



UNIVERSIDAD BÍBLICA
LATINOAMERICANA
PENSAR • CREAR • ACTUAR

BACHILLERATO EN CIENCIAS TEOLÓGICAS
BACHILLERATO EN CIENCIAS BÍBLICAS

LECTURA SESIÓN 6

CBX 113 METODOLOGÍA DEL ESTUDIO BÍBLICO

Ska, Jean Louis. “La intriga”. En *Nuestros padres nos contaron: introducción al análisis de los relatos del Antiguo Testamento*, 20-39. Estella: Verbo Divino, 2012.

Reproducido con fines educativos únicamente, según el Decreto 37417-JP del 2008 con fecha del 1 de noviembre del 2012 y publicado en La Gaceta el 4 de febrero del 2013, en el que se agrega el Art 35-Bis a la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos, No. 6683.

III – La intriga

Los relatos bíblicos, como numerosos relatos populares, se concentran más en la acción que en el desarrollo de personajes particulares (ya observado por H. Gunkel; cf. recuadro). Por tanto, parece apropiado estudiar la intriga antes de abordar

los otros problemas que están ligados a la acción dramática. Algunos autores, como S. Bar-Efrat, prefieren inclinarse, por el contrario, por las cuestiones del narrador y de los personajes antes de presentar las diversas características de la intriga.

1. Los diferentes tipos de intriga

Para Aristóteles, la intriga (*mythos*) es la «disposición ordenada de los acontecimientos» (*Poética* 1450a, 5 y 15). «Podemos definir la intriga como el elemento dinámico y secuencial de la literatura narrativa» (Scholes / Kellogg, 2006, p. 207).

Intriga unificada, intriga episódica

En realidad existen dos tipos principales de intriga: la intriga unificada y la intriga episódica. En una *intriga unificada*, todos los episodios son pertinentes para el relato y tienen una relación con el resultado de los acontecimientos contados. Cada episodio descansa en el que le precede y prepara al que sigue.

En una *intriga episódica*, el orden de los episodios puede ser cambiado, y el lector puede saltar entre

ellos sin problemas; cada episodio constituye una unidad en sí misma y no necesita el conocimiento preciso y completo de los episodios precedentes para ser comprendido. La mayor parte del tiempo es la presencia de un personaje principal la que da unidad al conjunto de los episodios, los cuales están ligados temáticamente por la coherencia del personaje, su conducta habitual y la semejanza de las situaciones que este estado genera de hecho. Con mucha frecuencia, el relato empieza con el nacimiento del protagonista y acaba con su muerte.

Ejemplos de intrigas unificadas: Rut, Jonás, *La Ilíada* (la cólera de Aquiles), *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco... Ejemplos de intrigas episódicas: el ciclo sumerio y acadio de *Gilgamés*, las hazañas anglosajonas de *Beowulf*, la serie de los James Bond (inau-

El primado de la acción

«Si nos preguntamos qué principio siguen los narradores cuando ponen el acento en algunas cualidades precisas de sus personajes, descubrimos que la caracterización está en general completamente *subordinada a la acción*. La cualidad de las personas es indispensable para la prosecución de la acción que se describe; todas las demás, aunque posibles, se omiten. La historia de la astucia de Jacob (Gn 27) cuenta cómo este, siguiendo el consejo de su madre, se acerca a su padre Isaac para que le bendiga en lugar de Esaú: aquí Jacob es astuto, engaña; Esaú es estúpido, se deja engañar; Isaac es fácil de engañar, está ciego; Rebeca es astuta, da el consejo de engañar y es al mismo tiempo parcial con respecto a Jacob. [...] El narrador moderno añadiría ahí una cantidad de rasgos para dar color y vida; el viejo narrador rechaza esto. Se reconoce fácilmente el interés estético de los narradores: se preocupaban ante todo de la acción; la perspectiva de esbozar figuras no tenía para ellos más que un interés secundario».

Hermann GUNKEL, «Genesis» (1910, p. XXXIX),
trad. francesa en Pierre GIBERT, *Une théorie de la légende*.
Hermann Gunkel et les légendes de la Bible.
París, Flammarion, 1979, pp. 301-302.

gurada en 1953 con *Casino Royale*, de I. Flemming), las aventuras de Robin de los bosques o de Till el Travieso, *La Odisea* (las etapas del regreso de Ulises), la historia de Sansón (Jue 13-16)...

Existen igualmente relatos que se sitúan entre estas dos categorías. Así, a primera vista, el ciclo de Abraham aparece como una intriga episódica. En realidad, algunos hilos ligan entre sí los diferentes episodios (las promesas, por ejemplo, y sobre todo la promesa de un hijo). Se podría decir lo mismo de *La Odisea*.

Todos los episodios están ligados entre sí porque forman parte del viaje de regreso de Ulises a Ítaca. En la epopeya de Gilgamés, el hilo que liga los últimos episodios es la búsqueda de la inmortalidad.

Intriga de resolución, intriga de revelación

Siguiendo a Aristóteles, S. Chatman (1978, p. 48) establece otra distinción: entre las *intrigas de resolución* y las *intrigas de revelación* (*resolved plots* y *revealed/revelatory plot*); M. Sternberg (1985, p. 172) habla de *intriga de descubrimiento* (*plot of discovery*); cf. igualmente su índice («Discovery, plot of»).

En una *intriga de resolución*, la pregunta principal es la siguiente: «¿Qué va a suceder?». En esta clase de intriga popular bastante extendida, el tiempo, la evolución, el orden de los acontecimientos son esenciales, y el desarrollo tiende hacia su resolución.

En una *intriga de revelación*, los hechos y sus repercusiones tienen poco interés en sí mismos. No pasa nada, y la *historia* podría resumirse en pocas palabras. Esta forma de escribir se concentra ante todo en el personaje. El sentido del tiempo, del desarrollo, de la evolución es casi inexistente. Los acontecimientos tienden a no tener más que una simple función ilustrativa, y el lector puede sacar de los incidentes más insignificantes apreciaciones nuevas sobre los personajes o las situaciones. En consecuencia, el desarrollo destaca más un «despliegue» que un «desenmarañamiento». Muchos ejemplos de *intriga de revelación* se encuentran en Henry James, James Joyce, Marcel Proust...

Desde este punto de vista, la Biblia se parece más a la literatura popular, y sus intrigas son sobre todo intrigas de resolución. No obstante, en algunos casos aparece un fenómeno interesante. El lector contemporáneo queda frustrado por el poco interés por las repercusiones. Así, la Biblia casi nunca cuenta con detalle las batallas o los viajes. El acento parece recaer en otra parte. Las repercusiones están frecuentemente al servicio de un cierto «despliegue» de la verdad, de la revelación de un determinado aspecto de Dios.

- Por poner un ejemplo, Ex 1-15 no apunta solo a la liberación de los israelitas, sino también a la revelación de Dios a los egipcios (cf. Ex 14,25) y a los propios israelitas (14,30-31; 15,2-17). Por otra parte, debemos recordar que lo que desencadenó el proceso de opresión fue una *ignorancia* (Ex 1,8: «Llegó un faraón que no conoció a José»), *ignorancia* que está eventualmente en el punto de partida de las plagas o del juicio de Dios (Ex 5,2: «No conozco al Señor»).

- Otro ejemplo: ¿cuál es el centro del libro de Jonás? ¿La conversión de Nínive (resolución) o el drama interior del profeta (revelación)?

- Último ejemplo de la combinación de los dos tipos de tensión narrativa: 1 Sam 17 (David y Goliat). El lector espera el resultado del combate. El relato, sin embargo, se concentra en el aspecto teológico del acontecimiento. Lo que importa quizá no es tanto la victoria de David cuanto una cierta idea de Dios y de la manera en la que se puede contar con él (1 Sam 17,46-47). Comprendemos mejor entonces la larga preparación del combate (vv. 1-17.23-25), la presentación de Saúl como valedor de David (vv. 11 y 26) y el largo diálogo entre David y Goliat (vv. 43-47). El objetivo es subrayar las diferentes concepciones de Dios que están en juego en el combate. Una vez aclarado este aspecto a los ojos del lector, el combate puede comenzar y acaba muy rápidamente.

Para más información sobre las *intrigas de descubrimiento* y las *intrigas de acción*, la prioridad de las *intrigas de descubrimiento* en la Biblia y la importancia fundamental de la ignorancia para crear el suspense, cf. M. Sternberg (1985, pp. 172-175): «Sin ignorancia no hay conflicto; sin conflicto no hay intriga» (p. 173); léase también el capítulo «De la ignorancia al conocimiento» (pp. 176-179).

2. Las intrigas unificadas

R. S. Crane ([1952] 2002, pp. 95-99) distingue tres clases de intriga marcadas cada una de ellas por una dominante (pensamiento, personaje, acción) y que funcionan respectivamente sobre un cambio de conocimiento, de valores o de situación. Cambio de conocimiento: el lector conoce al final lo que ignoraba al principio (ejemplo: las historias policíacas). Cambio de

valores: el carácter de los personajes evoluciona (así en las novelas psicológicas). Cambio de situación: la acción se repite (novelas de aventuras o de guerra).

Por tanto, la primera pregunta que hay que plantear es la siguiente: ¿cuál es la transformación principal que afecta a la historia? ¿De qué nos enteramos que igno-

rábamos al comienzo de la historia? Un personaje (o varios), ¿se convierte en bueno o malo (o al revés)? ¿Cambia una situación de buena a mala (o al revés)? Es importante añadir que un relato único puede combinar varios tipos de intriga. Para una crítica de esta clasificación, cf. S. Chatman (1978, pp. 84-95).

Estructura formal y divisiones

Estructura formal. Con frecuencia es posible resumir una historia en dos palabras, mediante una simple oposición que ofrece su esencia. Esta estructura es un modelo abstracto, diferente de la narración concreta, pero es una primera forma de clasificar el texto. Las oposiciones principales son las siguientes: orden / ejecución, deseo / cumplimiento, conflicto / resolución del conflicto. R. C. Culley (1985, p. 172) ofrece la siguiente lista: desequilibrio / equilibrio, inacabamiento / acabamiento, dificultad / dificultad desaparecida, peligro / peligro evitado, mal / mal castigado. Para descubrir esta estructura formal hay que comparar el principio y el final del relato. A veces se la llama *tema*.

Los diferentes momentos de la intriga. El trabajo que ha tenido más influencia en este terreno se lo debemos a G. Freytag, *Technik des Dramas* (Leipzig, 1863). Su «pirámide» le ha hecho famoso. Según su teoría, basada en el estudio de obras de teatro, una intriga-tipo empieza con una acción ascendente, alcanza un punto culminante y acaba con una acción descendente. Esto corresponde a la visión de Aristóteles, que dividía la tragedia en tres partes: «Un comienzo, un medio y un final», o incluso «desencade-

namiento..., inversión..., desenlace...» (*Poética* 1450a 26 y 1455, 26-30). Hay que observar que Aristóteles y Freytag analizan la intriga-tipo, a saber, la historia-tipo, y no las obras particulares.

La pirámide de Freytag puede descomponerse en nueve momentos: 1) la exposición, 2) el momento desencadenante, 3) la complicación (ascenso de la acción), 4) el *climax* (o punto culminante), 5) el giro de la acción, 6) la caída de la acción, 7) la resolución (del problema o del conflicto), 8) el último retraso, 9) el desenlace o conclusión. Para una presentación y una crítica de la teoría de Freytag, cf. M. Sternberg (1978, pp. 5-8).

Estos momentos no corresponden a secciones bien definidas de un texto narrativo. Son más bien las grandes articulaciones del drama. El análisis se concentra en alguna medida en la columna vertebral de la intriga. La etapa siguiente, la división en episodios, escenas, etc., se inclinará por la forma exterior del «cuerpo» narrativo (p. 34).

¿Qué es una exposición?

Este momento de la intriga es objeto de muchas discusiones. Necesita, pues, un desarrollo más importante que los otros. Nos detendremos en su definición antes de ilustrarla con ejemplos más numerosos que de costumbre.

Definición. Dos elementos son esenciales para definir la *exposición*: 1) la presentación de las informaciones *indispensables* sobre el estado de los hechos, 2) que *precede* al comienzo de la acción. Los detalles

que se ofrecen son necesarios para la buena comprensión del relato. Lógicamente, la exposición es la primera etapa de la narración, pero concretamente la acción puede empezar *in media res* («en mitad de las cosas», expresión de Horacio, *Arte poética*, v. 148) y la exposición, venir después en el relato.

Contenido y función. Habitualmente, la exposición proporciona al lector las informaciones que esbozan, 1) el marco narrativo (lugar, tiempo) y 2) los personajes principales, así como las relaciones que existen entre sí. La exposición responde a las preguntas: ¿quién?, ¿dónde?, ¿cuándo? Eventualmente proporciona 3) una clave para comprender el relato, en particular indicaciones sobre el contrato establecido entre el narrador y el lector: ¿cuáles van a ser las convenciones del *pacto de lectura*? En este sentido, el

Las exposiciones de Balzac

Siguen siendo famosas: *Eugenia Grandet* (la vida triste y monótona de la familia Grandet antes de la llegada del primo Carlos), *Papá Goriot* (la descripción de la sórdida pensión de Madame Vauquer crea una aspiración irreprimible hacia otra cosa, que es la aspiración básica de Rastignac) o incluso *La prima Bette* (las intrigas, conflictos y escándalos de una familia que permitirán a la prima Bette, presa de sus frustraciones, tomarse secretamente la revancha sobre su entorno). En esta última novela, el propio Balzac señala el final de la exposición con las últimas frases del capítulo XXXVI: «Aquí acaba, en cierto sentido, la introducción de esta historia. Este relato es al drama que lo completa lo que son las premisas a una proposición, lo que es toda exposición a cualquier tragedia clásica».

marco y la creación de una cierta *atmósfera* son decisivos.

En los cuentos de hadas, una frase como «Érase una vez...» conduce al oyente a un mundo imaginario o maravilloso en el que las reglas de nuestro mundo pierden todo significado.

La exposición establece igualmente una distancia entre el mundo del relato (pasado) y el mundo de la voz narrativa (presente). Una de las dificultades de la exégesis bíblica estriba en que los narradores bíblicos consideran que su público está familiarizado con una cierta cultura y una cierta tradición. Por desgracia ya no es el caso del lector contemporáneo.

Características. El gran problema consiste en determinar los límites de la exposición. ¿Dónde debe detenerse? Para distinguir entre la exposición y la primera *escena* –comienzo de la acción–, M. Sternberg (1978, pp. 23-29) ofrece dos indicadores principales: la gestión del tiempo y el paso del *sumario* a la *escena*.

1) La gestión del tiempo. Sternberg utiliza las expresiones *tiempo de representar* y *tiempo representado*. Nosotros preferimos estas otras más habituales: *tiempo de contar* y *tiempo contado* (cf. más arriba, p. 12).

2) *Sumario* y *escena*. La narración se convierte en *escénica* cuando el tiempo de contar se convierte en casi igual que el tiempo contado. Una *escena* se caracteriza principalmente por la presencia de diálogos y/o descripciones detalladas de una acción. En un *sumario*, la gestión del tiempo es muy diferente: el tiempo de contar es más breve que el tiempo con-

tado; varios acontecimientos y hechos se resumen en algunas frases. Como regla general, la exposición adquiere la forma de un *sumario*, incluso aunque suceda que una *escena* cumpla esta función.

Volviendo a nuestro problema, el lector piensa que la narración pasa de la exposición a la acción cuando tiene lugar un cambio de ritmo, en particular con el comienzo de la primera escena auténtica de la historia. En una exposición, el lector no encuentra más que breves observaciones sobre los personajes principales. La información es a menudo lacónica, general, abstracta, mientras que la primera escena es detallada, concreta y única (en ella se cuentan acontecimientos que ya no se reproducirán).

En consecuencia, en la Biblia hebrea, las exposiciones comprenden corrientemente verbos de estado (Joüon-Muraoka, § 41bf), frases nominales (Joüon-Muraoka, § 154; Gesenius, § 140a) o formas verbales frecuentativas (habitualmente el *yiqtol* y el *w^aqatal-tí*, Joüon-Muraoka, § 113c, 119qux; Gesenius, § 107, 112).

La situación descrita en la exposición frecuentemente es estática o cíclica. Puede durar mucho tiempo, incluso siempre, si no surge un elemento exterior que turbe un estado de la situación apacible (o penoso). En otros casos hay un movimiento *ad infinitum* (hasta el infinito) o una serie de acontecimientos tal que cada etapa se convierte en previsible. Por ejemplo, la prosperidad de Israel y su crecimiento habrían podido continuar si un «nuevo» faraón no hubiera aparecido (Ex 1,8s). En este contexto, el adjetivo «nuevo» (en hebreo *hada?*) es una palabra clave. Otro ejemplo: el desarrollo de la perversidad en el univer-

so parece irreversible cuando Dios decide provocar el diluvio (Gn 6,5-7).

El segundo indicador de Sternberg podría formularse en el vocabulario de Genette: el cambio de ritmo es frecuentemente lo que Genette llama un cambio de «frecuencia» (cf. p. 19).

3) Es posible añadir un criterio suplementario a estos ofrecidos por Sternberg y definir el cambio de ritmo de una forma un tanto diferente. El interés del lector cambia con el principio de la acción. Durante el desencadenamiento de esta, cuando aparecen repentinamente tensión dramática, suspense y expectativas, la atención del lector se dirige hacia la continuación del relato. En la exposición no hay –o hay muy poco– suspense. La tensión está ausente y, si hay una expectativa, es vaga e indeterminada, casi inmediatamente colmada por el relato. Cf. las reflexiones de Sternberg a propósito del «presente ficticio» (1978, pp. 21-23). En términos muy sencillos, el presente ficticio es el momento en que el lector es atrapado por la acción y suprime la distancia que le separa del relato en pasado.

Cuando la exposición tiene lugar en el curso del relato (exposición retrasada), en ese preciso momento la atención del lector regresa al pasado. Sin embargo, esto no significa que cada *flash-back* o retrospectiva contenga un elemento de la exposición retrasada.

En resumen, la exposición aparece de tres maneras: bien al comienzo del relato, bien en conjunto en un momento determinado de la narración, bien de forma fragmentaria al hilo de esta. Cf. M. Sternberg (1978, pp. 13-14; ejemplos en la obra de Jane Austen, pp. 129-158, y en la de Balzac, pp. 213-234).

Ejemplos bíblicos

- En Job 1,1-5.6, los principales signos del paso de la exposición a la primera escena son los siguientes: 1) la narración iterativa da lugar a una narración singular, y 2) la presencia de la expresión *wayhî hayyôm* («un día») en 1,6 (Sternberg, 1978, pp. 23-26). Las insólitas formas verbales del v. 5, a saber, dos *wayyiqtol*, cuando se esperarían más bien dos *w^qatal* («Job los convocaba y los santificaba»), se explican sin duda por un uso abusivo del *wayyiqtol* en una serie de verbos en la que todos se interesan por una misma descripción y tienen el mismo sujeto.
- En 1 Sam 1,1-9 parecen aplicarse los mismos criterios, pero el texto es un poco más complicado. Algunas frases nominales (vv. 1-2) van seguidas por un segmento de narración iterativa (1,3: «[él] tenía la costumbre de subir [...] año tras año»). La expresión *wayhî hayyôm* («un día», v. 4) introduce un *wayyiqtol* (*wayyizbah*, «sacrificó»), por tanto una narración singular, e indica el comienzo de la primera escena. Pero el segundo verbo (*wⁿnatan*, «tenía la costumbre de dar») es frecuentativo y volvemos a la fase de exposición hasta el v. 7a («esto sucedía así año tras año»). Con el *wayyiqtol* del v. 7b (*wattibkeh w^lô to'kal*, «ella lloró y no comió [o rehusaba comer]») volvemos entonces al «presente ficticio» de la primera escena (A. Wénin, 1998, pp. 21 y 441; R. Alter, 1999, pp. 114-121, tiene una opinión un tanto diferente, pero su traducción difiere muy ligeramente).
- Gn 38,1-11 ofrece un resumen cuya acción, en el v. 11, desemboca en un callejón sin salida. La verdadera acción empieza en el v. 12 con la expresión *wayyirbû hayyomîm* («pasaron muchos días»).

- Jue 6,1-10 se parece a Job y 1 Sam 1. Sin embargo, el texto es más difícil porque nos encontramos en el v. 4 un cierto número de *wayyiqtol* en lugar de formas frecuentativas (introducidas con el *w^hayâ 'im* del v. 3, que significa «cada vez que»). El grito de Israel hacia el Señor, en el v. 6, podría desencadenar una primera acción si la respuesta del profeta (vv. 7-10) no reforzara la impresión de desesperanza de los vv. 1-5. Todo esto corresponde más a una exposición que describe la desgracia de Israel. La acción empieza realmente con la aparición del ángel a Gedeón (v. 11), porque entonces la escena deja entrever un futuro diferente. Será posible poner fin a las repetidas invasiones de los madianitas (narración iterativa) si Gedeón acepta cumplir su misión (narración singular). Cf. el análisis de M. Eskhult (1990, pp. 74-80). Igual que en Job 1,5, los *wayyiqtol* de Jue 6,4 deben tener un sentido frecuentativo debido a su contexto. Forman parte de una serie de verbos que describen la opresión y tienen el mismo sujeto que los otros verbos frecuentativos.

- 1 Sam 9,1-3 es un buen ejemplo de exposición compuesta casi enteramente por frases nominales. Encontramos fórmulas similares (*wayhî 'ish... mîn... û?^emô...*, «había un cierto hombre... de... y su nombre era...») con algunas variantes en Jue 13,2; 17,1.7; 1 Sam 1,1; 17,12; 25,2-3; Job 1,1; Rut 1,1; Est 2,5. Los primeros verbos activos así como los primeros diálogos en 9,3 señalan claramente el paso de la exposición a la primera escena (A. Wénin, 1988, p. 269, n. 12; relato muy semejante en 1 Sam 25,2-3).

- En 2 Sam 12,1-3 (parábola de Natán), la exposición es más larga: la dicha del pobre habría podido durar

siempre. El v. 4 introduce el acontecimiento (la llegada de un huésped a casa del rico) que interrumpe esta situación de hecho.

- Rut 1,1-5 es menos evidente. En el v. 6b, la «visita» del Señor desencadena un proceso que conducirá a la conclusión de la historia. Los vv. 1-5 están dominados por la hambruna y la muerte; no hay ningún signo de esperanza. En el v. 6a, el verbo *wattaqom* («ella se levantó») interrumpe el movimiento de angustia y cambia la dirección del relato. No obstante, existen otros elementos de exposición en el libro. El narrador los utiliza cuando desempeñan un papel en la trama. Por ejemplo, el personaje de Booz es introducido en 2,1. A continuación, en 2,20, Noemí revela que es un *go'el* (rescatador, «redentor») potencial. Después se nos comunica por boca del propio Booz, durante la noche en la era, la existencia de otro *go'el* más próximo a Noemí y Rut (3,12). En 4,3 se ofrece una última información: Noemí posee un campo, y esto podría conducir a la resolución de la intriga. Si la exposición inicial (1,1-5) describe la extrema dificultad de las viudas, los otros elementos de exposición se refieren sobre todo al personaje que va a suponer la inversión de la situación al final de la historia.

- Est 1,1-9 describe los suntuosos banquetes del rey Asuero. El hecho que viene a perturbar este cuadro y que desencadena la intriga se encuentra en el v. 10, cuando la reina Vasti rehúsa obedecer al rey (marca temporal: *bayyôm ha??ebî'î*, «el séptimo día»). A. Berlin (1983, p. 104) ve el comienzo de la acción dramática en el v. 3. Pero ¿es así?

- El libro de Jonás es el ejemplo de un relato que empieza *in media res*. El lector encontrará la exposición

diseminada a lo largo del relato (1,1: el nombre de Jonás; 1,9: sus opiniones religiosas; 3,3b: la descripción de Nínive; 4,2: la naturaleza de Dios según Jonás; 4,11: otros detalles sobre Nínive en boca de Dios). Estos diversos elementos de la exposición aparecen en momentos dramáticos, lo que les permite tener más impacto sobre la acción y desvelar aspectos inéditos de las relaciones entre los tres personajes principales: Dios, Jonás y Nínive.

El momento desencadenante

Es el momento en que el conflicto o el problema aparecen por primera vez y suscita el interés del lector. Frecuentemente corresponde al «¿qué?» de la exposición de la historia. En numerosos casos es difícil separarlo de la *exposición* o del comienzo de la *complicación*. Ejemplos de *momentos desencadenantes*: la orden que Dios da a Abrahán pidiéndole que sacrifique a su hijo (Gn 22,1); la predilección de Jacob por su hijo José y los celos de los otros hijos (Gn 37,3-4); la llegada de un nuevo faraón al comienzo del libro del Éxodo (Ex 1,8); el llanto de Ana al comienzo del libro de Samuel (1 Sam 1,7); el descubrimiento de un libro en el Templo bajo el reinado de Josías (2 Re 22,8); la intervención de Satán al comienzo del libro de Job (Job 1,6).

La complicación

En la *complicación* se encuentran en general los diversos intentos de resolver el problema o el conflicto, las etapas de la búsqueda o de la transformación,

la exploración de los caminos para acercarse a la verdad... El desarrollo de la historia crea normalmente el suspense y el lector se pregunta: «¿Qué va a suceder?», o «¿qué es lo que significa esto?».

Composición progresiva. Para desarrollar la tensión del relato y llevarla a su término, la Biblia utiliza frecuentemente un procedimiento de repetición, de construcción gradual (o «climática»). Estos son algunos ejemplos significativos.

- Encontramos composiciones en tres etapas en Gn 8,8-12 (tras el diluvio, Noé suelta un ave tres veces); 2 Sam 18,24-27 (el vigía llama tres veces y David reacciona otras tres); Nm 22,21-35 (Dios detiene tres veces a Balaán montado en su asna); 2 Re 1,9-16 (tres capitanes de cincuenta hombres enviados para convocar a Elías); 2 Re 9,17-24 (Jorán envía por dos veces a un jinete al encuentro de Jehú; la tercera vez va él mismo); Os 1,2-9 (los tres hijos del profeta).
- Algunas composiciones en cuatro etapas (3+1) se encuentran en Nm 23-24 (los cuatro oráculos de Balaán); Jue 16,15-25 (los cuatro intentos de Dalila para descubrir el secreto de Sansón; cf. J. Blenkinsopp, 1963, pp. 65-76); Jue 9,7-15 (la fábula de Jotán); 1 Sam 3,2-10 (la vocación de Samuel); 1 Sam 10,2-8 (anuncio de diferentes momentos en el camino de regreso de Saúl); 2 Re 2,1-12 (ascensión de Elías); Ez 47,1-5 (la fuente del Templo); Job 1,13-20 (cuatro desastres destruyen las posesiones de Job y su familia).
- En Gn 1,1-24a, el relato está compuesto por siete etapas que constituyen la primera semana de la creación (6+1).

- Las plagas de Egipto (Ex 7-12) comienzan con una serie de nueve plagas similares en su estructura. La tensión progresiva elaborada por esta sucesión de «signos» llega a su *climax* (apogeo) con la décima plaga, cuya estructura es diferente. Así pues, la composición es de 9+1 (cf. M. Sternberg [1971], pp. 243-252).

Las escenas preparatorias. A fin de reforzar la tensión narrativa y preparar el clímax, la Biblia utiliza a veces una o varias «escenas preparatorias» que preceden a un encuentro decisivo creando una atmósfera apropiada de esperanza, de miedo o de curiosidad. Algunos ejemplos:

- José se encuentra con un «hombre» desconocido en el campo antes de llegar ante sus hermanos (Gn 37,15-17); más tarde, los hermanos son recibidos por un mayordomo antes de poder ver a José (Gn 43,16-23).
- La historia de David y Goliat contiene una larga serie de escenas preparatorias que suben en intensidad: David escucha a Goliat (1 Sam 17,20-23); las gentes se llenan de miedo y David les cuestiona (vv. 24-27); el hermano de David, Eliab, le reprende (vv. 28-30); David se encuentra con Saúl (vv. 31-37); David se prepara para el combate (vv. 38-40); los dos adversarios se desafían mutuamente (vv. 41-48); finalmente, el combate tiene lugar (vv. 51-54).
- El encuentro entre Elías y Abdías precede al cara a cara entre el profeta y el rey Ajab (1 Re 18,7-16).
- Eliseo envía a Guejazí para curar al hijo de la sunamita (2 Re 4,29-31), pero finalmente debe ir él mismo (2 Re 4,32-37).

- Naamán presenta en primer lugar su petición a un rey de Israel impotente, después de lo cual se dirige a casa de Eliseo (2 Re 5,5-7.8-10).
- Booz se informa de Rut con su siervo y se dirige después directamente a ella (Rut 2,5-7.8).
- Baruc lee el pergamino escrito por Jeremías en primer lugar ante la muchedumbre en el Templo y después ante el rey en el palacio (Jr 36,9-20.21-26).

El clímax y el giro de la acción

El *climax* (apogeo, punto culminante) es más complicado de definir. Puede ser el momento en que la tensión se colma, la aparición de un elemento o un personaje decisivos, la etapa final del progreso narrativo. En la tragedia griega es el momento en que el héroe está en el *akmé* (paroxismo) de su trayectoria.

El *giro de la acción* inaugura habitualmente las consecuencias de esta. En este momento aparece un elemento que conducirá la continuación del relato hacia la conclusión. Pero no siempre es fácil distinguir el giro de la acción de la resolución final de la intriga y, en algunos casos, pueden coincidir.

La resolución

La resolución corresponde a la solución del problema inicial y pone fin al suspense del relato (bajo forma de *peripeteia*, de *anagnórisis* o de una combinación de ambas, cf. más adelante). Basándose en Aristóteles, S. Chatman (1978, p. 85) ofrece dos buenas definiciones de este importante punto.

Inversión y reconocimiento

En una intriga de resolución en la que prima la acción (cf. p. 21), la *resolución* propiamente dicha se llama *peripeteia* (en griego «inversión»: «paso repentino de un estado a su opuesto», «acontecimiento extraordinario o inesperado»); es, según Chatman, «en un momento determinado de la acción, el cambio de un estado de las cosas a su exacto contrario», o bien, según M. Sternberg (1985, p. 172), «el paso de las personas de la felicidad a la desgracia, o al revés».

En una intriga de revelación, en la que priman conocimiento y descubrimiento (cf. p. 21), la *resolución* es una *anagnórisis* (en griego «reconocimiento»); es, según Chatman, el «paso de la ignorancia al conocimiento, del que tiene experiencia el protagonista».

- En Gn 45,1-3, la escena de reconocimiento en la historia de José es un «giro de la acción perfectamente aristotélico: un descubrimiento con inversión» (Sternberg [1985], p. 308). Los hermanos pasan de la ignorancia al saber (*anagnórisis*) al reconocer a José. Pasan igualmente de la desgracia a la felicidad (*peripeteia*): la declaración de José en 45,3 sella el final de su proceso.
- En Gn 8,1, en la historia del diluvio, el recuerdo de Dios inaugura el paso de la obra de destrucción a la de la reconstrucción del universo (*peripeteia*).
- En Gn 38, en la historia de Judá y Tamar, el momento del descubrimiento y del reconocimiento está en el v. 26 (Tamar, a punto de ser quemada, revela que está encinta del hombre que le había dejado un sello, un cordón y un bastón): «Judá los recono-

ció y dijo: "Ella es justa y yo no". Y ya no la conoció». Judá reconoce su error, reconoce la «justicia» de Tamar, y ese momento coincide con la inversión de la situación para Tamar (*peripeteia*).

- En Gn 22,11-12 es paradójicamente el ángel del Señor el que pasa de la ignorancia al conocimiento cuando dice: «Ahora sé [...]». Esta *anagnórisis* pone fin a la prueba de Abrahán y provoca, por tanto, la inversión de la situación del relato.

- El relato de la curación de Naamán ofrece otro ejemplo: el relato sugiere establecer una relación de causa-efecto entre la curación y la conversión de Naamán el sirio, es decir, entre la *peripeteia* y la *anagnórisis* del relato (2 Re 5,14-15).

- De la misma manera, en el relato del sacrificio del monte Carmelo (1 Re 18), la *anagnórisis* del pueblo es la condición de la *peripeteia*: el pueblo reconoce cuál es su verdadero Dios (1 Re 18,39), y esta conversión pone fin a la sequía (1 Re 18,41-46).

Retraso. Entre la resolución y la conclusión final puede haber un tiempo de ralentización o de retraso (suspense final).

En la Biblia hay algunos ejemplos de historias con un doble *clímax* y una doble resolución. Cuando el relato parece llegar a su conclusión, un elemento de sorpresa crea una nueva crisis.

- En el ciclo de Abrahán, el nacimiento de Isaac parece resolver la intriga principal del ciclo: la espera de un hijo (Gn 21,1-21). Pero la orden divina en Gn 22,1 vuelve a poner una vez más todo en cuestión.

- La historia de José podría cerrarse en Gn 45 con la reconciliación de los hermanos. Sin embargo, la muer-

te de Jacob provoca una nueva crisis, que conduce a una segunda reconciliación, más profunda (Gn 50).

- En Ex 1-15, los israelitas son, por así decir, liberados dos veces: en 12,41-42.53 (tras la muerte de los primogénitos) y en 14,1-31 (el paso del mar). Entre ambas, contra toda previsión, el faraón ha cambiado de opinión y cuestiona la libertad recientemente adquirida.

- En el libro de Jonás, el perdón de Dios a Nínive podría concluir la historia (Jon 3,10). Pero la cólera del profeta revela un conflicto que había quedado en secreto hasta ese momento (4,1-3) y que supone un desarrollo final (4,4-11).

- En 2 Sam 19, la victoria de Joab sobre Absalón y la muerte de este deberían constituir el último acto de la revuelta. Pero David reacciona de una forma que sorprende a todo el mundo y que necesita la búsqueda de otra solución (C. Conroy, 1978, pp. 95-97).

- Esta estrategia está igualmente presente en las parábolas evangélicas llamadas «parábolas de doble ápice» (*Zweigipflige Gleichnisse*; J. Jeremias [1962], pp. 44, 56-57, 136-137 y 175 a propósito de Mt 20,1-15 [los obreros de la hora undécima]; 22,1-14 [el banquete nupcial]; Lc 15,11-32 [el hijo pródigo]; 16,19-31 [el pobre Lázaro]).

La conclusión

En la conclusión del relato encontramos el resultado y las consecuencias de la resolución, el resultado final de los acontecimientos, el *epílogo* de la historia (cf. el final tradicional de las novelas románticas o

rosa del estilo «se casaron y vivieron felices para siempre»). El desenlace precipita la escena final, «la acción o la intriga termina con el éxito o el fracaso del protagonista, los conflictos quedan arreglados, el misterio se resuelve o el malentendido se disipa» (M. H. Abrams, 2009, p. 268). El suspense y la tensión desaparecen entonces completamente: Gn 25,1-11 (final de la vida de Abrahán); 50,22-26 (final de la vida de José); Jos 24,29-33 (muerte de Josué); Jue 8,28-35 (vejez de Gedeón); 16,31 (sepultura de Sansón); Rut 4,13-22 (matrimonio de Booz y Rut, nacimiento de Obed)... Sin embargo, el final de algunos relatos sigue abierto (Jonás) o supone elementos que preparan una nueva historia (la petición de José en Gn 50,25 o los hijos de Gedeón en Jue 8,30-32).

Desenlace y conclusión tienen diferentes funciones. Pueden resumir el resultado del relato o el destino de los personajes principales tras los acontecimientos relatados. La conclusión puede transmitir igualmente un mensaje directo al lector: una lección moral, una explicación etiológica sobre una costumbre o un lugar que une el mundo del relato con el del lector, una información sobre el origen de la historia o su interés, una reflexión del narrador (habitual en los cuentos populares)...

Del teatro al relato

La terminología precedente procede del estudio del teatro (siguiendo a Aristóteles y a Freytag) y no puede aplicarse al relato sin adaptación, porque no siempre es evidente la distinción entre las diferentes etapas, especialmente en los relatos breves.

El *clímax*, punto culminante del ascenso progresivo de la acción, puede ser dramático (el suspense se colma), emocional (los sentimientos están en lo más alto o lo más bajo) o intelectual (un descubrimiento capital, por ejemplo). El *giro de la acción* corresponde a un cambio decisivo de dirección en el drama. Como tal, la *resolución* (*peripeteia* o *anagnórisis*) apunta, bien a la acción de resolver, bien al resultado de esa misma acción. Concretamente, el término es más frecuentemente utilizado en el primer sentido: la resolución designa la acción que regula el conflicto o el problema. El *desenlace* es un término que equivale en gran parte a *resolución*.

En el análisis del relato, lo más importante, en nuestra opinión, es identificar la *resolución* de la intriga. Más que todos los demás, es el momento que el lector espera. Por otra parte, es más fácil de descubrir que los otros. Tras la resolución, la tensión dramática vuelve a descender hasta desaparecer por completo. Si en el curso del relato empieza un movimiento que podría llevar a la resolución de la intriga en curso, ese momento corresponde al *giro de la acción*. El *clímax*, término muy general, no es fácil de emplear de forma precisa.

En el libro de Rut, por ejemplo, un primer *giro de la acción* se sitúa en la escena de la era, cuando Rut persuade a Booz de que intervenga (Rut 3,6-13). Hay un *giro* porque Booz toma la decisión que conducirá al desenlace. La *resolución* (aquí una *peripeteia*) tiene lugar en la escena que ocurre en la puerta de la ciudad y que termina con el matrimonio de Booz y Rut (4,1-12; cf. 4,13). Esta acción cambia totalmente la condición de viuda de Noemí y de Rut. El nacimiento

de Obed constituye la *conclusión* del relato (4,13-17). En cuanto al *clímax*, podemos decir que el suspense alcanza su cima en dos ocasiones, durante las escenas de la era y de la puerta de la ciudad. La primera vez porque Booz debe tomar una decisión crucial, y la segunda porque el éxito de su empresa es determinante para el destino de la protagonista y de su suegra.

Estos diversos momentos no siempre están presentes en los textos particulares, y su orden no es fijo. Muchos relatos, por ejemplo, comienzan *in media res* y sus *exposiciones* se aplazan. La distinción entre *clímax*, *giro de la acción* y *resolución* queda frecuentemente difuminada por los autores. Estas categorías pertenecen, en efecto, a la «gramática del relato». Ahora bien, es de forma libre y creativa como los autores aplican las reglas de la gramática... Por tanto, es más importante observar el movimiento del relato y sus grandes articulaciones que detenerse en la terminología.

Otros modelos de análisis

El modelo de Labov. A. Berlin (1983, pp. 101-110) analiza la intriga de Rut con ayuda de un modelo que difiere un tanto del de Aristóteles. Parte de los estudios sociolingüísticos de W. Labov sobre los discursos de los barrios desheredados y sus esquemas narrativos. El esquema que adopta contiene seis elementos: 1) resumen, 2) orientación, 3) acción-complicación, 4) evaluación, 5) resultado o resolución, 6) coda.

El *resumen* es una especie de título (f. Gn 18,1; 22,1; 28,10; Ex 3,2a; 2 Re 2,1). La *orientación* corresponde

a lo que hemos llamado «*exposición*» y la *acción-complicación* a la complicación. La *evaluación* no es exactamente un momento de la intriga en cuanto tal, sino más bien una forma de introducir en el relato elementos de apreciación, de comparación y de juicio en beneficio del lector. El equivalente de *resultado* o *resolución* en un esquema clásico es evidente. La *coda* es una conclusión posible del relato, que remite al lector a su propio mundo. En la Biblia encontramos al final de algunas historias fórmulas etiológicas que desempeñan ese papel, tal como «por eso... hasta hoy» u otras semejantes (Gn 22,14; 26,33; 32,33; 50,11; Ex 17,7; Nm 11,2; Jos 7,26; 8,29; 2 Cr 20,26...). Sobre la función de la etimología en una conclusión, cf. pp. 19 y 31.

El modelo semiótico. La semiótica (del griego *sema*, «signo») se dedica a «descodificar» los sistemas de signos que están en la base de la comunicación. Por lo que respecta a la literatura, los semióticos, siguiendo a A. J. Greimas, proponen un modelo abstracto de la intriga. Distinguen cuatro fases: 1) la manipulación, 2) la competencia, 3) la ejecución (*performance*) y 4) la sanción.

La *manipulación* corresponde más o menos a la *exposición* y al *momento desencadenante* de un modelo clásico. Encontramos en él el contrato que une a los personajes principales y que pone en marcha el *programa narrativo* (el objeto del relato). En la fase de *competencia*, el *sujeto* (el protagonista) debe cumplir ciertas condiciones (saber hacer, poder hacer, deber hacer, querer hacer) para realizar ese programa narrativo. En la *ejecución*, el sujeto lleva a cabo su programa (o fracasa). La *sanción* es la evaluación

final del cumplimiento (o del no cumplimiento) del programa. Para una presentación, cf. J.-C. Giroud / L. Panier (1987, pp. 46-55, sobre todo pp. 50-53).

Ejemplo: en 2 Re 5,1-19, el episodio de la curación del sirio Naamán mezcla dos programas narrativos. Uno gira en torno a la propia curación y el otro tiene como finalidad hacer saber que «hay un profeta en Israel» (5,8). Esto es puesto en marcha en la fase de *manipulación* (vv. 1-8). En la fase de *competencia* (vv. 9-13), el protagonista, Eliseo, muestra al destinatario, Naamán, que este tiene el poder de asegurar su propia curación (lavarse en el Jordán) y por tanto que él, Eliseo, es más que un sanador. La fase de *ejecución* se desarrolla en dos tiempos: en el Jordán (v. 14, curación) y ante Eliseo (vv. 15-16, ofrecimiento de un regalo). Naamán permanece en espera de transformar su mirada sobre el «hombre de Dios». Lo cual lleva a cabo en la *sanción* (vv. 17-19), donde se convierte en demandante de tierra y de perdón, reconociendo que hay un profeta en Israel (cf. C. Turiot [2007], pp. 16-17).

El modelo semiótico introduce algunos conceptos muy útiles, como los de *competencia* o *sanción*. Es más complejo que lo que da a entender esta breve presentación. Observemos, sin embargo, que es de un alto grado de abstracción. No corresponde a relatos concretos y pretende ser menos un análisis de la *historia* que un estudio de su «lógica». Aquí alcanzamos un segundo nivel de abstracción (aunque también es el caso en el modelo de Aristóteles). Por tanto, debemos estar vigilantes y ser flexibles en la utilización de estas herramientas de análisis. Una dificultad suplementaria: el uso de una terminología bastante técnica.

El esquema quinario. Algunos críticos literarios han aplicado a las narraciones bíblicas un modelo elaborado por el formalista ruso V. Propp. A partir del estudio de los cuentos folclóricos, Propp esbozó una tipología de las estructuras narrativas con treinta y una funciones (alejamiento, transgresión, reconocimiento, etc.) combinadas en secuencias y asumidas por los personajes (cf. Y. Reuter, 2005, pp. 22-23).

Recogiendo y modificando la secuencia narrativa de Propp, así como el programa narrativo de A. J. Greimas, algunos críticos como P. Larivaille y J.-M. Adam propusieron un modelo narrativo en cinco momentos, llamado «esquema quinario»: 1) situación inicial u orientación (antes, equilibrio), 2) provocación o complicación (desencadenante que perturba la situación inicial), 3) acción transformadora, 4) resolución o sanción (consecuencia de la transformación), 5) situación final (después, equilibrio).

«El relato se define como el paso de un estado a otro. Esta *transformación*, que corresponde a las etapas 2), 3) y 4), supone un elemento que la arrastra (la *provocación*), una dinámica que la lleva a cabo (la *acción*) y un episodio que cierra el proceso (la *sanción*)» (cf. V. Jouve [2010], p. 61). Para una presentación del esquema quinario y su interés para los textos bíblicos, cf. D. Marguerat / Y. Bourquin (2009, pp. 58-66).

Ejemplo: Ex 2,1-10, el relato del nacimiento de Moisés. La *situación inicial* se describe en los vv. 1-2 (nacimiento del niño y comportamiento de la «hija de Leví», su madre, que quiere salvarlo). El elemento que perturba la situación y traba la acción se encuentra al principio del v. 3a: «Al no poder ocultarlo ya durante mucho tiempo...» (remite al decreto del faraón

que precede a este episodio y que, por tanto, también forma parte de la *situación inicial*). La *acción* se extiende desde el v. 3b hasta el 8a (iniciativas de la madre, de la hija del faraón y de la hermana). La *resolución* (o *desenlace*) corresponde a los vv. 8b-9 (la hija del faraón confía al niño a su verdadera madre), y la *situación final* al v. 10 (la madre devuelve el hijo a la hija del faraón, quien, como conclusión, le da por fin un nombre). Sobre el horizonte de la amenaza del faraón, el salvamento de Moisés es una historia conducida por mujeres. Es la compasión de la hija del faraón, en el v. 6, la que provoca la *transformación* esencial del relato. Desde ese momento, el lector sabe que el niño se ha salvado.

Más simple a primera vista que el modelo dramático de Freytag, aunque bastante similar en el fondo, el esquema quinario tiene la ventaja de aplicarse fácilmente a los relatos concretos, incluso breves. La *situación inicial* se ajusta en parte a la *exposición* de Freytag. La *provocación* corresponde al *momento desencadenante*, y toma frecuentemente el nombre de *anudamiento* o *nudo*. La *acción* es el equivalente de la *complicación*. La *resolución* (o sanción)

se llama también *desenlace*, término que así está en tensión con el *anudamiento* y que por tanto hay que distinguir claramente de la *situación final*. Igual que el modelo semiótico, indiquemos sin embargo que el esquema quinario gira primeramente en torno a la lógica de las acciones y se interesa poco por el impacto intelectual o emocional generado sobre el lector.

Conclusión. Por tanto, existen varios modelos y la terminología varía de un autor a otro y de una escuela a otra. Las discusiones sobre el vocabulario técnico pueden tener una cierta importancia, pero es en el uso donde las herramientas tienen que probarse. Es esencial recordar que la meta final es comprender lo mejor posible la dinámica y la disposición de los relatos. Es en función de esa finalidad como hay que escoger las herramientas más adecuadas. Observemos finalmente que conviene evitar un peligro siempre presente en el análisis literario: buscar a cualquier precio en un texto determinado todos los elementos de un esquema, sea cual sea, y en el orden fijado por ese esquema.

3. Episodios y escenas

Vocabulario y criterios. Para mayor claridad, llamamos *episodio* a la primera subdivisión de un relato largo y *escenas* a las subdivisiones de un episodio. Como regla general, un episodio desarrolla su propia «microintriga» dentro de la *intriga principal*, especialmente en una intriga episódica (cf. p. 20).

Llamamos *secuencia* (como en el cine) o *acto* (como en el teatro) a una serie de escenas; *acto* es frecuentemente sinónimo de *episodio*.

Cuadro sería una disposición estática de personajes silenciosos o inmóviles.

Un episodio está dividido en varias escenas. Aunque los principales criterios son los cambios de tiempo, de lugar y de personajes, el primer criterio sigue siendo el de la acción. Un simple cambio de tiempo, de lugar o de personajes no significa automáticamente el paso de una escena a otra. Para los criterios gramaticales (formas verbales), cf. M. Eskhult (1990, pp. 37-43 y 58-102) y los trabajos de A. Niccacci (1990).

El final de la escena coincide frecuentemente con una «pausa», marcada, bien por un intervalo de tiempo (elipsis), bien por un cambio de ritmo (que se observa a veces en sumarios conclusivos; cf. p. 18). En otros casos, la tensión del relato decae porque la prosecución de la acción requiere una novedad: llegada de otro personaje (cambio de personaje[s]), reanudación de la acción en un lugar diferente (cambio de lugar) o después de un cierto lapso de tiempo (cambio o intervalo de tiempo). Concretamente, estos elementos se combinan con frecuencia.

Ejemplos bíblicos

- Gn 27,1-28,5 ofrece un buen ejemplo de un episodio dividido en varias escenas en torno a un criterio principal, el de personajes que aparecen o desaparecen (cf. H. Eising, 1940, pp. 45 y 65, y J. P. Fokkelman, 1975, p. 98):

- 1) 27,1-5: Isaac y Esaú
- 2) 27,6-17: Rebeca y Jacob
- 3) 27,18-29: Isaac y Jacob
- 4) 27,30-40: Isaac y Esaú
- 5) 27,41-45: Rebeca y Jacob
- 6) 27,46-28,5: Isaac y Jacob

- En Gn 22,1-19, la primera parte del relato (22,1-10) puede dividirse en varias escenas conforme a los criterios de tiempo y de lugar. Tenemos un título (o un sumario) en el v. 1a, después la llamada de Dios en los vv. 1b-2. A continuación, cada escena describe los diferentes momentos de la respuesta de Abrahán: la partida en el v. 3 («la mañana»), la orden dada a los siervos en los vv. 4-6 («el tercer día»), el diálogo con Isaac en los vv. 7-8, la preparación del sacrificio en la cima de la montaña en los vv. 9-10. Las tres últimas escenas están separadas además por la repetición de la expresión «fueron los dos juntos» (vv. 6b y 8b).

En la segunda parte del relato (22,11-19), las dos intervenciones del ángel (vv. 11 y 15) dividen el texto en dos escenas: resolución o desenlace del drama en los vv. 11-14 (*anagnórisis* y *peripeteia*); recompensa de Abrahán en los vv. 15-18 (estos versículos son un añadido tardío en opinión de la mayor parte de los exegetas). En la conclusión (v. 19), Abrahán se encuentra con los siervos y regresa a Berseba.

- Gn 28,10-22 se divide fácilmente en dos escenas principales. La primera se desarrolla de noche (el sueño de Jacob, vv. 10-15) y la segunda al despertarse Jacob (vv. 16-22). Las dos etapas de la acción están marcadas por criterios temporales: ocultamiento del sol en 28,11 y ejecución de la acción principal de madrugada. Cf. S. Bar-Efrat (1989, pp. 103-105).

- Gn 18,1-15 comporta igualmente dos escenas principales. La primera describe la hospitalidad de Abrahán (vv. 1-8) y la segunda la conversación no lejos de la tienda (vv. 9-15). El criterio principal es aquí el de la acción ligada a la mención del lugar. Cf. J.-L. Ska (1987, pp. 383-385).

- Ex 2 puede dividirse en tres breves *episodios* de la vida de Moisés. El primero cuenta su nacimiento y cómo fue salvado (2,1-10); el segundo, sus comienzos en la vida pública (2,11-15), y el tercero, el encuentro en el pozo, que le lleva al matrimonio (2,15-22). Cada episodio posee su propio desenlace (Moisés es salvado, Moisés debe huir, Moisés se establece y se casa en Madián). Un intervalo de tiempo (vv. 10-11) y un importante cambio de lugar (v. 15) separan estos tres episodios.

- En Ex 14,1-31, el tiempo y el espacio son los dos elementos principales utilizados por el narrador para indicar las diferentes etapas de la acción. La primera *escena* (o *acto*) lleva a los israelitas y a los egipcios a la orilla del mar; se desarrolla por la tarde, porque los israelitas levantan sus tiendas en 14,9 (vv. 1-14: por la tarde, frente al mar). En la segunda *escena*, los israelitas atraviesan el mar durante la noche y los egipcios los persiguen (vv. 15-25: en el mar, de noche). Finalmente, los israelitas están al otro lado del mar cuando Moisés extiende la mano por orden de Dios y el agua cubre a los egipcios; el día se levanta (14,27) (vv. 26-31: al otro lado del mar, por la mañana). Cf. J.-L. Ska (1986 [1997], pp. 20-33).

- En 2 Sam 15,13-16,14, algunas indicaciones de tiempo y de lugar jalonan la huida de David ante Absalón. Coinciden frecuentemente con la llegada de nuevos personajes. En cada escena, los personajes principales son dos: David y otro. Siguiendo al folclorista A. Olrik, H. Gunkel (1910, p. XXXV, en P. Gibert, p. 295) ya había observado esta ley de «una escena-dos personajes»; sobre las leyes de Olrik, cf. J. van Setters (1975, pp. 160-161).

Podemos dividir el episodio en diferentes *escenas* breves:

1) La decisión y la partida (15,13-17). Personajes: David y sus siervos. Lugar: Jerusalén, que el rey abandona con el pueblo deteniéndose «en la última casa» (v. 17).

2) David e Itay el guitita (15,18-22). Lugar: cerca de la última casa de Jerusalén; los vv. 17-18 pueden ser considerados como una transición.

3) David y el sacerdote Sadoc (15,23-29). Lugar: el torrente del Cedrón, que el rey atraviesa (v. 23, nueva transición).

4) David sube «por el monte de los Olivos». Observaciones sobre Ajitófel (15,30-31). Esta pequeña sección es una especie de *cuadro* que prepara la escena siguiente. Ajitófel y Jusay son, en efecto, dos figuras de consejeros de contraste.

5) David y Jusay el arquita (15,32-37). Lugar: la cima del monte de los Olivos (v. 32). Después, Jusay regresa a la ciudad «en el momento en que Absalón entraba en Jerusalén» (v. 37).

6) David y Sibá (16,1-4). Lugar: un poco después de la cima (v. 1).

7) David y Semey (16,5-14). Lugar: Bajurim y el camino a partir de Bajurim hasta «... allá» (v. 14, donde el texto hebreo no es claro).

Observemos los marcadores «David subía» (15,30), «cuando David subía» (15,32), «David había atravesado» (16,1), «y el rey David llegó a Bajurim» (16,5) y «y el rey llegó... y allí tomó aliento» (16,4). Para un análisis ligeramente diferente del texto, cf. M. Eskhult (1990, pp. 62-65).

Conclusión. La finalidad de la división en episodios y escenas no es disecar o dividir el texto en minúsculas unidades, sino percibir mejor las fuerzas que están en juego en el relato. Los episodios y las escenas son momentos o fases de una acción que está en «progreso», término que debemos entender de dos

formas diferentes. Por una parte, el «progreso» designa el hecho mismo de que la acción avance. Por otra, apunta más precisamente al paso de una etapa a otra. Dicho de otro modo, analizar un texto es observar el movimiento de un ser vivo y no hacer la autopsia a un cadáver.

4. Convenciones literarias y escenas tipo

Definición. Los escritores bíblicos, como todos los escritores populares, no crean sus intrigas *ex nihilo*, sino que frecuentemente recurren a modelos o intrigas convencionales. Los especialistas en Homero han llamado «escenas tipo» a las convenciones literarias utilizadas regularmente por Homero para describir situaciones idénticas. La noción fue propuesta por primera vez por W. Arend, *Die typischen Szenen bei Homer* (Berlín, 1933).

A. B. Lord da la siguiente definición: «Una escena tipo contiene un número determinado de detalles y de elementos repetidos; aunque no siempre están presentes todos ni en el mismo orden, lo están lo suficientemente como para que podamos reconocer la escena» (citado por R. C. Culley [1976], p. 23).

Ejemplos bíblicos. En el ámbito bíblico, el estudio clásico sobre la materia se lo debemos a R. Alter (1999, pp. 69-89: «Escenas tipo y convenciones literarias»). Toma como ejemplo «el encuentro con la futura esposa junto a un pozo» (Gn 24; 29,1-14; Ex 2,15-22; podemos añadir Jn 4,1-42). Los elementos básicos son los siguientes: 1) el futuro esposo –o su

representante– se dirige al extranjero; 2) se encuentra con una o varias jóvenes cerca de un pozo; 3) la joven o el hombre saca agua para el otro o para abreviar al rebaño; 4) la joven corre a su casa a anunciar la llegada del extranjero; 5) el extranjero es acogido en la familia y el relato concluye con los esponsales.

Como otras escenas tipo importantes, R. Alter (1999, p. 75) añade: «La anunciación [...] del nacimiento del protagonista a una mujer hasta entonces estéril; [...] la epifanía en el campo; la prueba iniciática; la experiencia de un peligro en medio del desierto y el descubrimiento de un pozo o de otro medio de supervivencia; el testamento del protagonista en las cercanías de su muerte». Menciona igualmente los tres relatos en los que el patriarca es conducido por la hambruna a un país extranjero y, temiendo por su vida, hace pasar a su esposa por su hermana; el potentado local toma a la mujer, descubre su error, la devuelve al patriarca y despide a este cargándole de regalos (Gn 12,10-20; 20; 26,1-12). O incluso aquellos en que Agar, por dos veces, debe huir al desierto a causa de la hostilidad de Sara; encuentra un pozo en el desierto y Dios la reconforta (Gn 16,5-9; 21,9-21).

R. C. Culley (1976), examinando la transmisión oral de los relatos en prosa, analiza los siguientes tipos de estructuras (el equivalente de las escenas tipo): «Un patriarca, su mujer y un jefe extranjero» (Gn 12,10-20; 26,1-14); «en el pozo» (Gn 24,10-14; 29,1-14; Ex 2,15-21); «encuentro en el desierto» (Gn 16,6-14; 21,14-19; 1 Re 19,4-8); «un hijo devuelto a la vida» (1 Re 17,17-24; 2 Re 4,18-37); «una ocasión de matar al rey» (1 Sam 23,14-24,23; 26,1-25); «la acogida de los extranjeros» (Gn 18,1-8; 19,1-3); «los huéspedes son insultados» (Gn 19,4-11; Jue 19,22-25); «visita de un mensajero» (Jue 6,11-24; 13,2-24); «el profeta y el recipiente maravilloso» (1 Re 17,8-16; 2 Re 4,1-7).

Propone igualmente «historias de milagro» con estructuras más flexibles. 1) En siete casos, «la intervención adquiere la forma de una ayuda» (2 Re 2,19-22 [Eliseo sana las aguas de Jericó]; cf. también 4,38-41; Ex 15,22-27; 2 Re 6,1-7; Ex 17,1-7; 1 Re 17,17-24; 2 Re 4,17-37). 2) Una estructura diferente se encuentra en 2 Re 4,42-44 (el hombre de Dios multiplica el alimento) y 1 Re 17,8-16 (Elías multiplica el alimento y el aceite de la viuda). 3) En cinco textos, «la intervención se convierte en castigo» (2 Re 2,23-25 [muerte de los niños que insultan a Eliseo]; cf. también Nm 11,1-3; 21,4-9; 12,1-6; Gn 4,1-16).

Hoy es discutido el origen oral de la prosa narrativa bíblica. Numerosas dificultades impiden a los exegetas sacar conclusiones claras en este terreno. Por ejemplo, está el hecho de que los relatos populares orales y los relatos escritos usan los mismos esquemas narrativos (cf. Kirkpatrick, 1988). Otro problema del estudio de R. C. Culley tiene que ver con el aspecto limitado del corpus bíblico; a veces proporciona solo dos

ejemplos de un mismo esquema: ¿es suficiente para hablar de modelo? El asunto puede tener varias explicaciones (imitación, reinterpretación, cita, reutilización de un relato único por otro personaje u otra situación...). Para ser seguro, un esquema debe ser un modelo abstracto capaz de aplicaciones variadas. En el vocabulario de los lingüistas, el modelo es competencia de la «lengua» y no de la «palabra». Dicho esto, los ejemplos de R. C. Culley constituyen un excelente material de partida para el análisis de relatos bíblicos.

Para terminar, mencionemos otros dos tipos de convenciones bíblicas o modelos. El primero puede ser llamado «plebiscito de un jefe o de un rey» (Ex 14,1-31; Jue 3,7-11; 3,12-30; 6-8; 1 Sam 7,12-17; 11,1-15; 1 Re 3,16-28). La estructura supone tres elementos principales: 1) crisis, 2) solución (intervención del protagonista), 3) reconocimiento y establecimiento del protagonista como jefe. El segundo tipo es la «sanción divina de la autoridad del enviado de Dios» (Ex 14,1-31; Nm 17,16-26; Jos 3-4; 1 Sam 12,16-18; 1 Re 18,30-39; 2 Re 2,14-15). Elementos principales: 1) el enviado de Dios anuncia una intervención extraordinaria de Dios, 2) Dios interviene, 3) el enviado es confirmado por esta intervención. Cf. J.-L. Ska (1986 [1997], pp. 151-165).

Conclusión. En este terreno aún queda mucho por descubrir. La comparación con la literatura mesopotámica y ugarítica es muy útil, igual que es fecunda la comparación con la literatura griega, en particular con Homero. Sin embargo, no hay que olvidar que cada comparación hace que aparezcan semejanzas, pero también diferencias. El análisis alcanza su finalidad cuando llega a captar la individualidad y la singularidad de un relato determinado.

* * *

Para leer:

- M. H. ABRAMS / G. G. HARPHAM (eds.), *A Glossary of Literary Terms*. Nueva York, 2009⁹, pp. 265-268.
- J.-M. ADAM, *Le texte narratif*. París, 1994, pp. 57-95.
- S. CHATMAN, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY, 1978, pp. 43-95 [ed. española: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid, 1990].
- V. JOUVE, *Poétique du roman*. París, 2010³, pp. 59-74.
- Y. REUTER. *L'analyse du récit*. París, 2005², pp. 20-28.
- J.-M. SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. París, 1995, pp. 644-653.
- R. SCHOLLES / J. PHELAN / R. KELLOGG, *The Nature of Narrative* [1966]. Nueva York, 2006², pp. 207-239.

Sobre la Biblia:

- R. ALTER, *L'art du récit biblique* [1981]. Bruselas, 1999, pp. 69-121.
- S. BAR-EFRAT, *Narrative Art in the Bible*. Sheffield, 2005, pp. 93-140.
- D. MARGUERAT / Y. BOURQUIN, *Pour lire les récits bibliques*. Ginebra-París, 2009⁴, pp. 55-81 [ed. española: *Cómo leer los relatos bíblicos* (Presencia Teológica 106). Santander, 2000].
- J.-L. SKA / J.-P. SONNET / A. WÉNIN, *Análisis narrativo de relatos del Antiguo Testamento* [1999] (CB 107). Estella, 2001, pp. 24-27 y 49-51.
- J.-P. SONNET, «L'analyse narrative des récits bibliques», en M. BAUCKS / C. NIHAN (eds.), *Manuel d'exégèse de l'Ancien Testament*. Ginebra, 2008, pp. 59-62.