a la duración de los acontecimientos relatados: «Y estuvo lloviendo sobre la tierra cuarenta días y cuarenta noches» (Gn 7,12). Aunque transcurre un cierto tiempo en la narración, ésta, en cuanto acto de lenguaje, se despliega también en el tiempo: el *tiempo en que se narra* es el tiempo material necesario para el acto de narrar. En la mayor parte de los casos, el tiempo en que se narra es evidentemente más breve que el tiempo narrado. En Gn 7,12 hace falta mucho menos de «cuarenta días y cuarenta noches» para narrar el diluvio. El tiempo en que se narra, sin embargo, puede aproximarse al tiempo representado en la escena del relato, incluso excederlo. Por un efecto de disminución, el relato se detiene entonces en una secuencia de acciones. Así, en Gn 22, el narrador, después de haber contado en dos palabras un viaje de tres días (v. 4), frena el *tempo* para describir los hechos preliminares al sacrificio, antes de relatar lentamente el último gesto de Abrahán (v. 10).

lato omite contar la transmisión efectiva del oráculo al rey y pasa directamente a su reacción (v. 20). En Dn 6,17-24, el narrador no describe el enfrentamiento de

Daniel con los leones; una vez sellada la fosa, se centra en la inquieta noche del rey y en su precipitación hacia la fosa por la mañana. La elipsis se produce muchas veces en el nivel de la cadena causal, cuando la narración deja en silencio el motivo de tal o cual comportamiento y estimula así la curiosidad del lector. ¿Por qué David, que intercedió con su ayuno por la curación de su hijo recién nacido, no adopta un comportamiento de duelo a la muerte de éste (2 Sm 12,15-21)?

Frecuentemente, el relato clarifica la elipsis mediante el rodeo de la **analepsis** o del *flash-back*, enunciando las cosas *a posteriori*. De esta manera, David revela a destiempo a sus siervos, y por lo tanto al lector, las profundas razones de su rechazo a ayunar por la muerte de su hijo (vv. 22-23). En 2 Re, el narrador comienza por mencionar la caída del reino del Norte y la deportación a Asiria, después, con una larga analepsis (2 Re 17,7-23), revela el motivo: «Todo esto sucedió porque...» En algunos casos, sin embargo, el elemento que falta nunca es proporcionado por el narrador. ¿Sabía Urías que Betsabé le era infiel? ¿Es su conocimiento o su ignorancia de la relación entre el rey y su mujer el que le retiene de bajar a su casa cuando el rey le envía a ella (2 Sm 11,5-13)? Manteniendo hábilmente la ambigüedad, el narrador se abstiene de pronunciarse y remite así al lector a sus propias hipótesis.

Los personajes

LOS PERSONAJES EN LA ACCIÓN

¿Cómo se las compone la Biblia para producir, con medios que podrían parecer tan económicos e incluso tan rudimentarios, semejante sentido de profundidad y de complejidad en algunos de sus personajes? La res-

titución de la subjetividad, a la que la tradición literaria occidental nos ha habituado, está aparentemente ausente de la Biblia, que no se detiene ni en las maneras de ser ni en la psicología de los protagonistas de la historia —sentimientos, pensamientos y procesos de decisión—. Sin embargo, los personajes bíblicos han sido percibidos como individuos profundamente vivos en la

imaginación de muchas generaciones. Lo que sucede es que, como vamos a ver, la narración bíblica, al callarse o al sugerir, y haciendo siempre que se vea a los personajes en acción, tiene el arte de implicar al lector en la representación de las subjetividades.

Al principio son útiles algunos elementos tipológicos. Como en toda literatura narrativa, en la Biblia se encuentran **personajes** de pleno derecho. Se destacan por su complejidad, por la riqueza de sus rasgos de carácter y por su evolución dinámica (José, Moisés, David). Otros son **unidimensionales**. Construidos en torno a una sola cualidad o un solo rasgo, son estáticos: Esaú es impulsivo; el faraón, obstinado; Abigaíl, astuta; Absalón, violento y ambicioso; Sansón, siempre dispuesto a desbocarse, tanto en el amor como en la guerra. El desarrollo de la intriga pone en juego a un **protagonista principal** que se enfrenta a veces a un **antagonista** (el faraón-Moisés en Ex 1-15; Saúl-David en 1 Sm 16-31), o es dotado de un **valor** que pone de relieve sus cualidades de héroe (Lot con Abrán en Gn 13; Guejazi, siervo de Eliseo, en 2 Re 4-5).

Algunos personajes o **agentes** son simples instrumentos al servicio de la acción. Pueden tener un nombre, como Betsabé, o quedar en el anonimato, como el mayordomo de José. El relato bíblico no pone en escena más que los personajes indispensables para la intriga, los **figurantes**, que tienen que ver menos con la acción que con la composición de lugar, son raros en ella. Éstos son muchas veces grupos, como los egipcios en la escena en que José se da a conocer a sus hermanos (Gn 45,2), o los participantes en los banquetes de Asuero (Est 1).

La habilidad del relato bíblico en materia de «caracterización» de los personajes se reconoce en el uso que hace de dos modos de narración, ya señalados por Aristóteles en su *Poética* y presentados por los modernos como el modo narrativo (*telling*) y el modo

escénico (*showing*). «Algunos autores (...) —escribe J. W. Beach— están siempre contando (*telling*) al lector lo que sucede, en lugar de mostrarles (*showing*) la escena. Narran lo que hay que pensar de los personajes más que dejar al lector que juzgue por sí mismo o a los personajes que narren ellos mismos lo que hay que pensar a propósito de otro personaje. A mí me gusta distinguir entre los novelistas que cuentan (*tell*) y los que (...) muestran (*show*)». Tratándose de los personajes, el relato bíblico combina elementos propiamente narrativos y un modo de narración principalmente escénico: proporcionando al lector algunas claves relativas a los personajes (modo narrativo), hace ante todo de este lector un observador y un juez de estos mismos personajes en acción (modo escénico).

El modo narrativo (*Telling*)

Algunos breves **retratos** pueden acompañar la exposición o el desarrollo de la acción. Así sucede con Esaú y Jacob (Gn 25,25-27), con José (Gn 37,2-4; 39,6b), con Moisés (Nm 12,3; Dt 34,7.10-12) o con Saúl (1 Sm 9,2). Extremadamente dirigidos, estos retratos tienen muchas veces una función de anticipación (prolepsis). En Jue 3,15-17, la presentación de Ejud como «benjaminita ('hijo de la diestra)» y, sin embargo, «zurdo», y la descripción de Eglón, rey de Moab, como «un hombre muy gordo» preparan la hazaña del héroe, que toma al rey por sorpresa y le hunde el puñal en el vientre (Jue 3,21-22). Los detalles sobre la cabellera de Absalón (2 Sm 14,26) preludian el relato de su trágica muerte (18,9).

El **nombre** designa al personaje en cuanto sujeto singular, sin definirle, por tanto, de manera determinista. El nombre dado se acompaña a veces con una explicación poético-etimológica de alcance proléptico, casi profético, propio en todo caso para alimentar las expectativas (cf. Noé en Gn 5,29). En otros casos, la

etimología juega *a posteriori* y viene a subrayar la afinidad entre un nombre, una persona y una manera de ser. El nombre, en este caso, lejos de determinar al personaje, pondera sobre la conveniencia de sus elecciones libres. Así con Jacob (*Ya'aqob*): la raíz *'aqab* está ligada al «talón» (*'aqeb*) de Esaú, que Jacob agarra al nacer (Gn 25,26). Pero el verbo *'aqab* significa también «engañar, suplantar». Esaú lo reconocerá no sin ironía (Gn 27,36). Asimismo, el nombre del primer marido de Abigaíl, Nabal, significa «insensato» (1 Sm 25,25). Algunos personajes no ven su nombre acompañado por un comentario; otros añaden muchos rasgos a éste que aísla la etimología del nombre (cf. Samuel en 1 Sm 1,20). Esté el nombre acompañado o no de etimología declarada, que dé lugar o no a juegos de palabras en el propio relato, el nombre no agota el personaje; contribuye a enriquecer el misterio de su destino.

Además del nombre y de los rasgos físicos, sociales o psicológicos, los retratos conllevan epítetos que enuncian **juicios morales** por parte del narrador. Job, «recto e íntegro, que temía a Dios y se guardaba del mal» (Job 1,1; cf. Gn 6,9). ¿Significan estos juicios, en los comienzos de un relato, que ya está todo decidido? No, pues si el lector sabe de entrada el «qué» de la cualidad moral del personaje, ignora «cómo» ilustrará el personaje esta cualidad. Sólo al término de la lectura del libro de Job, después de haber sido testigo de su rebelión, el lector evaluará concretamente lo que quieren decir integridad y rectitud, temor de Dios y rechazo del mal.

Más allá del retrato inicial, el narrador, usando de su omnisciencia, puede hacer que su lector se beneficie de **visiones internas** que revelan los sentimientos, las motivaciones y las intenciones de los protagonistas, como el odio de Esaú (Gn 27,41: «Desde entonces Esaú odió a Jacob por la bendición que su padre le había dado») o de Amnón (2 Sm 13,15; cf. Ex

3,6; 1 Sm 18,1; 2 Sm 12,19). Pero es mucho más frecuente mediante la cita de palabras, interiores o expresadas, como el narrador da acceso a la vida interior de sus personajes. Al hacer esto opta por el modo de narración «escénica» y transforma a su lector en observador y juez.

El modo escénico (*Showing*)

Aunque las **acciones** de los personajes constituyen la trama de la intriga, también reflejan su manera de ser. El comportamiento de los protagonistas en la escena del drama, su manera de reaccionar entre sí, las decisiones que toman o no, todo esto revela el «carácter» de cada una de las figuras narrativas. Hombre de decisión en muchos aspectos, David carece singularmente de carácter ante sus hijos (así ante Absalón en 2 Sm 14,21-33).

Sin embargo, es coordinando el discurso con la acción como el narrador bíblico explota de la mejor manera los recursos del modo escénico. La preferencia bíblica por el **discurso directo** es tal que el pensamiento es casi invariablemente presentado como discurso real bajo la forma de monólogo citado. Este **monólogo interior** tiene el interés de confrontar directamente al lector con el pensamiento del personaje, desvelando frecuentemente las intenciones del corazón: «Sara se echó a reír pensando en sus adentros: 'Estando ya consumida ¿voy a sentir placer con un marido tan viejo?'" (Gn 18,12; cf. también 1 Re 12,26-27; Est 6,6).

La representación de los **diálogos** es la técnica más significativa y la mejor ilustrada de la opción «escénica» de la narración bíblica. La interacción de los personajes es siempre también la de sus palabras, adecuándose o no a las propias acciones. Entonces se reclama la perspicacia del lector. A él le corresponde descubrir las medias verdades, los cálculos corte-

sanos, las deformaciones afectivas o incluso la sinceridad de unos y otros en sus conversaciones. Los diálogos a veces toman la forma de coloquios con un confidente o un consejero, como en las tragedias antiguas: así Amnón y Jonadab en 2 Sm 13,3-5 (cf. Gn 16,2 o Est 1,13-21). La costumbre de limitar las escenas a dos personajes supone diálogos a veces muy contrastados. Baste mencionar la amargura de las reprimendas de Esaú y el despecho de las respuestas de Isaac después de que Jacob haya desviado la bendición (Gn 27,32-40), o la sorprendente protesta de José después de la brusca propuesta de la mujer de Putifar (Gn 39,7-9; cf. incluso 1 Sm 24,17-22).

REFLEXIONES SOBRE ALGUNOS TIPOS DE PERSONAJES

El héroe del relato y el que tiene el poder

Los relatos bíblicos, como numerosos relatos populares, tienen particular cariño por los personajes de segundo rango. Esta característica no siempre ha sido suficientemente subrayada, y vale la pena ilustrarla a partir de algunos ejemplos concretos. Pensemos en José, Daniel y Ester. Estos tres personajes, los tres protagonistas de los relatos en los que aparecen, no ocupan, sin embargo, la posición más elevada en el «mundo del relato» en el que se mueven. José está al servicio del faraón, Daniel está en la corte del rey de Babilonia y Ester es la esposa del rey de Persia. Sin embargo, aunque no disponen del poder supremo, son ellos los que, en el relato, resuelven los problemas y desencadenan las acciones decisivas. Para hacerlo, les es preciso ganar la confianza o la aprobación de los soberanos. Por tanto, obtienen el resultado deseado no mediante la fuerza o en virtud de su autoridad, sino por la persuasión.

En esto, los relatos bíblicos difieren de los numerosos relatos que el Oriente Próximo antiguo nos ha legado sobre las hazañas de sus héroes y de sus reyes. Sin duda, la Biblia conocía también relatos épicos, como los de la conquista de la tierra por Josué, donde nada se resiste al héroe y donde sus victorias son totales. Sansón es otro ejemplo de este tipo de relato, aunque tenga muchos rasgos picarescos y su fin sea trágico. Sin embargo, estos relatos son mucho más raros. Los libros de los Reyes son muy críticos respecto a las clases dirigentes de Israel y de Judá, y estamos muy lejos de los Anales reales procedentes de Mesopotamia o de Egipto, donde una crítica continua de los soberanos es simplemente impensable.

La actitud particular de Israel hacia los «poderosos» se explica en gran parte históricamente. Israel no fue más que un pequeño país rodeado por dos grandes potencias, Egipto y los imperios de Mesopotamia. Formó parte del imperio persa, de los reinos helenísticos y finalmente del imperio romano. Su cultura, por lo tanto, nunca pudo ser verdaderamente la de un reino estable y que dispone de un vasto imperio sometido a su voluntad. Para sobrevivir, tuvo que recurrir la mayor parte del tiempo a las armas de los débiles: inteligencia, diplomacia, persuasión y, en algunos casos, astucia. Los reyes no consiguieron salvaguardar la independencia del pueblo y los juicios que la Biblia emite sobre ellos resultan de la amarga experiencia de los que han asistido al final de los reinos de Samaría y de Jerusalén.

Algunos reconocerán también en este «estilo» la influencia de los profetas y de los sabios, es decir, de aquellos cuya autoridad era la de la palabra y el consejo. En el mundo religioso y en el político –y los dos estaban estrictamente unidos en el mundo antiguo–, los profetas y los sabios desarrollaron el arte del discernimiento y la persuasión. Los relatos bíblicos, a su manera, son los testigos de esta cultura donde la «sabaduría», bajo todas sus formas, debe triunfar sobre la

fuerza y, sobre todo y antes que nada, debe convencer a los que ejercen este poder para emplearlo en el momento oportuno.

El «catalizador»

Los relatos bíblicos ponen muchas veces en escena personajes que se podrían llamar «**catalizadores**». Como los elementos que desencadenan las reacciones químicas, estos personajes tienen como función obtener de otros actores más poderosos un favor particular. Nadie se sorprenderá de que frecuentemente se encuentren mujeres con esta función. Rut es un ejemplo característico. El relato sugiere rápidamente que el matrimonio entre Boaz y Rut debería proporcionar la solución a los problemas de las dos viudas que acaban de llegar a Belén. Es la propia Rut la que llega a persuadir a Boaz de que se case con ella en la famosa escena en la era (Rut 3). Ya hemos hablado de Ester, que obtiene de su marido, el rey de Persia, la salvación de su pueblo. En un contexto bastante diferente, la sunamita (2 Re 4,28-30) desempeña una función semejante ante el profeta Eliseo. El problema es persuadir a este último para que venga en persona a resucitar al hijo que acaba de morir, y la sunamita lo consigue por su insistencia.

En el relato de la bendición de Jacob (Gn 27), Isaac debería conducir la acción, pero es suplantado por Rebeca, que logra conseguir con astucia lo que desea para su hijo preferido. En la historia de José, Judá es por tres veces el personaje decisivo, el «catalizador» de la acción. Es él quien convence a sus hermanos para vender a José (Gn 37,26-27). Es él incluso el que persuade a Jacob para que deje partir a Benjamín con sus hermanos para poder comprar trigo en Egipto, como había pedido José (43,8-10). Por último, es él quien intercede ante José y se ofrece para tomar el lugar de Benjamín como esclavo (44,18-34). Este discurso provoca el desenlace del relato, puesto que in-

mediatamente José se da a conocer a sus hermanos y se reconcilia con ellos.

El relato de la salida de Egipto ilustra esta técnica: Moisés debe obtener del faraón la liberación de sus hermanos sin poder recurrir a otros argumentos que los de su palabra y los «signos» que lleva a cabo en nombre del Señor. El papel de los profetas es igualmente de este orden. En el relato de Naamán el sirio (2 Re 5), son personajes de humilde condición los que por dos veces desempeñan el papel de «catalizador»: la joven esclava israelita indica el camino a seguir para obtener la curación (5,2-3). Y cuando el general se irrita y rechaza ir a bañarse siete veces en el Jordán, como el profeta Eliseo le recomienda, los servidores intervienen y logran convencerle para que siga este consejo (5,13). Hay que observar que la transformación de Naamán comienza en ese instante: ya no es guiado por el sentido de la jerarquía, preocupada de hacer respetar su rango y su autoridad, sino capaz de escuchar la voz de la razón —o de la sabiduría— incluso aunque para esto tenga que aceptar el consejo de inferiores.

Es inútil alargar la lista. Esta relación dialéctica, a veces conflictiva, entre dos funciones, una que encarna el poder y otra el arte de la persuasión o de la astucia, es muy conocida en todas las literaturas populares (cf. el *Romance de Renard*). Lo notable es que este tipo de situaciones sea tan frecuente en la Biblia y se encuentre en casi todas las épocas. Esto no puede ser más que el reflejo de una cultura que sentiría cariño muy particularmente por estos personajes porque podría reconocerse mejor en ellos.

Los personajes secundarios

Algunos **personajes secundarios** parecen haber sido «inventados» para las necesidades de una acción particular. No han sido mencionados con anterior-

ridad y desaparecen definitivamente a continuación. La hermana de Moisés proporciona un buen ejemplo de este procedimiento. En efecto, el relato de Ex 2,1-10 plantea algunos problemas. El comienzo del relato (2,1) hace suponer que el niño que nace es el primogénito, y nada hace pensar que haya una hermana mayor. ¿Cómo explicar entonces que una hermana llegue inopinadamente, en el momento adecuado, para vigilar la orilla del río donde la madre ha depositado el cesto con el recién nacido? Exegetas y rabinos se han planteado la pregunta y han proporcionado diversas respuestas. Desde el punto de vista narrativo, la cosa se explica sencillamente: es preciso que alguien vigile. Más vale que no sea la madre, pues despertaría pronto las sospechas. No puede ser un hombre por razones evidentes: el lugar es en el que se va a bañar la hija del faraón. Un niño no puede ser sospechoso. Además, conviene que sea una niña, puesto que se dirigirá a una joven, y porque las madres confían fácilmente los niños pequeños a hermanas más mayores. Por lo tanto, el recién nacido tenía necesidad de una hermana mayor, y por eso el narrador hace que aparezca en la escena. Una vez cumplida su tarea, el lector ya no la volverá a ver sino mucho más tarde. En algunos casos, las necesidades narrativas son, por tanto, más fuertes que las leyes de lo verosímil. Esta regla de oro debe ser manejada con habilidad, como todos los principios de la exégesis bíblica, pero resuelve bien los problemas.

Los personajes que «unen»

Muchos personajes bíblicos sirven únicamente para «unir» a dos actores o dos momentos de la acción. Si los «catalizadores» provocan o desencade-

nan una acción, los que «unen» no hacen más que establecer un contacto. Por ejemplo, en la historia de José, el lector encuentra un mayordomo en 43,16-24 y 44,1-12. Está ausente del primer encuentro entre José y sus hermanos, pues allí era superfluo. En el capítulo 37, el joven José se había encontrado con un hombre que le había indicado el lugar donde los otros hijos de Jacob apacentaban los rebaños (Gn 37,15-17). Los pastores que Jacob encuentra junto al pozo (Gn 29,4) y Raquel sirven en primer lugar y ante todo para conducir a Jacob ante Labán, su tío. Las jóvenes que bajan a sacar agua al pozo establecen la «unión» entre Saúl y Samuel (1 Sm 9,11-13). Varios personajes desempeñan este papel en la historia de David y Goliat (1 Sm 17) para allanar el camino que conduce a David ante Saúl: son los soldados y los hermanos de David, a los que el joven va a visitar de parte de su padre. En el relato de 2 Re 6,24-7,20, los leprosos descubren que los arameos han abandonado su campo. Sólo los leprosos podían moverse libremente y sin problemas en los campos de batalla.

Ester tiene necesidad de un eunuco para comunicarse con Mardoqueo (Est 4,5-7). El relato pertenece a una época posterior, pues el personaje recibe un nombre (Atac), mientras que, en los relatos más antiguos, estos personajes-unión son muy frecuentemente anónimos. Por otra parte, el papel de unión puede ser confiado a un objeto. Es el caso del libro de los Anales que el rey Asuero hace que le lean durante una noche de insomnio y que le convence para recompensar a Mardoqueo (Est 6,1-3). En 2 Re 8,5, un relato permite al rey conocer a la sunamita que viene para hacerle una petición. Los ejemplos son numerosos y el principio encuentra múltiples aplicaciones.

La perspectiva o punto de vista (G. Genette)

Para conocer al narrador hay que plantear la pregunta «¿quién narra?»; para identificar la **perspectiva** (punto de vista o focalización), la pregunta es «¿a partir de quién se narra?»; «¿con los ojos y los oídos de quién son vistas y oídas las cosas?»; «¿con la perspectiva de quiénes son percibidas o expresadas?» La narración moderna opta muchas veces por la llamada técnica de la **perspectiva interna** (o **del personaje**): un personaje es elegido como centro de percepción, y esto no sólo en contexto de narración en «yo», sino igualmente en un relato en tercera persona. Uno de los protagonistas funciona entonces como el «reflector» (H. James) o la «cabeza registradora» de la narración. Haciendo esto, el narrador opta por una narración limitada: ve lo que el personaje ve y sabe lo que el personaje sabe. En algunas de sus formas, la novela moderna adopta la técnica de la **perspectiva externa**, que aborda las cosas «desde fuera» y que las reproduce desde fuera de la perspectiva **del lector**. En este caso, el narrador sabe menos que los personajes, de los que no describe más que el comportamiento perceptible; los pensamientos o los sentimientos de los protagonistas no pueden ser conocidos más que por razonamiento.

En la Biblia, como frecuentemente en el relato clásico, el narrador omnisciente dispone de un objetivo «gran angular», el más amplio que pueda (focalización cero). Sabe más que lo que saben sus diferentes personajes humanos, y puede revelar, como si los espía por detrás, los pensamientos y las motivaciones secretas. Esta **perspectiva** extremadamente móvil, que adopta tanto la perspectiva externa como la interna, puede ser caracterizada como la **del narrador omnisciente**.

La amplitud de la perspectiva del narrador bíblico está en relación con la de la mirada de Dios (cf. Gn

6,12). A la manera de Dios, que «ve el corazón», el narrador puede revelar, en sus «miradas interiores», las disposiciones internas de cualquiera (cf. 2 Sm 6,16). Haciendo esto se une al punto de vista interno del personaje. Así, cada cita del discurso de los personajes es la ocasión de semejante **cambio de perspectiva**. Éste es ciertamente el caso del monólogo interior caracterizado anteriormente: al presentar lo que el personaje dice «en su corazón», el narrador confronta de repente al lector con el punto de vista propio de éste (cf. Gn 27,41; Ex 3,3; Dt 8,17; 1 Sm 27,1).

Si, como ocurre con frecuencia, el narrador bíblico se mantiene en una perspectiva externa, es especialmente para reclamar al lector su tarea hermenéutica. Si adopta una perspectiva interna, es que quiere hacer participar al lector en la experiencia del personaje en los momentos clave de la acción. La partícula «y he aquí» (*wehinnéh*) indica generalmente un cambio semejante de focalización que introduce al lector en la perspectiva del personaje. En Jue 11,34, Jefté, al volver victorioso del campo de batalla y teniendo que cumplir su voto, ve a la última persona que hubiera querido ver —y el lector la ve con él, lo que acentúa el efecto dramático—: «Cuando Jefté regresaba a su casa de Mispá, he aquí [perspectiva interna] que *salió a su encuentro su hija danzando y tocando el pandero*».

Los verbos de percepción pueden ser la ocasión de cambios de perspectiva en la narración. Así, el narrador nos hace ver lo que ve Abrahán en el encinar de Mambré: «Alzó los ojos y vio, y he aquí [perspectiva interna] *tres hombres que estaban de pie delante de él*» (Gn 18,2). Del mismo modo, los sueños de los personajes son visiones a las que el lector está asociado «desde dentro» (Gn 28,12 o 37,7).

La repetición

Si hay un fenómeno bíblico que contrasta con las reglas literarias a las que estamos acostumbrados, es el de la repetición. Por otra parte, en un modelo narrativo, aunque vinculado a una rigurosa economía de medios, las repeticiones bíblicas no pueden más que intrigar, tanto por su frecuencia como por su variedad.

TIPOS DE REPETICIÓN (R. Alter)

La intriga puede ser mantenida por la repetición de una **palabra-clave**. La raíz verbal *'abad*, «servir, trabajar, dar culto», jalona así el relato del éxodo e invita a entender éste como paso «de la servidumbre al servicio» (G. Auzou). La continuidad del ciclo de Jacob, en Gn 25,29-34 y 27,1-40, es subrayada por un juego en eco entre las palabras *bekorá*, «derecho de primogenitura», y *beraká*, «bendición» (cf. Gn 27,36).

La vuelta de un **motivo** (imagen concreta, calidad sensorial, acción u objeto, asociados o no a una palabra-clave) puedeacomparar y unificar una narración. Así, en Jue, la figura de Sansón está asociada de manera alusiva, pero insistente, al vocabulario y la imagería del fuego (13,20; 14,15; 15,4-5; 16,9), tanto que el fuego, fuerza ciega que se consume al mismo tiempo que devora lo que encuentra, se convierte en una imagen del propio Sansón.

Otro elemento muchas veces recurrente es el **tema**. Aquí se trata de una idea que pertenece al sistema de valores del relato (ya sea esta idea moral, psicológica, legal, política o teológica). A modo de ejemplo, citemos el favor concedido al más joven en Gn, la obediencia opuesta a la rebelión en la marcha por el desierto, el rechazo y la elección del rey en Samuel y Reyes (cf. recuadro).

TEMAS NARRATIVOS

En un relato pueden intervenir temas narrativos. Se trata de pequeños módulos-tipo adaptables a diversas situaciones y utilizados como elementos de la intriga. En Gn 38, p. ej., junto al tema del engañador engañado, frecuente en el ciclo de Jacob, se encuentran otros: una mujer cuyos maridos mueren uno tras otro es acusada de hacerlos morir (cf. Tob 3,8-9 o el mito de Istar matando a sus amantes); una mujer recurre a procedimientos poco convencionales para concebir un hijo (como Rut en Rut 3 o las hijas de Lot en Gn 19,30-38); más ampliamente, actúa con malicia para influir en los acontecimientos (como Rebeca en Gn 27, Raquel en Gn 31, Abigaíl en 1 Sm 25 o Judit en Jdt 12); la rivalidad de los gemelos desde el seno de su madre (cf. Gn 25,22-26; Rómulo y Remo); un acusado inocente que va a ser ejecutado ve brillar la justicia en el último momento (cf. la historia de Susana o el juicio de Salomón en 1 Re 3,16-27).

Un elemento más específico interviene con la **secuencia de acciones**, una secuencia en la que la repetición es obligatoria y su expresión codificada. Su forma más corriente —un modelo propio de los cuentos populares— es la de las tres repeticiones (o tres más una), en que cada repetición marca una progresión hasta el momento crucial. Así, por tres veces, Balaán fracasa al hacer que avance su burra (Nm 22). Tres catástrofes destruyen los bienes de Job antes de que una cuarta haga perecer a sus hijos (Job 1).

El último elemento sujeto a repetición y que da lugar a las más sutiles variaciones es la **escena típica**. Como otras literaturas tradicionales, los relatos bíblicos recurren a convenciones o modelos. La escena típica combina una serie de motivos que forman una trama narrativa compleja que se encuentra, con va-

riantes, en diversos relatos. El ejemplo bíblico más interesante es el «encuentro en el pozo».

a) Un joven héroe en el alba de su carrera se va al extranjero,

b) junto a un pozo se encuentra con una o varias jóvenes que vienen a sacar agua.

c) Uno de ellos saca agua para el otro o para que abreen los animales.

d) La joven corre a su casa para anunciar la llegada de un extranjero,

e) que es acogido en la familia de la joven, y la situación concluye con un matrimonio.

Cada repetición de una escena típica tiene características propias que le dan su color particular y revelan el arte del narrador. Así, se leen variantes de este esquema narrativo en Gn 24; 29,1-14; Ex 2,15-22 y Jn 4,1-42.

POÉTICA DE LA REPETICIÓN

La repetición es una técnica que requiere de una forma muy particular la sagacidad del lector. La repetición de una frase raramente se hace palabra por palabra. Sutiles variaciones (añadidos, abreviaciones, cambios en el orden de las palabras, sustituciones, transformaciones gramaticales, cambios de nivel del lenguaje) afectan a las repeticiones y catalizan a veces todo el drama. Al lector le corresponde señalar las disparidades mantenidas, pero significativas, dentro de las analogías aparentes, los «nudos» con significados nuevos que emergen en la trama de las repeticiones. Conocemos la astucia de la serpiente cuando cita a Dios (Gn 3,1). Del mismo modo, un cambio en el orden de las palabras puede decir mucho sobre las perspectivas de los diferentes locutores. Así, en 1 Re 20,5-7:

«De nuevo volvieron los mensajeros y dijeron: 'Así dice Benadad: Mando a decirte que me entregues *tu plata y tu oro, tus mujeres y tus hijos*'» (...).

«El rey de Israel convocó a todos los ancianos y les dijo: 'Mirad que éste busca nuestra ruina, me ha pedido *mis mujeres y mis hijos*, a pesar de no haberle negado *mi plata y mi oro*'».

Cuando toma la forma de dobles de episodios enteros, el fenómeno de la repetición bíblica recibe en general, por parte de los exegetas, una explicación crítica en términos de fuentes, de tradiciones múltiples. Los compiladores, que disponen de documentos con autoridad consagrada, no pudieron hacer otra cosa que distribuir las versiones concurrentes en la narración de conjunto. Legítima en sí, este tipo de explicación sin embargo no debe dispensar a los críticos de convertirse en finos lectores.

Así, el primer libro de Samuel se cierra con el relato de la muerte de Saúl. Cercado por sus enemigos, el rey pide a su escudero que le mate para evitar la humillación de caer en manos de los filisteos; ante su rechazo, se arroja él mismo sobre su espada (1 Sm 31,2-5). En 2 Sm 1, el narrador empalma haciendo narrar el mismo episodio a un amalecita que relata los hechos a David. Las dos versiones no concuerdan. Según el amalecita, es a él y no al escudero a quien Saúl le pidió que le matara, y él habría obedecido con diligencia (1,2-10). Hasta hace poco, los comentarios explicaban este doblete por la presencia de dos versiones tradicionales irreconciliables de la muerte de Saúl. Sin embargo, hay una astuta estrategia en el encadenamiento de los dos textos (señalada por A. Berlin). Por una parte, la primera versión es la del narrador omnisciente, mientras que la segunda es narrada en primera persona por un personaje. Por tanto, los dos relatos no tienen, narrativamente hablando, el mismo nivel de autoridad, la del narrador da fe. Por otra parte, un sutil indicio sugiere

que el amalecita miente a David: «Yo me encontraba por casualidad en el monte Gelboé; y *he aquí* a Saúl apoyado sobre su lanza, y *he aquí* que los carros y jinetes le cercaban» (2 Sm 1,6). La repetición de la expresión «y he aquí» (*wehinnéh*) es curiosa: este término siempre es empleado solo, con la excepción de

relatos de sueños (donde puede ser repetida, como en Gn 28,12-15). En resumen, si algunas repeticiones dan testimonio de la compleja génesis del texto, su integración en el relato hace de ellas un recurso narrativo completo, al que se trata de dejar actuar como tal.

EL RELATO Y SU LECTOR

EL EJEMPLO DE JONÁS

El papel activo del lector

Varias veces a lo largo de los análisis precedentes hemos visto que los relatos, por su concisión, dejan muchos elementos en la sombra y que le corresponde al lector suplir los eslabones que faltan. Estas «intervenciones» son de varios órdenes. Algunas son muy conocidas y ya han sido mencionadas: así, el lector restablece la cronología de los acontecimientos cuando es preciso, llena las lagunas y hace de la sucesión de los acontecimientos un todo coherente. Pero existen otros tipos de intervención bastante interesantes y menos conocidos. En el primer caso, la conclusión está abierta, por ejemplo cuando el relato termina con una pregunta que queda sin respuesta (la «**parábola abierta**»). La cuestión de la «competencia» del lector, noción tomada de la lingüística y aplicada felizmente al análisis narrativo, será abordada después. Finalmente, hay que mencionar el caso particular en que uno de los personajes está al corriente de informaciones que no le han sido comunicadas y que no está en condiciones de conocer.

LAS «PARÁBOLAS ABIERTAS»

La historia de Dina y los siquemitas

Uno de los más bellos ejemplos de «parábola

abierta» es el libro de Jonás, al que volveremos más tarde. Hay otros también muy claros. Gn 34 es uno de ellos. La trágica historia de la violación de Dina y de la venganza de los hijos de Jacob contra los siquemitas termina con un breve diálogo entre el patriarca y sus hijos Simeón y Leví, que han organizado la expedición punitiva. Él les dirige reproches, por otra parte bastante fundados: «Me habéis puesto en gran aprieto, haciéndome odioso a los hombres de esta tierra... Yo cuento con pocos hombres. Si se unen contra mí, me vencerán y me aniquilarán a mí y a mi familia». Simeón y Leví replican: «¿Hubieras preferido que trataran a nuestra hermana como a una prostituta?» Jacob no responde a esta pregunta retórica. ¿Hay que seguir las reglas de la elemental prudencia o adoptar una conducta dictada por el sentido del honor? Es lo que se ventila en la pregunta y en el relato. Pero, si Jacob no responde, ¿quién dará la respuesta? En realidad, el relato deja la palabra al lector, que está en condiciones, en este momento, de juzgar la situación y la conducta que hay que adoptar en este caso preciso. Por lo tanto, debe pronunciarse en este debate que separa a dos generaciones y dos escalas de valores.

La aparición del Señor a Abrahán

Gn 18,1-15 ofrece un buen ejemplo de esta técnica.

Aquí la cuestión queda implícita. El relato comienza con un «sumario» del narrador que proporciona a los lectores una información esencial: es el Señor quien se aparece a Abrahán (18,1). En el versículo siguiente, el narrador adopta la perspectiva de Abrahán: ve que se le aproximan tres hombres (v. 2). Pronto se plantea una serie de preguntas: ¿es el Señor uno de los «tres hombres»? ¿Los tres hombres son sus mensajeros? ¿Reconocerán Abrahán y Sara al Señor? El relato no da una respuesta unívoca a estas preguntas. La alternancia bien conocida entre el singular y el plural es uno de los elementos que hacen difícil la interpretación. Aunque el Señor mismo toma la palabra, según el v. 13, el relato termina sin acto de reconocimiento, como otras páginas del mismo tipo (cf. Jue 6,22 y 13,20-21). A fin de cuentas, el relato deja al lector ante un enigma que sólo él podrá resolver, un enigma que, por otra parte, recorre toda la Biblia: ¿cómo reconocer el valor propiamente teológico de un acontecimiento?

La conclusión de la historia de José

La historia de José es más clara a este respecto. Después de la muerte de Jacob, los hermanos tienen miedo y se preguntan si José no habrá esperado este momento para vengarse. Vienen a hacer acto de sumisión y a implorar el perdón de José (Gn 50,15-18). Éste llora una última vez y les dice que no teman. Pues el daño que le infligieron, Dios lo ha convertido en bien para que triunfe la vida. También proveerá a su subsistencia. Después, reconforta a sus hermanos y les habla al corazón (vv. 19-21b). Pero el relato no dice nada de la respuesta de los hermanos. ¿Aceptaron la propuesta de José? ¿La tergiversaron? ¿Plantearon condiciones? Son posibles muchos «guiones», y ninguno se impone con evidencia. ¿Por qué? Es cierto que los hermanos apenas tenían elección. Sin embargo, de su respuesta depende también el futuro inmediato del pueblo de Israel. Una vez más, el na-

rrador confía a sus destinatarios la preocupación por concluir el relato. Tienen en sus manos todos los elementos necesarios para llevar a cabo esta tarea.

Pero ¿por qué confiar la conclusión del relato a los destinatarios sino para hacerles entender que les tocará, también a ellos, reflexionar sobre el futuro de Israel? En efecto, este futuro depende de la respuesta que los miembros de las tribus de Israel den de generación en generación a la propuesta de José o a otras semejantes. Es inevitable que, en el curso de la historia, una tribu o un grupo se vuelva más poderoso que los otros y la supervivencia de Israel dependa, en todo o en parte, de su benevolencia. ¿Cómo reaccionar? La historia de José tiene como finalidad mostrar la importancia del problema y, sobre todo, de la solución que los miembros del pueblo le darán en cada giro de su historia.

El agua que brota de la roca

Ex 17,1-7 adopta una estrategia similar. Este relato que narra como Moisés hizo que brotara milagro-

RELATOS «ABIERTOS» EN EL NT

En el NT, algunas parábolas concluyen con una pregunta sin respuesta. Así sucede con la parábola (original) de los obreros de la hora undécima (Mt 20,1-5) o la del hijo pródigo (Lc 15,11-32). ¿Qué responde el obrero al patrón que le pregunta si tiene derecho o no a ser generoso? ¿Qué responde el hijo mayor al padre que le invita a regocijarse por el regreso de su hermano? ¿Quién da la respuesta si la parábola permanece muda a este respecto? A esta primera pregunta se añade una segunda: ¿quién es el obrero altanero? ¿Y el hijo mayor? Al responder a la primera pregunta se responde también a la segunda. Otros relatos del NT terminan igualmente con una pregunta, así el relato de Jesús y la pecadora en Lc 7,36-50 o el de la tempestad calmada en Mt 8,23-27 (y par.).

samente agua de la roca termina con estas palabras: «Y [Moisés] dio a aquel lugar el nombre de Masá —es decir, Prueba— y Meribá —es decir, Querella—, porque los israelitas habían puesto a prueba al Señor, y se habían querellado contra él, diciendo: ‘¿Está el Señor en medio de nosotros o no?’» Esta pregunta no está nunca planteada como tal durante el relato. Se trata de una interpretación del narrador, que quiere explicar como conclusión cuál fue la «Querella» (*Meribá*) y la «Prueba» (*Masá*) que dieron sus nombres a este lugar. Aquí la pregunta queda todavía sin respuesta. Al lector le corresponde darla, porque la pregunta no cesa de plantearse durante toda la historia de Israel (cf. recuadro p. 39).

Concluamos. Este procedimiento tiene ciertamente como finalidad provocar más directamente al narratorio para que intervenga en la construcción del sentido. En los casos analizados, la pregunta se plantea explícitamente. En otros casos queda implícita. Sin embargo, en cada relato hay una o varias preguntas a las que únicamente los lectores pueden responder, como lo vamos a ver ahora.

LA «COMPETENCIA» DEL LECTOR

Cada relato espera de su lector una serie de intervenciones para que los elementos del texto puedan formar un todo coherente. Exactamente igual que el lector que, leyendo letras en una página, ve no una serie de signos dispersos, sino que forma a partir de estos signos palabras y frases que tienen sentido, así sucede con los elementos del relato, que, gracias al trabajo del lector, llegan a ocupar un lugar en un conjunto. Esto supone que el lector experimenta una cierta **competencia**, como dicen los lingüistas. Le hace reconocer en el texto los elementos significativos y, sobre todo, crear los vínculos entre aquéllos para que formen una

trama. Además, los relatos nunca dicen todo. Para los destinatarios originales de los relatos era inútil explicar las costumbres y los usos del tiempo, las convenciones literarias, los motivos de los cuentos populares, presentar los personajes famosos o recordar los episodios conocidos que pertenecen a la «memoria colectiva» de un pueblo. Para el lector moderno, por el contrario, estas cosas están lejos de ser evidentes. y por eso la interpretación de los textos es a veces tan ardua.

Algunos ejemplos ilustrarán esto. Sin embargo, se impone una advertencia preliminar. Siempre es arriesgado tratar de explicar lo no dicho de los relatos, de hacer decir a los textos eso que no dicen. Las reflexiones que siguen se basan, no obstante, en recientes y serios estudios. Además, más allá de las afirmaciones, es el caminar lo que importa. Pues es difícil comprender un relato sin explicitar un cierto número de elementos implícitos, propios de la cultura o de la época en que estos relatos vieron la luz.

La viña de Nabot

La historia de la viña de Nabot es un primer ejemplo (1 Re 21). ¿Por qué Nabot rechaza vender su viña al rey Ajab? La compra propuesta por el soberano es honrada, ya que le ofrece un buen precio o una viña mejor. Si Nabot lo rechaza es en nombre de un principio del derecho territorial israelita: la tierra recibida en herencia es inalienable y esto es un derecho «sagrado». Por eso Nabot responde al rey con un juramento: «Por el Señor que vive...» Esta tierra, según el derecho antiguo, la ha recibido de sus antepasados y —lo que sin duda es aún más importante— debe transmitirla intacta a sus descendientes. El rey Ajab, por el contrario, representa otra concepción del derecho territorial, según la cual todo bien inmueble puede ser comprado o vendido. De ahí el conflicto que Jezabel resuelve recurriendo al «derecho del más fuerte», lo que la sitúa «fuera de la ley».

La viuda de Sarepta

El comienzo del ciclo de Elías (1 Re 17) contiene alusiones a un mundo religioso que forma parte también de la «competencia» del lector de la época. Cuando el Señor envía al profeta a casa de una viuda de Sarepta, en la tierra de Sidón, el lector no puede dejar de sonreír, porque Dios envía a Elías a Fenicia, el país donde reina el dios Baal. Enseguida nos enteramos de que este país está también afectado por el hambre y la sequía. Baal es, por tanto, incapaz de asegurar la lluvia y la fertilidad del suelo en su propio país. Incluso es posible leer otra sutil alusión a Baal en este pasaje que, por otra parte, no le nombra nunca. La mujer es viuda. Ahora bien, *baal* significa en hebreo «marido, señor». Por tanto, la viuda ha perdido a su «baal», como la tierra de Fenicia ha sido abandonada por su dios «Baal».

Rut y Noemí

La historia de Rut y Noemí comienza con la amargura por la muerte de los maridos, Elimélek y sus dos hijos. Noemí y sus nueras, Rut y Orfá, quedan por tanto viudas. Cuando el narrador introduce a Boaz (2,1), el lector avisado se da cuenta de que este hombre es el que falta en la historia y que el relato deberá terminar —normalmente— con un matrimonio. La pregunta entonces es saber cómo van a ser superados los dos obstáculos capaces de impedir a Boaz desposarse con Rut: ella es extranjera y es pobre, lo que significa que no pertenece a la misma clase social que Boaz (cf. 2,10.13; 3,11). Estos elementos de orden sociológico tenían mucha importancia en esta época y el lector moderno corre el riesgo de ignorarlos. Un último obstáculo surge un poco más allá: otro miembro de la familia del difunto Elimélek puede reivindicar el derecho a casarse con Rut (3,12-13). Será desestimado en el capítulo 4. Todo esto implica que el lector conoce las costumbres del tiempo, especialmente las leyes sobre las segundas nupcias de las viudas (Dt 25,5-10) y so-

bre el «rescate», ya que Boaz está llamado a actuar en cuanto «redentor» (2,20; 3,9). El lector moderno continúa tropezando además con varias dificultades en la interpretación de los aspectos jurídicos de este relato.

La belleza, los carros, los caballos y el rey de Israel

En la historia de David, el relato juega mucho con la imagen del rey corriente en la época. Sin embargo, el narrador nunca hace su retrato, y el lector moderno debe recomponerlo a partir de elementos esparcidos: este rey debe ser bello, grande, poderoso e invencible. Después de que el pueblo hubiera pedido un rey a Samuel (1 Sm 8), el narrador presenta al que, con toda evidencia, es el primer candidato a este oficio: Saúl. Su descripción corresponde a la imagen popular, ya que es grande y hermoso (9,2, 10,23). Saúl debería ser, por lo tanto, el rey deseado. Sin embargo, la continuación de la historia muestra cómo esta impresión puede ser engañosa. Saúl será rechazado en beneficio de otro que también es bello, pero pequeño y sin poder aparente (16,11-12). El texto insiste, por otra parte, sobre este punto: el rey elegido por Dios no hay que buscarlo entre las gentes de alta estatura (16,7). Saúl, asimismo, pierde sus posibilidades de seguir siendo rey en el momento del enfrentamiento de David y Goliat (1 Sm 17). Según las convenciones del tiempo, es el «gran» Saúl el que debía enfrentarse al «gran» Goliat. Pero es incapaz de ello. El pequeño David es quien triunfa (17,42) y afirma así sus pretensiones al trono, de lo que Saúl no tarda en darse cuenta (18,8-9).

Cuando se trata de encontrar un sucesor a David, el relato juega con otro motivo: los carros y los caballos, signos de poder guerrero en la época. El «bello» Absalón (2 Sm 14,25) es el primero en querer jugar esta carta en el juego de la sucesión. Él quiere carros y caballos (15,1). Trabajo le cuesta. Dirigiendo la rebelión contra su padre, pierde en la batalla que enfrenta

a su ejército con el de David (2 Sm 18). Adonías adopta la misma táctica un poco más tarde. También él es muy hermoso (1 Re 1,6) y se procura carros y caballos (1,5). Pero es Salomón quien se apodera del trono sin carros ni caballos. Por el contrario, se sube a una mula (1,38), un animal menos ligado a la guerra que el caballo (cf: Zac 9,9-10). No se dirá de él que es hermoso, sino que es «sabio» (1 Re 3,6-14.28; 5,9-14; 10,1-10). Pero no seguirá siendo fiel a este ideal: se hace construir cuadras para los caballos que ha decidido adquirir, y ciudades-almacén para sus carros (9,19.22; 10,26.28-29). Todo esto había sido anticipado por Samuel (1 Sm 8,11) y se lee en la legislación del Deuteronomio (Dt 17,16). Hay que observar, sin embargo, que en este caso como en tantos otros le corresponde al lector establecer la relación entre estos textos para descubrir en ellos un «sentido».

ALGUNAS ELIPSIS DE TIPO PARTICULAR

La mujer y la serpiente

Existen numerosos tipos de lagunas o elipsis en los relatos bíblicos. En estos casos particulares, el lector está obligado a intervenir, muchas veces sin saberlo, para hacer el relato coherente. El primer ejemplo hará que comprendamos de qué se trata. En el relato de la creación y la caída (Gn 2-3), Dios da una orden al ser humano, la de no comer del fruto del árbol del conocimiento del bien y del mal (Gn 2,16-17). Cuando la serpiente se dirige a la mujer, hace alusión a esta orden divina (3,1). Ahora bien, la mujer fue creada después de que la orden fuera dada al hombre (2,21-22). Por lo tanto, ella no puede saber de qué habla la serpiente, ya que no estaba allí cuando Dios habló del fruto de este árbol. La solución a este problema es sencilla: el lector ha sido puesto al corriente. Sabe de qué se trata. Por lo tanto, le importa poco sa-

ber cómo le ha sido proporcionada la información al personaje del relato, la mujer.

Abrán y el faraón

Otros casos son más curiosos. En el relato de la estancia de Abrán en Egipto (Gn 12,10-20), el Señor llena de plagas al faraón, que, con toda su buena fe, ha tomado a Saray en su harén después de que Abrán le hubiera recomendado a ésta que dijera que era su hermana. El faraón convoca entonces al patriarca y le acusa de haberle engañado. Por tanto ¿cómo sabe el faraón que la causa de las desgracias que se han abalizado sobre él es la presencia de Saray en su harén? ¿Quién le ha dicho que Saray es la mujer y no la hermana de Abrán? En el relato nadie. Entonces, ¿cómo ha podido saberlo? Exegetas antiguos (Flavio Josefo o el *Apócrifo del Génesis* de Qumrán) y modernos han encontrado muchas soluciones ingeniosas a este problema. Poco han pensado en la solución más sencilla: el lector está al corriente y poco importa, a fin de cuentas, cómo se ha enterado del asunto el faraón (R. Kilian). Tiene que saberlo para restituir a Saray a su marido. Por consiguiente, lo sabe. En efecto, para el lector hebreo de este relato, lo esencial es que Saray sea devuelta a Abrán lo más pronto posible.

Esaú y Jacob

En el relato de la «bendición robada» (Gn 27) tenemos un caso semejante. Después del incidente bien conocido, Esaú decide vengarse. El texto dice claramente que esta decisión está tomada en un monólogo interior: «Esaú se dijo para sus adentros:... mataré a mi hermano Jacob» (27,41). Si Esaú «habla para sus adentros», se habla a sí mismo, y no dice nada a nadie de su intención. El narrador continúa en el v. 42 diciendo que las palabras de Esaú fueron reveladas a Rebeca. ¿Quién pudo saber lo que tramaba Esaú y decirselo a su madre? El pasivo del verbo hebreo deja

la puerta abierta a todas las conjeturas. Sin embargo, aquí incluso el lector ya está al corriente. Para el lector hebreo es vital que Jacob pueda escapar de la cólera de su hermano. Esta necesidad narrativa induce al narrador a pasar sin interrupción a lo que va a permitir que Jacob se salve. Ahora bien, ¿quién puede intervenir en su favor, sino Rebeca? Por lo tanto, es ella la que «se entera» del asunto. Las modalidades de esta fase de la acción son secundarias.

David e Isbóset

La historia de David contiene un episodio donde nos encontramos con el mismo expediente, a pesar de un marco un tanto distinto (2 Sm 4,1-12). Dos salteadores deciden asesinar a uno de los últimos pretendientes al trono de Israel, Isbóset, hijo de Jonatán y nieto de Saúl. Después de haber logrado su propósito aprovechándose del sueño de su víctima, llevan su cabeza a David con la evidente esperanza de recibir una recompensa. Pero *David les recibe muy mal y les acusa de haber asesinado a un inocente durante el sueño.* Ahora bien, David no puede saber lo que ha sucedido ¿Cómo está al corriente de los detalles? Una vez más, nadie lo sabe, salvo el lector. La pregunta es saber primero por qué el narrador se afana en hacer que reaccione David de esta manera, corriendo el riesgo de sacrificar la verosimilitud del episodio.

El problema es, de hecho, bastante simple. Isbóset podía impedir que David accediera al trono. Al regocijarse de la muerte de su rival, David haría alarde de su aspiración a la monarquía. Ahora bien, para el narrador, hay que alejar a cualquier precio de David las sospechas de este tipo. David se ha convertido en rey no por ambición, sino en virtud de un plan divino. Por lo tanto, es esencial que muestre, de entrada, que la muerte de su rival no le regocija en absoluto y es lo que hace. Además, lejos de recompensar a los asesinos, debe castigarlos, y para ello es preciso que conozca su crimen. La

LA ELIPSIS, UN PRINCIPIO DE ECONOMÍA NARRATIVA

La presencia de numerosas elipsis en los relatos se explica por la ley de la economía narrativa, según la cual no se narra más que lo esencial. Al comienzo de la historia de Naamán el sirio (2 Re 5), el narrador presenta el problema que hay que resolver: el general es leproso. La solución llega a través de una joven esclava israelita, que dice a su ama que un profeta en Israel puede curarlo (5,1-3). En el versículo siguiente, Naamán se encuentra en casa del rey de Aram y le informa de lo que le ha dicho la joven. ¿Cómo lo ha sabido él mismo? El lector reconstruye fácilmente el eslabón que falta: la esposa ha hablado con su marido.

El final de la historia de Sansón contiene varios ejemplos de esta técnica narrativa (Jue 16). Así, el relato no explica cómo los tiranos de los filisteos saben que Sansón está enamorado de Dalila, cosa poco importante por otra parte (16,4-5). Entre los vv. 7 y 8, el lector debe comprender de nuevo que Dalila ha tenido que revelar a los filisteos que les hacía falta traer siete cuerdas de arco frescas. En el v. 9, los filisteos están emboscados: han debido de ser prevenidos, pero el relato no dice cómo. El asunto se repite para la emboscada del v. 12 y la, probable, del v. 14. Es seguro que Dalila es la que ha hecho de intermediaria, el lector lo sabe. Por lo tanto, es inútil volverlo a decir.

lógica de la narración, y no la de la verosimilitud, quiere que David sepa lo que ha sucedido, igual que el lector. Se hace así patente que David es un hombre más vinculado a la justicia que a sus sueños de gloria.

El episodio de la hija de Jefté (Jue 11,29-40) utilizará la misma estrategia. Ya que Jefté no ha hablado con nadie de su voto, ¿cómo puede su hija conocer su contenido (v. 36)? Pero la pregunta para el lector consiste menos en saber cómo se ha informado la hija de Jefté de la suerte que la espera que de ver cómo va a reaccionar ella. Por lo tanto, es a esto a lo que el narrador se dedica (cf. recuadro).

El libro de Jonás

A primera vista, la trama del libro de Jonás parece muy sencilla. Pero no deja de ocultar algunas sutilezas en su desarrollo. Sobre todo requiere una colaboración particular por parte del lector. En este breve recorrido, el análisis señalará, por una parte, los rasgos más sobresalientes de la construcción del relato y, por otra, algunas características de su estilo.

EL COMIENZO DE LA TRAMA

La fórmula de introducción del libro —«El Señor dirigió su palabra a Jonás, hijo de Amitay, y le dijo: 'Levántate, vete a Nínive, la gran ciudad...」— sitúa de entrada al lector en un contexto profético. En efecto, esta fórmula es habitual en los libros de este género. A los ojos del lector, Jonás es, por tanto, un profeta y recibe una misión. Por otra parte, el personaje es conocido. Su nombre figura en 2 Re 14,25, donde un cierto Jonás, hijo de Amitay, habría predicado bajo el reinado de Jeroboán II. La misión confiada a Jonás sorprende un poco: el Señor raramente envía a sus profetas a predicar al extranjero, y ciertamente ésta es la única vez en la Biblia en que un profeta es enviado a Nínive. Un último detalle respecto a este primer versículo: la palabra «grande» aparece por primera vez. El autor del libro hará un uso frecuente de este adjetivo, cosa bastante insólita en otros lugares. En efecto, los autores bíblicos son más bien parsimoniosos en lo que respecta al empleo de los adjetivos (escasos en hebreo). El «programa» del relato se resume, por tanto, en la misión de Jonás, al menos por el momento.

Las sorpresas aumentan desde el versículo siguiente: Jonás rechaza ir a Nínive y parte en dirección opuesta. Se levanta, pero «dispuesto para huir lejos del rostro del Señor». Se dice que «se levantó, pero

dispuesto a huir», y no «se levanto y huyó», porque desde ahora el narrador quiere dejar que planee una duda sobre el éxito de la empresa. Jonás «baja» hacia Jafa. Además, Jonás no deja de bajar en este capítulo: baja a Jafa, después, en el navío, a la bodega del barco, para, finalmente, ser arrojado al mar. ¿Por qué Jonás se va lejos? La pregunta no recibe ninguna respuesta y el lector no puede más que intentar conjeturas: Jonás habrá tenido miedo de ir a Nínive, una ciudad en la que no tiene nada que hacer debido a su siniestra reputación. O encuentra la misión demasiado difícil. ¿Quizás teme no estar a la altura o vacila en proclamar un mensaje de juicio? Lo que sigue deberá aclarar este misterio, pero serán pocos los lectores que no tengan en la mente una u otra hipótesis a este respecto desde este momento.

LA TEMPESTAD

El Señor envía entonces un «gran viento» que provoca una «gran tempestad» —esta vez, el lector empieza a entender que el relato emplea el lenguaje de la hipérbole, y lo que sigue lo confirmará—. Los marineros se afanan por salvar el barco, pero Jonás duerme en la bodega. El capitán va a despertarlo (lo llama, como el Señor), después los marineros echan a suertes y descubren cuál es la razón de todas sus desgracias. El propio Jonás, después de haber confesado su fe, pide ser arrojado por la borda. La confesión de fe de Jonás es un buen ejemplo de ironía verbal y dramática, como señala B. Costacurta. Por una parte, Jonás afirma que cree en el Señor del cielo, de la tierra y *del mar* (1,9). Entonces, ¿por qué trata de escapar de este Dios, cuyo reino se extiende también sobre los océanos (ironía dramática)? Por otra parte,

afirma que «teme» al Señor. Sin duda, Jonás quiere decir que «teme» al Señor en el sentido de que le venera. Pero el lector puede preguntarse si más bien no tendrá miedo de este Dios del que ha decidido huir (ironía verbal). El contraste entre los marineros y Jonás está fuertemente subrayado. Aunque el profeta confiesa su fe, también trata de huir y prefiere ser arrojado al mar antes que cumplir su misión. Los marineros, por el contrario, no quieren perecer (1,6.14). Antes de arrojar a Jonás por la borda intentan en vano llegar a la costa, después rezan al Señor para que no les tenga en cuenta lo riguroso de este gesto que están obligados a realizar. Los marineros luchan por vivir y sobrevivir. A Jonás, por el contrario, parece que le importan poco estas cuestiones vitales.

El capítulo termina con el reconocimiento de los marineros, que ofrecen sacrificios, pero no a los dioses que invocaban al principio (1,5), sino al Señor, el Dios de Jonás (1,11; cf. 1,9). Aquí se trata de una conversión donde se expresa el «gran» temor de los marineros. Desde entonces, ¿quién «teme al Señor», Jonás o los marineros? Ciertamente, el lector puede plantearse la pregunta. Y si puede sorprender la repentina conversión de los marineros, el lector no está ante su primera sorpresa, ni sobre todo la última.

EN EL VIENTRE DEL PEZ

Jonás, mientras tanto, ha sido tragado por el «gran» pez y puede meditar tres días en sus entrañas (2,1). Aquí el lector ya no puede dudar: el relato se mueve en el mundo de lo imaginario, no de lo real. El adjetivo «grande» tiene sin duda como función, entre otras, ampliar el «mundo del relato» y hacer que salga de los límites de lo verosímil. En el vientre del pez, Jonás ora (2,2), mientras que rechazó hacerlo en el barco cuando el capitán le invitaba a ello (1,6).

El salmo que sigue (2,3-10) así como su introducción (2,2) han despertado las sospechas de los exegetas. Numerosas razones militan en favor de su carácter secundario. En el marco del relato actual, sin embargo, cumple una doble función. Por una parte, revela por primera vez los sentimientos íntimos de Jonás, como de nuevo ocurrirá en el capítulo 4. Por otra, introduce una nueva dimensión irónica en el relato al poner de relieve un contraste clamoroso entre este salmo y la actitud de Jonás en el capítulo precedente. Observemos solamente algunos detalles. «Grité al Señor en mi angustia» –¿cuándo exactamente?– «Me has arrojado en lo más profundo del mar» –¿quién quiso ser arrojado a él?– «Me has arrojado de tu presencia» –¿quién huyó lejos del rostro del Señor?– «Me acordé del Señor» –¿y por qué no de la misión que le había confiado?– En los vv. 9-10, Jonás habla burlescamente de los paganos que adoran a los ídolos, mientras que él ofrece sacrificios y hace votos al Señor. Ahora bien, no es eso exactamente lo que ha hecho en el curso de la tempestad (1,11). Por tanto, el salmo puede ser leído en el relato actual como un buen ejemplo de ironía verbal.

Habiendo orado así, Jonás es «vomitado» literalmente por el pez sobre la tierra firme (2,11). Hemos vuelto al «punto de partida».

NÍNIVE

Por segunda vez, el Señor ordena a Jonás ir a Nínive. Esta vez, el profeta lo ejecuta sin poner obstáculos. Por dos veces, Nínive es presentada como una «gran ciudad». El Señor la califica así hablando a Jonás (2,2; cf. 1,2) y el narrador confirma el hecho en un versículo que contiene una parte –pospuesta– de la «exposición». Esta vez, incluso se dice literalmente que la ciudad es «grande para Dios», lo que puede

entenderse como un superlativo: «una ciudad inmensa», «una ciudad de la de Dios», para emplear un lenguaje familiar. Pero la expresión también puede ser entendida literalmente: Nínive es grande para Dios, cuenta mucho a sus ojos. Además, el lector debe darse perfecta cuenta de qué tipo de nueva «realidad» se trata cuando el narrador le dice que hacen falta tres días enteros para recorrer esta ciudad⁸. Nínive supera todo lo que el lector de la época podía imaginar.

Si hacen falta tres días para recorrer Nínive, Jonás se contenta con proclamar en un solo día (3,4) un mensaje que, en hebreo, tiene cinco palabras: «Dentro de cuarenta días Nínive será destruida». Podemos decir que todo el esfuerzo se reduce al mínimo. Este breve «programa» narrativo contiene un posible doble sentido. La palabra hebrea que se traduce habitualmente por «destruido» significa más bien «trastornado, cambiado de arriba abajo». Es lo que se produce. Pues desde el versículo siguiente, el lector está frente a una nueva sorpresa de importancia: ¡toda la ciudad se convierte! Nunca ningún profeta había obtenido semejante resultado en Israel. Es inútil preguntarse si la situación es verosímil. El lector ha tenido bastante tiempo para acostumbrarse a las convenciones literarias del relato como para no plantearse ya la pregunta.

El v. 6 plantea un problema que el análisis narrativo resuelve inmediatamente. ¿Cómo se entiende que el rey de Nínive se entere de una noticia que toda la ciudad ya conoce? ¿Por qué proclamar un ayuno después del del v. 5? En realidad, el v. 5 es un «resumen» que describe la reacción de toda la ciudad, «grandes y pequeños», expresión que incluye naturalmente al

rey, a la corte y al resto de los habitantes. Después, el relato vuelve atrás para dar más detalles sobre la forma en que se han desarrollado las cosas. Por tanto, para comprender bien el v. 6 hay que añadir: «De hecho, esto es lo que sucedió: el mensaje *había llegado* al rey de Nínive...» Por lo tanto, fue el rey quien proclamó el ayuno del v. 5. Las medidas tomadas por el soberano están en consonancia con el resto de la historia, pues parecen inverosímiles. ¿Es posible vivir cuarenta días sin comer ni *beber*? ¿Cómo imaginar a los animales de Nínive vestidos de saco, privados de alimento y bebida?

Como los marineros, el rey de Nínive trata de «no perecer» (3,9; cf. 1,6.14). Por otra parte, existe un paralelismo pretendido entre la conversión de los marineros (cap. 1) y la de los ninivitas (cap. 3). Incluso aquí, el relato presenta un evidente contraste entre la proclamación de Jonás y la idea que el rey de Nínive se hace de Dios. En primer lugar, Jonás no dice en nombre de qué Dios habla. Después, anuncia un castigo ineludible. Es el rey de Nínive el que introduce un rayo de esperanza. Todas las medidas tomadas suponen, en efecto, que aún es posible evitar lo peor. ¿A quién va a dar Dios la razón? ¿A Jonás o al rey de Nínive? Nueva pregunta a la que el lector debe hacer frente. No olvidemos que este «lector implícito» es inicialmente un israelita, como Jonás. No le es fácil, sin duda, admitir que los ninivitas puedan comprender el mensaje de Dios mejor que un profeta de Israel.

Sin embargo, esto es lo que el relato da a entender en el v. 10: constatando que Nínive se ha convertido, Dios cambia de opinión. No castiga a la ciudad. El vocabulario empleado sugiere incluso un paralelismo entre la «conversión» de Nínive y la actitud de Dios, que se «convierte» también del mal que había decidido (3,10). Esto es lo que había esperado el rey: «Que todos se *conviertan* de su mala conducta... Quizás Dios se *retracte*... de su ira...» (3,8-9).

8. Una curiosidad a este respecto: Jonás permanece tres días en las entrañas del pez y hacen falta tres días para recorrer Nínive. Ahora bien, el nombre de Nínive, en escritura cuneiforme, corresponde al signo del pez.

LA CÓLERA DE JONÁS

En este punto, el relato muy bien podría terminar con una nota de alegría generalizada. No sucede así, pues un personaje no está de acuerdo: Jonás. Está irritado y su cólera es «grande», como se podía esperar. Si hay paralelismo entre los capítulos 1 y 3, donde se convierten los paganos, los marineros y los ninivitas, hay también paralelismo entre los capítulos 2 y 4, donde Jonás se encuentra solo y se dirige a su Dios (4,2; cf. 2,2). El relato continúa utilizando la técnica del contraste. El Jonás del comienzo apenas se preocupaba por la suerte de los marineros que él mismo había colocado en su mala situación. Del mismo modo, aquí no se preocupa por la suerte de Nínive. No reacciona hasta que las cosas se ponen mal para él mismo, en el vientre del pez o después de la conversión de los ninivitas y el perdón de Dios.

¿Por qué, pues, la cólera de Jonás? En una «analepsis» típica, el profeta revela finalmente la razón por la que había decidido no ir a Nínive: sabía perfectamente que Dios perdona y no tenía ninguna gana de tener una prueba suplementaria de ello (4,2)⁹. ¿Quería Jonás a toda costa la destrucción de Nínive? ¿Quería no perder prestigio? Sea como fuere —estas diversas razones no se excluyen forzosamente—, Jonás quiere morir (4,3).

Esta actitud se opone a la de los marineros o los ninivitas, que hacen todo para vivir. Jonás muestra to-

9. Jonás cita un texto conocido, retomando los términos en los que Dios revela su nombre a Moisés en Ex 34,6-7. Sin embargo, Jon 4,2 está más cerca de Joel 2,13. Cf. también en Joel 2,14 una fórmula semejante a la del rey de Nínive en Jon 3,9a.

dos los signos de una depresión: quería huir lo más lejos posible de su tarea; quería dormir; ahora prefiere morir. La razón de esta «depresión» se hace clara: Jonás no puede admitir que el mundo esté regido por un Dios misericordioso y no por principios de una justicia inflexible. El Señor, por su parte, no responde directamente a Jonás. Se contenta con preguntarle si tiene razón para encolerizarse de semejante manera (4,4). Una pregunta análoga se planteará en el v. 9.

El v. 5 plantea un problema que ha preocupado a los exegetas: ¿cuándo ha salido Jonás de la ciudad? ¿Por qué esperar a lo que va a suceder, si está claro que el Señor ya ha perdonado? La solución más sencilla ha sido propuesta por N. Lohfink. Como en el caso de Jon 3,4, el relato utiliza una técnica de «recubrimiento» similar a la de los tejadores que ponen tejas en las techumbres: cada una recubre la parte superior de la precedente. En un relato, un episodio es narrado hasta su conclusión. Después, el narrador vuelve atrás, retoma un hilo que había dejado en suspenso y lo desarrolla a su vez.

Jon 3,1-4,4 describe la predicación de Jonás en Nínive y la cadena de reacciones que provoca: conversión de los ninivitas, decisión de Dios, reacción irritada de Jonás. En 4,5, el narrador vuelve atrás. Habría que traducir: «Jonás *había* salido de la ciudad» después de haber predicado un día (3,4). Es ahí, fuera de la ciudad, donde ha esperado que el castigo divino la aniquilara. Después, el relato retoma su curso y describe la escena que pone a Jonás directamente en relación con Dios (4,5): Esta escena se sitúa naturalmente después del perdón concedido a los ninivitas y la primera reacción de Jonás. Era importante para el narrador «recuperar» una información dejada en suspenso desde 3,4 y precisar lo que había hecho Jonás durante los 40 días que debían preceder a la ejecución de la sentencia divina.

UNA CONCLUSIÓN ABIERTA

En realidad, Dios hace que Jonás tenga una experiencia de gratitud. Hace que crezca un ricino para que le proporcione sombra y Jonás experimenta una «gran» alegría, tan grande como era su cólera (4,6; cf. 4,1). El ricino le regocija más que la conversión de Nínive. Pero Dios hace que se muera el ricino y Jonás pide de nuevo la muerte (4,8-9). La astucia de Dios es grande porque el profeta se encuentra, sin saberlo, en una situación semejante a la de los marineros, que no querían «perecer» (1,6.14), o la del rey de Nínive, que expresa el mismo deseo en los mismos términos (3,9). Esta vez, Jonás está afectado por la suerte de una planta que ha «perecido» (4,11) y esta «muerte» le hace finalmente reaccionar. Aquí, como en otras partes, el sentido del relato surge de un juego de repeticiones y de contrastes.

Llega entonces la «guinda» de esta corta narración. Dios se dirige por última vez a Jonás introduciendo una última antítesis entre el comportamiento de Jonás y el de Dios. Si Jonás tiene piedad de una planta que no ha vivido más que un solo día, ¿no tiene Dios derecho de preocuparse por la suerte de la innumerable población de Nínive, privada de la facultad

de discernimiento? Y —añade Dios con un último toque de exquisita ironía— no cuento a los animales, que también han ayunado y orado con los habitantes de la ciudad. Si Dios se ocupa de los hombres y de los animales, Jonás, por su parte, se preocupa únicamente de una planta. El contraste es deseado y el argumento *a fortiori* no puede dejar de producir su efecto.

El relato, como tantas otras «parábolas abiertas», acaba con esta pregunta sin respuesta. ¿Qué respondió Jonás? ¿Quién responderá en su lugar? Y ¿quién es Jonás? Todas estas preguntas están ligadas. Y el que responda descubrirá sin duda también las profundas razones de este relato todo él hiperbólico. En cuanto a la respuesta de «Jonás», es esencial. En efecto, de esta respuesta depende su «curación»: o volverá a tomar gusto a la vida, o continuará su depresión con tintes suicidas. El Señor le invita, por tanto, una última vez a que se vuelva hacia Nínive, la «gran» ciudad, y a que se pregunte por qué es «grande» para Dios (4,11; cf. 1,2; 3,2-3).

Una última reflexión se impone al término de esta lectura. El lector antiguo o moderno está ciertamente inclinado a juzgar a Jonás. Sin duda, el personaje no es muy simpático, pero ¿cómo le trata Dios? ¿Tiene el lector derecho entonces a tratarle más severamente que el propio Dios?

JUDÁ Y TAMAR

Gn 38

Los capítulos precedentes presentan las características generales del relato bíblico y de su modelo de comunicación. Introducen en la práctica de su poética y en el papel esencial del lector en el surgimiento del significado. El recorrido del libro de Jonás ha ilustrado cómo este trabajo de lectura actúa sobre la intriga de conjunto de un libro bíblico. En una escala más reducida, esta lectura de Gn 38 quiere ser un ejemplo de la manera en que el método narrativo se acerca a un texto con la ayuda de las herramientas que han sido descritas.

La aventura de Judá con Tamar interrumpe la historia de José en el momento en que éste llega a Egipto. La delimitación de la unidad narrativa no plantea, por tanto, problema, de modo que el narrador ha tenido cuidado de anotar, con una repetición, que retoma en 39,1, el hilo dejado pendiente en 37,36. Además, la acción está bien unificada y no tiene que ver directamente con la venta de José o el duelo de Jacob. Finalmente, con excepción de Judá, los personajes son todos diferentes y evolucionan en otros lugares, lo que subraya de entrada el comienzo del relato (v. 1).

La intriga

La intriga de esta historia está marcada con algunas *señales temporales*. La exposición comienza con las palabras «por entonces» (v. 1), situando la acción en la época del duelo de Jacob después de la desaparición de José. Esta acción se *complica* cuando «pasaron los días» después del envío de Tamar (v. 12). La acción se precipita y alcanza su cumbre en el momento en que el embarazo traiciona a la mujer «alrededor de tres meses» más tarde, lo que supone el *desenlace*: el juicio que hace Judá (vv. 24-26). Encuentra su *epílogo* «en el momento del parto» de los gemelos (v. 27). Retomemos estos diferentes momentos de la intriga.

Exposición (vv. 1-11)

El narrador informa en primer lugar ampliamente (vv. 1-11) al lector de una serie de elementos indispensables para la comprensión de la acción. Así, un resumen (vv. 1-6) sitúa la acción en el tiempo y en el espacio y esboza los personajes y sus relaciones (Judá, su socio, su mujer, sus hijos y su nuera). Todo está expuesto de forma a la vez concisa, rápida y clara. Esta serie de datos es completada después por otros elementos (vv. 7-11). El narrador los introduce bajo la forma de un sobrio relato que contribuye a crear una atmósfera un tanto confusa y a caracterizar al

personaje de Judá. Así, el lector está puesto al corriente de un punto sobre el que se apoya el resto del relato: el deber de los familiares respecto al marido fallecido. Conoce a la familia de Judá, donde el mal y la muerte hacen estragos y engendran la desconfianza. Descubre a Judá como un hombre preocupado por la ley, pero que, porque ignora el motivo real de la muerte de sus hijos, desconfía de su nuera, a quien, no sin disimulo, sustrae al pequeño.

Complicación (vv. 12-23)

Nuevos hechos permiten que se desencadene una acción: éstos son la viudedad de Judá y el fin de su duelo, después la fiesta del esquila del rebaño, cuya noticia llega a Tamar (vv. 12-13). El narrador hace que suba entonces la tensión en tres tiempos. Describe con cuidado los preparativos de Tamar (v. 14). Después narra de manera precisa el trato de Judá con la prostituta antes de su encuentro sexual (vv. 15-18). Finalmente, describe con una lentitud minuciosa las vanas investigaciones del compañero adúltero y su relación con Judá (vv. 19-23).

En esta parte la acción se precipita. El narrador juega con el *tempo* con inteligencia. Cuando Tamar tiene las cosas en su mano, todo acontece rápidamente: la sucesión precisa de los verbos es rápida en los vv. 14a y 19, signo de que la mujer tiene su plan y que su determinación es completa. Por el contrario, allí donde Judá está implicado, el *tempo* se ralentiza. Las escenas dialogadas acercan el tiempo en que se narra al tiempo narrado (cf. p. 28) y centran la atención del lector sobre lo que va a conducir al resultado de la acción, a saber, la cesión de las prendas, haciendo subir la tensión antes del momento decisivo.

Acción decisiva y desenlace (vv. 24-26)

El cambio comienza cuando el embarazo de Tamar se hace evidente y cuando Judá se entera. Con

la sentencia de muerte, la tensión alcanza su plenitud, lo mismo que el narrador, espera al último instante para introducir el elemento clave del cambio: la exhibición de los signos de la paternidad del que ha pronunciado la sentencia. La intriga se deshace *por reconocimiento*, ya que Judá descubre con sorpresa lo que ignoraba, mientras que el lector se entera de por qué Tamar había reclamado de su suegro el bastón, el sello y el cordón. Y, para sorpresa del lector, la reacción

PALABRAS CLAVE

Un procedimiento frecuente en la narración hebrea consiste en repetir una misma palabra de manera que señale al lector los pasajes que es útil relacionar.

En Gn 38, p. ej., el uso del verbo «dar» (*natán*) puede ser significativo. Utilizado con la negación, caracteriza la falta de Onán, que no quiere «dar» su semilla a su hermano (v. 9b), y la de Judá tal como aparece en Tamar, que no ha sido «dada» a Selá (v. 14b). Desde entonces, ésta pide a Judá lo que le «dará» por sus servicios (v. 16b), antes de exigir que él le «dé» una prenda (v. 17b). Esta prenda que Judá le «da» a su petición (v. 18, dos veces) y que no llegará a re-«tomar» (*laqah*, vv. 20 y 23), Tamar la exhibirá para invitar a su suegro a reconocer que no le «dadó» a Selá (v. 26). En la misma línea, los otros dos usos del verbo «tomar» (vv. 2 y 6) connotan el dominio de Judá. También, el hecho de que la mujer «tome» la prenda para ella (v. 23) podría indicar que, de esta forma, tiene en su mano una llave para desbloquear la situación.

A propósito de la relación entre Judá y Tamar, un juego semejante afecta al verbo «enviar» (*shalah*). Empleado por primer vez cuando Judá se compromete a «enviar» un cabrito (v. 17), este verbo aparece dos veces para mostrar que Judá, una vez mantenida su promesa (v. 20), se siente desligado con respecto a la mujer (v. 23). Pero encuentra un desmentido mordaz cuando la mujer «envía» las prendas a su suegro, invitándole a identificarlas (v. 25). Por su consonancia, este verbo recuerda el nombre de Selá (*Shelah*).

justa de Judá abre en Tamar una resolución *por cambio*: condenada a muerte, es declarada inocente; despedida viuda y estéril, conserva a sus hijos.

Epílogo (vv. 27-30)

El resultado de la historia es el nacimiento de unos gemelos, cuya vida ha sido amenazada con la de su madre. Al término de la acción, a Judá le nacen dos hijos en lugar de los que se le han muerto al principio. La triple repetición de los verbos «parir» (*yalad*), «salir, nacer» (*yasá*) y «hacer brecha» (*parás*) subraya el resultado positivo de la acción en que la vida amenazada termina por triunfar.

En esta situación final, la tensión es nula, a excepción del pequeño incidente en que el mayor es suplantado. Podemos leer en él un eco del relato principal, donde, en el momento fatídico, las cosas cambian en favor de la que parecía que debía ceder el paso a

la otra. Así, una brecha (*péres*) se abre para que el día se levante (*zarah*).

Síntesis: una intriga con varias facetas

La intriga de este relato está bien unificada, y cada uno de sus elementos tiene su importancia en ella. Conduce al lector, de la muerte de dos hijos casados con Tamar, al nacimiento de dos hijos de la misma Tamar. El objeto de la trama del relato es aportar un resultado positivo a una situación inicial de desgracia. Pero este resultado no sería posible sin que Judá evolucione, pasando de la desconfianza y el temor a la confianza hacia su nuera. De esta manera, la *trama de resolución* sigue a la transformación del personaje. Pero de modo concreto, ésta implica una *estrategia de revelación* que conduce al lector a descubrir los verdaderos rostros de Tamar y de Judá.

Narrador y lector

La forma de desarrollar la intriga y de disponer sus elementos de manera que se cree el suspense es, ciertamente, un acto del narrador. Aquí los hechos se siguen en el orden cronológico, y es con el ritmo de la acción como el narrador juega para incrementar la tensión. Pero su estrategia narrativa es perceptible sobre todo en su forma de jugar con diversas perspectivas a fin de colocar sus efectos —la ironía en particular— y conducir al lector a compartir su sistema de valores y el juicio sobre el asunto que deriva de él.

de su relato. Describe los hechos como lo haría un observador exterior (vv. 1-6). Pero el lector no tarda en ver que es capaz de mucho más. En la narración de la muerte de los dos hijos, el narrador penetra en la mirada del Señor y sabe cuándo y dónde interviene. Llega incluso a adivinar las intenciones secretas de los personajes. Así es como desvela al lector el juicio del Señor sobre los hermanos y el sentido oculto de su muerte (vv. 7 y 10). Le da acceso al móvil secreto del actuar de Onán (v. 9), un móvil ignorado por Tamar, pero que el Señor ve y condena (v. 10).

UN NARRADOR OMNISCIENTE

Signos de omnisciencia

En las primeras líneas, el narrador se sitúa fuera

El lector se da cuenta, por lo tanto, de que el que narra la historia se beneficia de un conocimiento poco común que no duda en compartir. Manifiestamente, se trata de un narrador omnisciente que no se limita a contar las cosas de fuera, sino que puede entrar en la

perspectiva de los personajes y dar cuenta de lo que sucede a partir de ahí (vv. 9a y 10a). Así, en el v. 11 abre al lector el mundo de los pensamientos de Judá, haciéndole que escuche el monólogo interior donde justifica el envío de Tamar a espaldas de ésta: «Pues pensaba: 'A ver si se muere también él (Selá) como sus hermanos'».

Uso económico de la omnisciencia

En la continuación del relato, el narrador no utiliza sin discernimiento la omnisciencia de la que se muestra provisto. Con habilidad, pone esta facultad al servicio de su estrategia de comunicación con el lector. Desde el v. 14 le desvela lo que motiva la extraña conducta de Tamar, señalando lo que ella percibe: «Pues veía que Selá había crecido y no se lo daban por esposo». Subraya también cuán intuitiva y perspicaz es, e indica al lector que tiene una buena razón para actuar como lo ha hecho. Volveremos sobre este punto. En el mismo momento, sin embargo, el narrador se contiene de ofrecer al lector la intención de Tamar y el objetivo que persigue cuando, disfrazada, acecha a Judá al borde del camino. Deja que planee una duda sobre lo que trama la mujer y espolea la curiosidad del lector apelando a su sagacidad desde el comienzo de la acción propiamente dicha. Pues aunque la diligencia de Tamar parece indicar que sabe lo que quiere, fuera de ella nadie parece estar al corriente.

En las líneas siguientes, el narrador insiste en el desprecio de Judá cuando se encuentra con la prostituta, en la que no puede reconocer a su nuera. En el v. 15 nos hace ver las cosas con los ojos de Judá, que «la vio y la tomó por una prostituta», justificando este error por el recuerdo redundante del disimulo de Tamar. Además, en el v. 16 comenta la escabrosa proposición de Judá subrayando su ignorancia de la situación real: «Pues no sabía que era su nuera». Estas repetidas incursiones en el mundo interior de Judá

contribuyen a mostrar su buena fe en el asunto. Pero más profundamente se intuye aquí la voluntad del narrador de mostrar cómo la astucia de Tamar es eficaz para engañar a su suegro, que pensaba engañarla a su vez (cf. v. 11).

Después, hasta el final, el narrador adopta una perspectiva externa: da cuenta de los hechos como podría verlos un personaje neutro. Retrasa así lo más posible el instante en que el lector va a escuchar, al mismo tiempo que Judá, la última palabra de la estratagema de Tamar. Sin duda, el lector tiene una ventaja, ya que sabe que la mujer actúa con astucia y que está embarazada. Así, puede percibir mejor la importancia de una prenda que identifica al padre de la prole de Tamar. Pero no sabe, aún, cómo va a utilizarla. Por eso la tensión sigue viva hasta el final y el interés del lector no decae, mientras que continúa gustando la ironía de la situación de Judá.

Conclusión

El narrador es particularmente hábil. Con un consumado arte, juega con su omnisciencia, conteniéndose de decir todo para manejar sus efectos y explotando toda la gama de las posibilidades que le son ofrecidas. Así, pasa del punto de vista del observador neutro (perspectiva externa) al de un personaje del relato (perspectiva interna) para avivar el interés del lector, pero también, vamos a verlo, para orientar su juicio.

JUEGO CON LOS NIVELES DE CONOCIMIENTO

Este juego con las diversas perspectivas es importante por otro motivo: gracias a estos incesantes cambios, el narrador destila al lector un saber modulado,

diferente más o menos de aquel al que pueden tener acceso los personajes. Al hacer esto, arrastra hacia su visión de las cosas y a su juicio sobre la acción, manejando la tensión y el efecto de la sorpresa.

Exposición

Al ofrecer los pensamientos secretos de Onán al lector (v. 9a), el narrador hace de éste el cómplice de su «indiscreción», atrayéndole a su campo con suavidad. Al mismo tiempo, le desliza que Tamar es víctima de un rechazo envidioso de la vida por parte de su cuñado. Después, proporcionando el punto de vista del Señor, que ve negativamente el actuar de Onán (v. 10a), añade un peso real al juicio de valor, que quiere ver cómo el lector lo comparte. Como consecuencia, le hace simpática la que padece semejante injusticia.

Siguiendo con el juego, el narrador hace que el lector entienda que Judá, a su vez, se hace culpable de una injusticia. En efecto, el móvil que le lleva a devolver a Tamar a su casa implica un juicio apresurado sobre los acontecimientos donde lo esencial se le escapa (v. 11b). Pues aunque el lector está al corriente de la falta de Onán y del castigo del Señor, Judá no sabe nada de ello. A pesar de eso, parece no considerar la posibilidad de que la muerte de Onán sea debida a su conducta. Todo sucede como si fuera incapaz de imaginar que su hijo se hubiera atrevido a mofarse de la autoridad paterna. Sus sospechas recaen más bien sobre su nuera, a la que aleja sin decirle sus inconfesables motivos. El lector es llevado de esta manera a desaprobar la decisión de Judá, mientras que su posición es contradictoria, ya que transgrede una ley que tenía que haber hecho respetar (v. 8).

Así, al término de la exposición, el lector está dispuesto a confiar en el narrador y en su apreciación de los hechos, mientras que su benevolencia se dirige hacia la mujer víctima de una doble injusticia. El hecho de saber más que Tamar sobre lo que le sucede

crea en el lector una simpatía hacia ella y le prepara para ser indulgente con ella. Por tanto, la manera de exponer los hechos no es neutra. Aparece incluso como esencial, pues suscita en el lector las disposiciones deseadas para leer la historia que sigue.

Complicación

1 – En el momento de poner en marcha la acción, el narrador lleva al lector a compartir la perspectiva de Tamar, dándole a entender lo que ya sabe (cf. v. 12), pero como Tamar lo entiende (v. 13). Después de haber descrito su febril reacción, desvela sus motivos haciéndole ver las cosas con los ojos de la mujer: aunque el tiempo haya pasado, no se le ha dado a Selá. Por tanto, Tamar ha descubierto la astucia de Judá. Ahora está al corriente de lo que éste le oculta, y el lector lo sabe, al contrario que el interesado, que cree aún que ella ignora sus verdaderas intenciones (v. 14).

De esta manera, el narrador da al lector la impresión de que Tamar tiene buenas razones para actuar, vista la injusticia de la que es víctima. También busca crear una connivencia entre ella y el lector haciéndole compartir un nivel de conocimiento similar, y esto a costa de Judá. Él, que no sacaba provecho de la exposición, resulta que está aquí en una situación un tanto risible, ya que no se da cuenta de que la mujer sabe lo que él cree que le oculta. Un engañador que pasa a ser engañado por su víctima siempre tiene algo de ridículo a los ojos de quien observa la situación.

2 – Situándose después por dos veces en el punto de vista de Judá, el narrador muestra que la astucia triunfa, cosa que Tamar y el lector pueden constatar: Judá no reconoce a su nuera, a la que toma por una prostituta (vv. 15-16). Decididamente, Judá ve las cosas, pero no entiende nada. Y si el narrador insiste de este modo sobre el desprecio de Judá es porque

busca aumentar la distancia entre éste, que no sabe, y los otros, que saben.

Tamar y el lector se encuentran, por tanto, en el mismo campo gozando de la ironía de la situación. Así las cosas, es natural reforzar la simpatía que el lector experimenta por Tamar, mientras que podría juzgar reprochable su actitud. Pues no sabe dónde quiere llegar cuando arrastra a su suegro a una situación que puede recordar a la historia de Lot y sus hijas (19,31-38). De esta manera, en el punto donde está, incluso aunque ignore el fin que persigue Tamar, el lector no puede más que tener confianza en el narrador y en esta mujer cuyo actuar, lejos de estar injustificado, parece particularmente astuto –además de que tiene el mérito de picar su curiosidad–.

3 – Cuando Tamar regresa a su viudedad, la mirada se vuelve de nuevo hacia Judá, del que se subraya la honestidad, al menos cuando se trata de pagar lo debido. El narrador no se priva por lo tanto de burlarse dulcemente de la incomodidad que Judá experimenta en ir él mismo en busca de la prostituta, o de impulsar a la investigación cuando se verifica que, en el lugar del encuentro, jamás se ha visto a una mujer de ese tipo. A pesar de las intenciones aparentemente rectas, Judá parece acuciado por enterrar un incidente poco honorable. También prefiere dejar allí los signos de su estatus social antes que exponerse al ridículo. En todo caso, esto es lo que resulta de sus palabras (vv. 20-23).

En esta escena, el narrador da a entender que el propio Judá no está orgulloso de un extravío que desearía olvidar lo más rápidamente posible. El lector sabe que no sucederá así. Pues la que tiene una cuenta que arreglar con Judá está encinta de él y conserva los signos que atestiguan la identidad del padre del niño. También el lector saborea en silencio su ventaja sobre Judá: éste no pierde nada por esperar, y lo que trata de olvidar no tardará en darle alcance. Pero, de cualquier manera, el lector lo ignora todavía.

Desenlace

El regreso comienza por parte de Judá (v. 24). Como con Tamar en el v. 13, el narrador da a entender al lector al mismo tiempo que a Judá las palabras que informan al segundo lo que el primero sabe desde el v. 18. La atención de éste está desde entonces focalizada en la reacción de Judá: al escuchar hablar de prostitución, ¿va a recordar la escena que querría borrar de su memoria? Evidentemente, no. Y la rapidez, la concisión de su sentencia muestran que no tiene conciencia de estar implicado en el escándalo del que es objeto su nuera (v. 24).

¿Qué va a suceder? El lector despierto se mantiene ahora a la espera. No será decepcionado. Cambiando de perspectiva, el narrador le muestra en primer plano a Tamar conducida a la muerte según la orden de Judá. Pero en el último momento enseña los signos destina-

PROBLEMAS JURÍDICOS EN Gn 38

No es raro que, para aclarar un punto del relato u otro, haya que salir de éste, pues el medio y la cultura de origen le ha marcado con su huella (cf. pp. 40-42). Es el caso de las cuestiones jurídicas. Así, la escena del matrimonio de Onán (vv. 8-9) se apoya en la ley del levirato, que estipula que un hermano más joven despose a la viuda de su hermano mayor para suscitarle descendencia (Dt 25,5-6). Además, la escena final del juico supone que Tamar, aunque devuelta a casa de su padre (v. 11), depende todavía de la autoridad de Judá y que queda jurídicamente unida a los hijos de este último. Su prostitución es, por tanto, asimilable a un adulterio, un delito merecedor de la pena de muerte. En este caso, si Judá declara justa a su nuera es porque estima que su conducta está justificada por su propia injusticia. Pues la justicia no es primeramente considerada desde el punto de vista del individuo –en cuyo caso Tamar sería castigable–, sino de la colectividad –y, a este respecto, es Judá quien es culpable–.

dos a confundir a su suegro. De una manera siempre tan astuta, ella no le acusa, sino que le invita a un acto de reconocimiento que había rechazado hasta entonces. Y la falta oculta (v. 11) que Tamar había adivinado (v. 14), Judá la confiesa públicamente, después de haber dicho la verdad sobre el verdadero culpable: «Ella es inocente y yo culpable» (v. 26; cf. recuadro).

En resumen, con su astucia, Tamar no buscaba engañar a Judá para vengarse de él. Quería llevarle a que abriera los ojos sobre su verdad y a reconocer a

la luz del día lo que había ocultado mofándose del derecho de la viuda y de su marido difunto. Si Judá la reconoce justa, el lector no podría actuar de otra manera. Por lo tanto, éste tuvo razón al confiar en Tamar siguiendo al narrador, que incitaba discretamente a no condenar su osada iniciativa. Ahora puede apreciar en la mujer una habilidad que no tiene igual más que con la del propio narrador, pero también el coraje de arriesgar, a pesar de todo, la confianza en un hombre que apenas la merecía y que habría podido persistir en el rechazo de reconocer sus culpas.

Gn 38 en la historia de José

Los comentaristas han tomado la costumbre de leer Gn 38 aparte, sin pararse en sus relaciones con la historia de José. Sin embargo, desde un punto de vista narrativo es necesario considerar la cuestión. *Pues, incluso aunque se reconozca al episodio un carácter de intermedio*, hay que preguntarse sobre su función en este lugar del relato. Una de las maneras de hacerlo es sacar partido de las repeticiones, semejanzas y oposiciones que una lectura atenta señala entre el episodio de Judá y Tamar y el resto de la historia de José. He aquí algunas rápidas sugerencias en este sentido¹⁰.

El primer efecto de una digresión en una historia con episodios como la historia de José es, sin duda, introducir un retraso que aumente la tensión. El lector que espera saber más sobre el héroe vendido en Egipto es obligado a tener paciencia mientras que sigue las lastimosas aventuras del que ha propuesto venderle. Además, el lapso de tiempo cubierto por el episodio de Judá es muy largo, de manera que uno se

pregunta lo que sucede a José durante todo este tiempo. Pero lo esencial está, por otra parte, en la repetición de argumentos.

JUDÁ, JACOB Y JOSÉ

El lector gustará, ciertamente, de la sutil ironía que destilan algunos detalles del relato vecino del cap. 37. Así, por ejemplo, como su padre Jacob, Judá conoce problemas con sus hijos. Después de haber engañado a su padre con un vestido a causa de un hijo menor demasiado amado, José (37,33), resulta engañado por una mujer que cambia de vestidos para engañar a este padre que protege a su hijo menor (38,15-16). Y lo mismo que pedía a Jacob que reconociera la túnica, signo de su oculta fechoría (37,31-32), se ve aquí invitado por la mujer a reconocer el signo de una falta aireada (38,25-26). Pero la ironía no es todo. Pues sin duda no es indiferente que Judá tenga la experiencia de engañador engañado para aprender la fuerza de la verdad y constatar que ésta lleva un fruto de vida. Quizás es por esta expe-

10. Cf. R. ALTER, *The Art of Biblical Narrative*, 3-12.

ciencia por lo que Judá se aleja más de sus hermanos (cf. 38,1).

En efecto, en la historia que sigue, Judá es un personaje clave. Y en parte es él quien conduce el desenlace gracias a la actitud justa que aprende aquí de Tamar. Además, sus propios deberes familiares le preparan para ayudar a su padre a superar la crisis. En efecto, más tarde ve a Jacob en la misma situación que él: habiendo perdido dos hijos (José y Simeón) es obligado a dejar partir a un tercero, el «benjamín», que, a sus ojos, corre el riesgo de morir. ¿Es sorprendente que sea Judá quien encuentra entonces las palabras para llevarle a vencer el miedo que le paraliza (43,1-10)? ¿No es lógico que se interponga ante el señor egipcio a fin de ahorrar a su padre un dolor que él conocía bien, puesto que pasó por ello (44,18-34)?

El otro personaje clave del desenlace es José. Ahora bien, en el cap. 39 él también es engañado por una mujer para una historia de relaciones sexuales y con la ayuda de un vestido, el suyo esta vez (39,7-20). Esta relación subraya sobre todo el contraste entre los hermanos. Donde Judá toma la iniciativa de acercarse a la prostituta (38,16), José resiste hasta el final la concupiscencia de la mujer (39,7-10). Y allí donde Judá cede fácilmente los signos que servirán para señalarle como culpable de una verdadera falta (38,17-18), su hermano se deja arrancar el vestido que le acusará falsamente en el momento en que se oculta (39,12-18).

Pero en sus respectivas aventuras, los dos hermanos aprenden una cosa esencial, encaminada a arrojar una nueva luz sobre el drama que inicia esta historia. Así, los dos constatan que las apariencias son engañosas y que hay que evitar dejarse engañar: un presunto inocente puede ser culpable, y el que la evidencia denuncia como culpable puede ser inocente (38,24-26 y 39,19-20). Basta que envidia, mentira y miedo se mezclen, ingredientes que se encuentran

reunidos en el cap. 37 en las relaciones entre los hijos de Jacob. Así pues, las dos escenas de encuentro con una mujer en los caps. 38 y 39 adquieren todo su relieve cuando nos damos cuenta de que ellas permiten una toma de conciencia importante en los dos protagonistas del desenlace futuro.

Gn 38, ¿UNA CLAVE DE LECTURA?

Pero lo esencial del vínculo con la historia de José está, sin duda, en el carácter proléptico, anticipativo, de la aventura de Judá y Tamar.

Con respecto a su nuera, Judá cae en su trampa cuando, a costa de una injusticia, procura alejarla. Sin duda, cree tener buenas razones para hacerlo, pero, en realidad, es por sus propios intereses por los que teme, y esto es lo que le empuja a actuar y a mentir a medias (38,11.14b). Como bien se ve, esta falta se presenta como una versión suave del argumento más bien violento del que José ha sido víctima. Ahí también un miembro de la familia es alejado en beneficio de sus hermanos, entre los que Judá se constituye en cabecilla. La injusticia que los hermanos hacen sufrir a José tampoco se lleva a cabo sin una buena razón a su parecer (37,19), y se duplica con una media mentira destinada a enmascararla (37,31-32). En los dos casos, los culpables parecen jugar con el tiempo que pasa, a la espera de que actúe el olvido.

Mucho tiempo después, las circunstancias vuelven a juntar a Judá y a la víctima de su injusticia (38,12; 42,6). Al enterarse de que Judá viene, esta víctima, que quedó silenciosa hasta entonces, entra en acción. Como Tamar con Judá, José despliega una estrategia tan ingeniosa como audaz para conducir a sus hermanos a su verdad. Protegido por el anonimato de su aspecto exterior (38,15; 42,7-8.23), igual que Ta-

mar, dispone los elementos con una hábil maniobra que no se descubrirá hasta más tarde, durante un segundo encuentro (38,24; 42,1-2). El argumento basado en el disimulo y procediendo en dos tiempos, uno preparatorio y otro decisivo, se encuentra en los dos relatos.

El objetivo de la astucia es igualmente similar. Se trata en ambos casos de reconocimiento. Pero no es primeramente una persona a la que hay que reconocer (38,25; 45,1). Es, ante todo, una falta enterrada del pasado (38,26; 42,22 y 44,16). El procedimiento para llegar a ella es semejante en un caso y en otro, en la medida en que el héroe pasa de una acción culpable en apariencia y que no sucede sin disimulo, simbolizado por un vestido: Tamar se prostituye para llevar a que Judá arroje luz sobre la injusticia de la que ella ha sido víctima y a que cambie de mirada y de actitud para con ella (38,14-18). De manera similar, las falsas acusaciones de José (42,8-20 y 44,1-5) llevan a los hermanos a recordar su verdadera falta y a mostrar que su manera de ver a su hermano más joven y a su padre y de actuar con ellos ha cambiado profundamente (44,1-34). Así es como, en cada intriga, la injusticia inicial desemboca en la vida y el mal se convierte en crisol del bien (cf. 45,5.7 y 50,20).

Pues la resolución no se reduce a un puro reconocimiento, a una toma de conciencia. Ésta permite incluso la transformación de los actores. Frente a Tamar, Judá abandona la mentira y la ambigüedad tras

las que se ocultaba para dejar finalmente que la vida haga su obra. Con José, elige hacer frente de manera responsable y valerosa interponiéndose a fin de que la vida se logre. El resultado final es, por otra parte, significado de manera similar, ya que el padre desconfiado y temeroso por la vida de los suyos ve salvados dos hijos que creía perdidos para siempre: los dos hijos de Tamar reemplazan a los mayores de Judá desaparecidos (38,27-30), mientras que Jacob encuentra a José al mismo tiempo que a Simeón (46,28-30), pero también a los dos hijos de José, a los que adopta invirtiendo el orden de primogenitura (48,3-20; cf. 38,29).

A partir de este momento, hay que reconocer a Gn 38 una función importante en la economía de la historia de José, y esto por dos motivos: narra la transformación de un personaje determinante en la continuación de la intriga y cumple una función proleptica. Pues este episodio independiente es una especie de anticipación de lo que sigue. Al leerlo, el lector atento a las relaciones discretas está preparado para descubrir los episodios futuros, con la esperanza de que, como en la aventura de Judá y Tamar, la vida terminará por triunfar sobre la injusticia y la mentira. Aprende también que un resultado feliz puede alcanzarse por rodeos inesperados. Pues, igual que Tamar, José deberá jugar con la mentira y la astucia para que triunfe la justicia y para que los culpables reconozcan su culpa sin por ello ser condenados o aplastados por sus propias fechorías.

CONCLUSIÓN

POÉTICA Y TEOLOGÍA: DESIGNIO DE DIOS Y CONTINGENCIA DE LA LIBERTAD HUMANA

¿Podemos identificar el «punto» teológico de la poética narrativa de la Biblia hebrea? Al comentar la ya citada obra de Robert Alter, P. Ricoeur escribe: «Lo que ha sorprendido a Alter, en los relatos más dramáticos, es el hecho de que el texto apunta a comunicar la convicción de que el designio divino, aunque *ineluctable*, no se lleva a cabo más que por la intermediación de lo que él llama la *obstinación* humana (...). Tomando el problema por el otro extremo, se podría decir que una teología que afronta la *inevitabilidad* del designio humano con la *obstinación* de sus acciones y de las pasiones humanas es una teología que *engendra lo narrativo*, más aún, es una teología que apela al modo narrativo como su modo hermenéutico principal»¹¹. Así pues, lo propio de este relato es coordinar en una sola intriga dos niveles que es imposible coordinar especulativamente sino al precio de distorsiones dialécticas: el designio divino y la contingencia de la libertad humana.

Nos damos cuenta de hasta qué punto el modelo de la narración omnisciente es apropiado para la empresa. En el relato bíblico, el lector tiene relación con un narrador que está en condiciones de divulgar el

designio divino sobre la creación y la historia. El mismo relato destaca en expresar la contingencia de la historia humana en el juego de las circunstancias, de los tiempos y los lugares, y en la interacción, positiva o negativa, de las libertades individuales. Así, en Gn 12,1-3, la revelación de la promesa de Dios a Abrán es seguida por el más contingente de los desarrollos: un hambre en el país (v. 10). El lector lo sabe de labios de Dios: las naciones están llamadas a ser bendecidas en Abrahán y su descendencia. Y resulta que, en un giro inesperado, Abrahán pone en peligro este designio al dejar que el faraón, príncipe de las naciones, tome a Sara, aquella por la que vendrá la descendencia. ¿Cómo honrará Dios su promesa relacionándose con los que, amigos o enemigos, próximos o extranjeros, destacan en hacer fracasar su designio? Al final del Génesis, la respuesta de José a sus hermanos da a este enigma la más feliz de las respuestas: «Ciertamente vosotros os portasteis mal conmigo, pero Dios lo cambió en bien, para hacer lo que hoy estamos viendo, para dar vida a un gran pueblo» (50,20).

El relato del NT, dice todavía P. Ricoeur, prolonga esta intriga. Pone en escena también la articulación paradójica de la inevitabilidad del designio divino y de la contingencia de la acción humana, una articulación

11. P. RICOEUR, «Le récit interprétatif. Exégèse et théologie dans les récits de la Passion»: *RSR* 73 (1985) 18-19.

de la que el relato de la pasión es el lugar extremo: «El nudo de los relatos de la pasión es éste: 'Era preciso que el Hijo del Hombre fuera entregado'; esta fórmula, que subraya la inevitabilidad del curso de los acontecimientos, no sucede sin un relato de traición, de negación, de abandono, de huida, que da testimonio de la rebeldía humana, camino privilegiado del de-

signio inevitable» (pp. 19-20). Ya se ponga en juego la narración omnisciente o la ciencia del testigo, la poética narrativa de la Biblia, a través de todas las mediaciones literarias mencionadas en estas páginas, no tiene otra finalidad que la representación de la intriga esencial de la historia, intriga paradójica donde se conjugan la libertad divina y la libertad humana.

PARA CONTINUAR EL ESTUDIO

– J. N. ALETTI, *El arte de contar a Jesucristo. Lectura narrativa del evangelio de Lucas* (Salamanca, Sígueme, 1992).

– J. N. ALETTI, *Quand Luc raconte. Le récit comme théologie* (Paris, Cerf, 1998).

– R. ALTER, *L'art du récit biblique* (Bruxelles, Lesius, 1999).

– V. BALAGUER, *Testimonio y tradición en Marcos. Narratología del segundo evangelio* (Pamplona, Eunsa, 1990).

– P. BÜHLER / J. F. KABERMACHER (eds.), *La narration. Quand le récit devient communication* (Genève, Labor et Fides, 1988).

– C. CHABROL / L. MARIN (eds.), *Semiótica narrativa. Relatos bíblicos* (Madrid, Narcea, 1975).

– M. COLERIDGE, *Nueva lectura de la infancia de Jesús. La narrativa como cristología en Lucas 1-2* (Córdoba, El Almendro, 2000).

– D. MARGUERAT, «L'analyse narrative. Mode d'emploi»: *Bulletin d'Information Biblique* 44 (1995) 3-11.

– D. MARGUERAT / Y. BOURQUIN, *Cómo leer los relatos bíblicos. Iniciación al análisis narrativo* (Santander, Sal Terrae, 2000).

– M. NAVARRO PUERTO, *Ungido para la vida. Exégesis narrativa de Mc 14,3-9 y Jn 12,1-8* (Estella, Verbo Divino, 1999).

– J. L. SKA, «L'arbre et la tente: la fonction du décor en Gn 18,1-15»: *Biblica* 68 (1987) 383-389.

– J. L. SKA, «Gn 22,1-19. Essai sur les niveaux de lecture»: *Biblica* 69 (1988) 324-339.

– J. L. SKA, «Jésus et la Samaritaine (Jn 4). De l'utilité de l'AT»: *Nouvelle Revue Théologique* 118 (1996) 641-652.

– J. L. SKA, «La narrativité et l'exégèse biblique»: *La Foi et le Temps* 23 (1993) 197-210.

– J. L. SKA, «La 'nouvelle critique' et l'exégèse anglo-saxonne»: *Recherches de Science Religieuse* 80 (1992) 29-53

– J. P. SONNET, «'Le livre trouvé': 2 Rois 22 dans sa finalité narrative»: *Nouvelle Revue Théologique* 116 (1994) 836-861.

– A. WÉNIN, «Abraham à la rencontre de YHWH. Une lecture de Gn 22»: *Revue Théologique de Louvain* 20 (1988) 162-177.

– A. WÉNIN, *El libro de Rut. Aproximación narrativa* (Cuadernos Bíblicos 104; Estella, Verbo Divino, 2000).

– A. WÉNIN, *Samuel. Juez y profeta* (Cuadernos Bíblicos 89; Estella, Verbo Divino, 1996).

ÍNDICE DE TÉRMINOS ESPECIALIZADOS *(en cursiva los recuadros)*

acción	30	lector	16, 21-23, 51
secuencia de acciones	35	real	21
agente	29	implícito	21
anagnorisis (reconocimiento)	26	monólogo interior	30
analepsis	28	motivo (narrativo)	35
antagonista	29	<i>narración en «yo»</i>	17
autor		narrador	16-20, 5
real	16	anónimo	18
implícito	17	fiable	19
cambio de perspectiva	34	intradiegético	20
catalizador	32	omnisciente	18, 34, 51-52
competencia (del lector)	40	narratario	21
complicación	25, 50, 53	extradiegético	21
<i>concisión</i>	13	intradiegético	21
desenlace	26, 50, 54	nombre (de personaje)	29
diálogo	30	omnisciencia: cf. narrador	
discurso directo	30	orden de ocurrencia	27
<i>elipsis</i>	27, 42, 43	orden de presentación	27
epílogo	26-27, 51	<i>palabra clave</i>	35, 50
escena típica	35-36	parábola abierta	38, 39
exposición	24, 49, 53	peripeteia (vuelta)	26
diferida	25	personajes	28-33
fábula	27	– catalizadores	32
figurante	29	– unión	33
héroe	31	secundarios	32
historia	16	unidimensionales	29
intriga	24-28, 49	perspectiva	34, 52
<i>ironía (dramática-verbal)</i>	22	del narrador omnisciente	34
juicios morales	30		

externa	34
interna	34
posturas de lectura	22, 52-55
protagonista	29
reconocimiento	26, 50
repetición	35-36
<i>resúmenes prolépticos</i>	25
retrato	29
secuencia de acciones	35
suspense	25
<i>tema (narrativo)</i>	35

<i>tiempo narrado</i>	28
<i>tiempo en que se narra</i>	28
<i>títulos, subtítulos</i>	25
trama	26
de resolución	26
de revelación	26
valedor	29
verdad	20
visión interior	30
vuelta	26, 50, 51

TABLA DE TEXTOS BÍBLICOS

Génesis

2,16-17; 3,1	42
12,10-20	42, 58
16; 21	14
18,1-15	38
27,41-42	42
34,30-31	38
37-39	55
38	49-57
42,6-9	25
50,15-21	39, 58

Éxodo

2,1-10	33
17,1-7	39

Jueces

11,29-40	34, 43
----------------	--------

2 Samuel

4,1-12	43
--------------	----

1 Reyes

1,5-7	27
17	41
21	40

2 Reyes

5	32, 43
---------	--------

<i>Jonás</i>	44-48
---------------------------	-------

<i>Rut</i>	41
-------------------------	----

LISTA DE RECUADROS

Precusores	6
Concisión de los relatos, introducciones y conclusiones	13
Las narraciones en «yo»	17
Ironía dramática e ironía verbal	22
Títulos y subtítulos: resúmenes prolépticos	25
Tiempo en que se narra y tiempo narrado (G. Müller)	28
Temas narrativos	35
Relatos «abiertos» en el NT	39
La elipsis, un principio de economía narrativa	43
Palabras clave	50
Problemas jurídicos en Gn 38	54

Contenido

En la Biblia, tanto la fe de Israel como la de los cristianos se ha expresado sobre todo bajo la forma de relatos, pues Dios se ha revelado a su pueblo a través de una historia. Por lo tanto, para entrar en la comprensión de estos relatos bíblicos es muy útil observar cómo narran los autores, cómo se comunican con sus lectores: con nosotros.

Este análisis narrativo de la Biblia es presentado por tres biblistas belgas: Jean-Louis SKA, Jean-Pierre SONNET y André WÉNIN. Sus aportaciones teóricas son sencillas y progresivas; las ilustran sin cesar con ejemplos tomados de relatos del Antiguo Testamento. Esto proporciona el deseo y los medios de ir a leer así otros relatos bíblicos.

Introducción	5	La disposición de los acontecimientos. Los personajes	
I. Prioridad de la acción	9	La perspectiva. La repetición	
Poco interés por la psicología. Pocas descripciones			
Un mundo homogéneo. Estilo bíblico y estilo clásico			
Algunas reglas de composición			
II. El modelo narrativo del relato bíblico	16	IV. El relato y su lector. El ejemplo de Jonás	38
Autor y narrador. Lector real y lector implícito		El papel activo del lector. El libro de Jonás	
III. Puntos de referencia para el análisis narrativo	24	V. Judá y Tamar (Gn 38)	49
		La intriga. Narrador y lector. Gn 38 en la historia de José	
		Conclusión	58
		Para continuar el estudio	60