



UNIVERSIDAD BÍBLICA
LATINOAMERICANA
PENSAR • CREAR • ACTUAR

BACHILLERATO EN CIENCIAS TEOLÓGICAS
BACHILLERATO EN CIENCIAS BÍBLICAS

LECTURA SESIÓN 7

CBX 113 METODOLOGÍA DEL ESTUDIO BÍBLICO

Ska, Jean Louis. “El tiempo”, “El narrador”. En *Nuestros padres nos contaron: introducción al análisis de los relatos del Antiguo Testamento*, 12-19 y 40- 53. 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.

II – El tiempo

En todos los *relatos*, la noción del tiempo es fundamental, no solo porque refieren acontecimientos que se producen en un tiempo determinado, sino igualmente porque el propio acto de contar –la *narración*– tiene su tiempo y exige orga-

nizar los acontecimientos sobre un eje temporal. Por eso empezamos nuestro estudio por analizar esta noción. Los capítulos siguientes se referirán frecuentemente a las definiciones y distinciones establecidas aquí.

1. Tiempo contado, tiempo de contar

S. Chatman (1978, p. 62) utiliza las expresiones *tiempo de la historia* (*story-time*) y *tiempo del discurso* (*discourse-time*) en coherencia con su distinción entre *historia* y *discurso* (cf. *supra*, p. 10). Otros críticos literarios, como M. Sternberg (1978, pp. 14-16), hablan de *tiempo representado* (*represented time*) y *tiempo que representa* (*representational time*). La distinción se remonta al teórico alemán G. Müller (1948), que oponía *erzählte Zeit* y *Erzählzeit*.

El *tiempo contado* (*erzählte Zeit*) corresponde a la duración de las acciones y los acontecimientos en la *historia*. Está medido en unidades de tiempo «real» (segundos, minutos, horas, días, meses, años, siglos, milenios...).

El *tiempo de contar* (*Erzählzeit*) corresponde al tiempo material necesario para contar (o recorrer) el *discurso* concreto, oral o escrito. Aquí, la duración corresponde a la amplitud del relato y se mide en palabras, frases, líneas, versos, párrafos, páginas, capítulos... Algunas palabras pueden resumir largos períodos temporales (Gn 4,3; 29,20...), mientras que son necesarios muchos detalles para relatar tal acontecimiento. Este tipo de aceleración o de retraso juega con el ritmo del relato. Si en los diálogos el *tiempo de contar* y el *tiempo contado* prácticamente coinciden, normalmente el *tiempo de contar* es más breve que el *tiempo contado*. La relación entre ambos permite al lector detectar las decisiones que el narrador ha tomado para producir algunos efectos.

- Por ejemplo, en la novena plaga de Egipto, la plaga de las tinieblas, el relato especifica que las tinieblas reinaron sobre Egipto «durante tres días» (Ex 10,22-23). El tiempo contado es, pues, de tres días. El tiempo de contar es dos versículos, es decir, una cincuentena de palabras en una traducción española y una treintena en el texto hebreo original. Por tanto, el tiempo contado es mucho más largo que el tiempo de contar.

- Otro ejemplo: el Deuteronomio contiene los últimos discursos de Moisés, pronunciados el último día de su existencia (Dt 1,3; 32,48-52; 34,5). El tiempo contado es, pues, el de una jornada, y el tiempo de contar el de los 34 capítulos del Deuteronomio. Se trata del «día más largo» de toda la estancia en el desierto.

2. Orden

Analepsis y prolepsis

El narrador puede cambiar el orden cronológico de los acontecimientos de un relato. Algunos acontecimientos pueden ser referidos y otros anticipados o incluso omitidos.

Los críticos llaman *analepsis* al relato de un acontecimiento que, cronológicamente, se considera que tiene lugar antes del momento en que es referido (cf. Gn 20,11: «Abrahán respondió: "Es que pensé que nadie respetaría a Dios en esta tierra..."»; cf. también los vv. 4 y 18). La palabra más corriente para *analepsis* es *flash-back* («vuelta atrás»).

Las *prolepsis* o anticipaciones no son tan frecuentes como las *analepsis*. Son bastante corrientes en las autobiografías. La mayor parte de ellas anuncian acontecimientos futuros (cf. 2 Sam 17,14b: «El Señor había desbaratado el consejo hábil de Ajitófel para hacer caer la desgracia sobre Absalón»; cf. también Gn 22,1; Ex 6,6-8; 7,1-5...). Los autores contemporáneos tienen tendencia a evitar las *prolepsis*, porque reducen la tensión narrativa y disminuyen el interés

del lector. Sin embargo, cuando «se conoce el final» desde el principio, nuestra atención puede concentrarse en el «cómo» del *relato* concreto más que en el «porqué» de la *historia*.

Las lagunas y los blancos

Según M. Sternberg (1985, p. 237), «todas las lagunas provienen de las discontinuidades entre el orden de la narración y el orden de los acontecimientos con su cronología estricta». Precisa (p. 235) que una laguna es «una falta de información sobre el mundo -acontecimiento, motivo, relación causal, rasgo de un personaje, estructura de la intriga, ley de probabilidad- dispuesta por un desplazamiento temporal». Distingue entre las *lagunas* (*gaps*) y los *blancos* (*blanks*). Las lagunas son pertinentes en la narración, no así los blancos.

El procedimiento de la laguna es de uso habitual tanto en la literatura como en la Biblia. Permite a los autores crear efectos de sorpresa, momentos de espera y de suspense. Una laguna generalmente se col-

ma después mediante una analepsis. Estos son algunos ejemplos. Gn 20,1-18: ¿por qué Abrahán dice de Sara que es su hermana (20,2 y 12)? ¿Por qué Abimelec no se acerca a Sara (20,4.6.17)?; Gn 37: ¿reacciona José cuando lo venden sus hermanos? Cf. más tarde, en 42,21; Jonás: ¿por qué huye Jonás y toma un barco para Tarsis? Cf. lo que dice en Jon 4,2; 2 Sam 14,3: ¿qué dice Joab a la mujer de Tecoa? Cf. 2 Sam 14,5-7.

Para describir el mismo fenómeno, G. Genette utiliza el término más técnico de *paralipsis*. Hay una paralipsis cuando el relato «pasa junto a un dato» (Genette, 1972, p. 92 [2007, p. 42]). Esta paralipsis frecuentemente queda colmada retrospectivamente.

En cuanto a los *blancos*, están cerca de lo que S. Chatman (1978, p. 30) llama las «indeterminaciones» (*indeterminacies*), recogiendo un término acuñado por R. Ingarden (y que sin duda tiene un sentido más amplio): *Unbestimmtheiten*.

Orden y secuencia temporal

La reanudación. Los exegetas han observado que muchos relatos bíblicos sorprenden al lector por su modo de romper las secuencias temporales. Sucede así cuando el relato se interrumpe y después se reanuda tras una digresión. Se trata entonces de una *reanudación* (en alemán *Wiederaufnahme*). En 2 Sam 14,23-33, el relato concerniente al regreso de Absalón junto a David es interrumpido por una noticia descriptiva sobre Absalón; el v. 28 recoge el hilo de la intriga allí donde el v. 24 lo había dejado. Cf. también 2 Sam 17,24-27.

La presentación de los acontecimientos. Otra manera bastante particular de quebrar la noción del

tiempo es común a la Biblia y a numerosas novelas: el orden cronológico de los acontecimientos no se respeta en el relato. W. J. Martin (1969, pp. 179-186) mostró varios ejemplos en los libros de Samuel y de los Reyes: 2 Sam 4,4; 12,26-28; 1 Re 1,5-7; 2,7-9; 9,15-18; 11,14-22; 18,1-7; 2 Re 24,7...

Este es el relato de 1 Re 1,5-7a: «⁵Mientras tanto, Adonías, el hijo de Jaguit, soñaba con ser rey. Se procuró carros, caballería y cincuenta hombres de escolta. ⁶Su 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. ⁷Era amigo de Joab, hijo de Seruyá, y del sacerdote Abiatar, los cuales tomaron partido por él».

Cf. el cuadro 2, donde W. J. Martin visualizó el fenómeno. Para otros ejemplos, cf. U. Simon (1967, pp. 207-242): 1 Sam 13,20a; 31,7; 2 Sam 1,13-16; 11,12-13; 12,25.26-31; 20,3.

Cuadro 2

<i>Orden de la narración</i>	<i>Orden cronológico</i>	
A. Ambición de Adonías (v. 5a)	1. Nacimiento de Adonías	D
B. Preparativos (v. 5b)	2. Relación con David	C
C. Relación con David (v. 6a)	3. Ambición	A
D. Nacimiento (v. 6b)	4. Preparativos	B
E. Cómplices (v. 7)	5. Cómplices	E

El retejado. La tercera categoría de fenómenos relativos a la secuencia temporal se muestra un poco más compleja. Parece que algunos relatos, en un momento determinado, vuelven a una etapa anterior de los hechos y parten de nuevo de ahí. Es la téc-

nica del retejado: los dos segmentos narrativos se superponen como las tejas de un tejado.

- Ejemplo: Lc 3,1-21. Los vv. 1-20 cuentan la actividad de Juan Bautista hasta que Herodes lo mete en prisión (v. 20). Ahora bien, en el v. 21, Lucas dice que Jesús fue bautizado. Por tanto, debemos suponer que el acontecimiento ha tenido lugar *antes* de que Juan Bautista haya sido apresado. En otros términos, lo que tiene lugar en el v. 21 (el bautismo del pueblo y de Jesús) se ha producido antes del relato del v. 20 (arresto de Juan). Gráficamente se podría esquematizar así:

Actividad de

Juan Bautista → Arresto de Juan (3,20)

Bautismo del pueblo

y de Jesús (3,21) → *continuación del relato...*

- Otros ejemplos: Ex 19,20 vuelve al punto anterior de Ex 19,16; Ex 24,1 remite a Ex 19,24; Ex 33,1-6 es una reanudación de Ex 32,34 tras la mención del castigo de Israel (32,35). En algunos casos parece que estamos ante dos versiones paralelas del mismo hecho, como en Ex 33,1-4 y 5-6.

- En Gn 18,16-33 y 19,1-3 debemos suponer que existen dos hilos narrativos paralelos. En primer lugar, los tres hombres caminan y Abrahán los acompaña (18,16). Después, Dios habla a solas con Abrahán (18,17-33). *En el mismo lapso de tiempo*, los otros dos hombres han continuado su camino, ya que, cuando nos los volvemos a encontrar en 19,1, ya han llegado a Sodoma. L. Alonso Schökel (1985, p. 74) habla aquí de *montaje*.

- Jos 10,16 ofrece un buen efecto de retejado. En Jos 10,7-15, el narrador cuenta la batalla de Gabaón

hasta lo que parece una conclusión: el regreso de Josué e Israel a su campamento de Guilgal (v. 15). Pero en el v. 17 la batalla aún no ha terminado: persecución de los enemigos vencidos (v. 20), reunión en el campamento de Maqedá (v. 21), ejecución de los cinco reyes (vv. 22-27). Al final, la noche acaba por caer (vv. 26-27), habiéndose retrasado la puesta de sol a los vv. 12-13. De otra manera, en Jos 3-4 hay varias *reanudaciones* según R. Polzin (1980, pp. 94-99) y cinco episodios retejados: 3,1-17; 4,1-8; 4,9-14; 4,15-18; 4,9-5,1.

- N. Lohfink (1961, pp. 18-29) ha señalado la presencia de este efecto de estilo en el libro de Jonás. La conversación de Nínive se cuenta en Jon 3,5 (resumen anticipado) y en los vv. 6-9 (desarrollo). Jon 4,5 debe traducirse: «Y Jonás salió de la ciudad». En efecto, Jonás ha desaparecido de la escena tras 3,4. El relato describe en primer lugar su reacción de manera sintética en 4,1-4; después ofrece una relación detallada del incidente en 4,5-11. También podemos releer 2 Sam 1,1-12.13-16: ¿ordenó David la ejecución del amalecita *antes* o *después* de haber llorado la muerte de Saúl y de Jonatán?

En la literatura moderna, León Tolstoi empleó esta técnica en *Ana Karenina*. Describe en dos ocasiones la carrera de caballos en San Petersburgo, con perspectivas diferentes: la primera vez siguiendo a Vronski, la segunda observando las reacciones de Ana (*Ana Karenina* I, 24-25 y 26-29).

Otro famoso ejemplo es la escena de los comicios en *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (2ª parte, cap. 8). Rodolfo Boulanger trata de seducir a Emma Bovary mientras que el consejero de la prefectura lee

su discurso. En el último caso, el diálogo de los amantes se alterna con fragmentos del discurso pronunciado por el consejero de la prefectura, mientras que en *Ana Karenina* las dos perspectivas se describen en dos escenas distintas en el *relato*, aunque simultáneas en la *historia* (*diégesis*).

El entrelazamiento de los hilos narrativos. Existe un cuarto caso del uso particular del tiempo y de la secuencia temporal. Se trata de la alternancia de dos hilos narrativos entrelazados en una sola intriga y desarrollándose de forma simultánea. Por utilizar otra imagen, esto recuerda a un tablero compuesto por una alternancia de cuadrados de colores diferentes. A veces se habla de *dobles intrigas*. L. Alonso Schökel (1985, p. 245) avanza los términos de *engranaje* o *enganche* a propósito de la secuencia Gn 37-38-39 (José / Judá / José).

- R. Alter (1999, pp. 182-186) analizó Nm 16-17, donde la rebelión de Coré (A) está entrelazada con la de Dotán y Abirón (B). Nm 16,1 es una especie de título que contiene una perspectiva sinóptica de los dos hilos narrativos; después tenemos una alternancia: 16,2-11 (A); vv. 12-15 (B); vv. 16-22 (A); vv. 23-34 (B, excepto los vv. 24 y 32, que mencionan a Coré); 16,35-17,5 (A).

- En 1 Sam 2,12-3,1, los dos hilos narrativos son la historia de los hijos de Elí (A) y la de Samuel (B): vv. 12-17 (A); vv. 18-21 (B); vv. 22-25 (A); v. 26 (B); vv. 27-36 (A); 3,1 (B).

- Un procedimiento similar se observa en 1 Sam 17,1-25 a propósito de David y Goliat. El primer hilo narrativo se detiene en la presentación de Goliat (A)

y el segundo en la de David (B): vv. 4-11 (A); vv. 12-15 (B); v. 16 (A); vv. 17-22 (B); en 1 Sam 17,20-27, David ve por primera vez a Goliat y los dos hilos se unen (B + A).

- En Jue 4,1-21 hay una alternancia de un hilo A, centrado en Barac, y un hilo B, centrado en Yael. Jue 4,1-10: Débora y Barac (A); v. 11: Jéber (B); vv. 12-16: Débora y Barac (A); vv. 17-21: Jéber, Yael, Sísara (B); con la llegada de Barac en el v. 22, los dos hilos se juntan.

- Ex 14,8-10 utiliza la técnica del *engranaje* para describir la persecución de los israelitas por parte de los egipcios: «⁸ El Señor hizo que el faraón, rey de Egipto, se obstinara y persiguiera a los israelitas (A), que habían partido con la cabeza bien alta (B). ⁹ Los egipcios [...] los persiguieron y les dieron alcance [...], frente a Baalsefón (A), a orillas del mar (B). ¹⁰ Cuando el faraón estaba cerca (A), los israelitas alzaron la vista (B) y, al ver que los egipcios los perseguían [aquí los hilos A y B se juntan]...».

Esta técnica se encuentra en el evangelio de Juan. G. Mlakuzhyil (1987, pp. 113-114) lo llama *acciones simultáneas* (*double stage action*). Para otros ejemplos, cf. 2 Sam 18,19-32; 19,2-9.

Estructuras narrativas. En la misma línea, los críticos literarios hablan de estructuras narrativas *paratácticas* o *hipotácticas* (en referencia a categorías gramaticales que tienen que ver con la sintaxis).

Un relato es hipotáctico cuando las conexiones lógicas y temporales entre las diferentes escenas y episodios se expresan por medios lingüísticos (subordinaciones o conjunciones temporales y lógicas).

Un relato es paratáctico cuando esas conexiones no se expresan: escenas, segmentos narrativos o episo-

dios son simplemente yuxtapuestos. Las relaciones lógicas y temporales están implícitas.

E. Auerbach (1968, pp. 106-111) estudió desde esta perspectiva un episodio del *Cantar de Roldán*. R. Alter (1999, pp. 46 y 191-200) observa que, como apertura del libro del Génesis, el redactor final yuxtapuso

los dos relatos de la creación (Gn 1,1-2,4a y 2,4b-25), ligándolos no obstante mediante una subordinada: «En el día en que el Señor Dios hizo el cielo y la tierra...» (v. 4b). El primer relato utiliza normalmente la parataxis, mientras que el segundo recurre a una «sintaxis ramificada».

3. Duración

En un relato, a veces el tiempo parece suspendido, en particular en las descripciones y en lo que se llaman las *intrusiones* o las *intervenciones del narrador*. Cf. Nm 12,3; 13,20b.24; 1 Sam 9,9... La mayor parte del tiempo, estas intrusiones corresponderían hoy a notas a pie de página. Cf., por ejemplo, Ez 26,36: «El omer era un décimo de efá [medida]». O incluso Rut 4,7: «Antiguamente, en Israel, cuando se trataba de compras o cambios, había la siguiente costumbre: uno se quitaba la sandalia y se la entregaba al otro. Así se hacía en Israel».

En este contexto, una *escena* es una sección narrativa en la que el tiempo de contar se convierte casi en el equivalente del tiempo contado, especialmente en los diálogos.

En un *sumario*, numerosos acontecimientos de la *historia* se resumen mediante una breve sección del *discurso concreto*, oral o escrito (en algunas palabras o algunas frases).

Hay una *elipsis* cuando algunos acontecimientos de la *historia* son omitidos por el *discurso concreto*, oral o escrito. El relato «salta por encima un momento» (Genette, 1972, p. 93 [2007, p. 42]). Habitualmente, estas elipsis no aportan elementos pertinentes para la ac-

ción dramática. En este sentido, la *elipsis* está cerca del *blanco*, tal como ha sido definido más arriba (p. 14).

Sin embargo, las lagunas del relato (o paralipsis, cf. p. 13) comportan elementos dramáticos pertinentes. La diferencia real entre *blancos* y *lagunas* por una parte y *elipsis* por otra es que los primeros se refieren a problemas de orden (los elementos se colman o no retrospectivamente) y el segundo a un problema de duración (la *rapidez*) en una relación entre el tiempo contado y el tiempo de contar. El hecho de ignorar la apariencia física de Abrahán es un *blanco*, pero el hecho de que en Gn 22,4 no se nos diga nada de los tres días de viaje es una *elipsis*. En otros términos, hay un *blanco* cuando el relato, en un momento determinado, no ofrece una información esperada por el lector, y hay *elipsis* cuando un período preciso de la *historia* no corresponde a ninguna parte del *discurso*. Sin embargo, la distinción entre *blanco* y *elipsis* no siempre es clara.

- A veces, una *elipsis* puede ser significativa. Así, Ex 24,1-11 describe la conclusión de la alianza entre Dios e Israel y acaba con la siguiente frase: «[Moisés, Aarón, Nadab y Abiú y los setenta ancianos de Israel] vieron a Dios [...] Luego comieron y bebieron». Justo después,

el v. 12 empieza así: «El Señor dijo a Moisés: "Sube a mi encuentro al monte..."». Cuando Dios da esta orden a Moisés, este debe de encontrarse en la llanura y no ya en la montaña, como en el v. 11 (cf. v. 9). Por supuesto, un análisis redaccional muestra que pasamos de una fuente a otra (el v. 11 se atribuye generalmente a una fuente no sacerdotal, mientras que el v. 12 es un texto sacerdotal). Sin embargo, vamos a descubrir que aquí la aproximación literaria se muestra muy útil para captar mejor la función del lector, puesto que el sentido y la coherencia del texto no se pueden encontrar en la intención de un autor. Los propios redactores no han tratado de *remendar* el texto, añadiendo por ejemplo un lazo redaccional para alisar el paso del v. 11 al 12. El texto guarda silencio a propósito de lo que ha sucedido entre los dos versículos. Únicamente el lector puede establecer el lazo que falta. La *elipsis* permite al lector participar activamente, por ejemplo prolongando la contemplación de la escena. El lector, y solo él, determina el formato de la escena: decide sobre la longitud de la contemplación y sobre la comida, sobre el momento en que los invitados bajaron de la montaña y al cabo de cuánto tiempo Dios llamó a Moisés por segunda vez.

- La Biblia abunda en ejemplos de este tipo. Cf., por ejemplo, 1 Re 21,26-27: ¿cuándo comunica Elías el oráculo divino a Ajab? En Gn 18,7-8, el *relato*, ¿describe la preparación de la comida? En la mayor parte de las plagas de Egipto (Ex 7-11), Dios ordena a Moisés

que vaya a ver al faraón para advertirle de la plaga, pero el *relato* no refiere encuentro alguno entre Moisés y el faraón (Ex 7,9-10.18-19; 7,29-8,1; 8,19-20; 9,5-6.19-20). El encuentro que tiene lugar en Ex 10,3-6 es una excepción, y este hecho distingue la octava plaga de las demás. En Jr 19,13-14, el lector puede preguntarse cuándo ha ido Jeremías al Tófet. En Jr 19,1-13, Dios ha ordenado al profeta dirigirse al Tófet y hacer un gesto profético; en 19,14, justo después de esta palabra divina, Jeremías regresa del Tófet. Lo que ha ocurrido en el intervalo se omite.

Resumiendo, podemos decir que el tiempo contado es mucho más largo que el tiempo de contar en las *elipsis* (por ausencia de relato); es igualmente más largo que el tiempo de contar en los *sumarios*; los dos son casi equivalentes en las *escenas* (diálogos, relatos vivos y detallados); no hay noción de duración ni en las *pausas* (descripciones) ni en las *intrusiones* del autor (el lector tiene la impresión de que no hay más que un tiempo de contar y no tiempo contado).

Para S. Chatman (1978, pp. 72-73) existen además casos en que el tiempo del discurso (= tiempo de contar) es mucho más largo que el tiempo de la historia (= tiempo contado); da a estas secciones el nombre de *estiramientos* (*stretches*). Toma sus ejemplos de filmes como *Octubre* o *El acorazado Potemkin*, de S. M. Eisenstein, pero la novela que cita, *La celosía*, de A. Robbe-Grillet, es menos un caso de estiramiento que de repetición.

4. Frecuencia

Este fenómeno es muy simple. Los acontecimientos pueden producirse una o varias veces en la *historia* o

diégesis. En el *relato* (discurso concreto, oral o escrito), el mismo acontecimiento puede ser contado una o

varias veces. La mayor parte del tiempo se hace referencia a un acontecimiento una sola vez; G. Genette (1972, p. 146 [2007, p. 113]) habla entonces de relato *singular* o *singulativo*. También se pueden contar una sola vez acontecimientos que se producen varias veces; según Genette (1972, p. 148 [2007, p. 115]), el relato es entonces *iterativo*. La alternancia de pasajes singulativos e iterativos produce efectos particulares.

- Por ejemplo, el lector experimenta un cierto alivio en la lectura de Ex 33,7-11 (Moisés y la Tienda del encuentro), que es un pasaje iterativo tras un largo relato singulativo y muy dramático (el asunto del becerro de oro y sus consecuencias).
- Una sección iterativa puede anclar un acontecimiento en la historia (cf. el relato etiológico de Gn

32,33: «Por esta razón los israelitas, aún hoy, no comen el tendón de la articulación del muslo...» (cf. también Ex 16,30 o 18,26...).

- Citemos también el efecto particular de Gn 29,2-3.8.10: la costumbre descrita (la piedra rodada sobre el pozo una vez abrevados los rebaños: sección iterativa) contrasta con la proeza de Jacob (Jacob desplazando la piedra para el rebaño de Raquel: sección singulativa).
- Cf. también Ex 19,19: la conversación entre Dios y Moisés tras la impresionante descripción de la teofanía; Ex 34,34-35: los últimos efectos de la larga estancia que Moisés pasó con Dios.

* * *

Para leer:

- S. CHATMAN, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY, 1978, pp. 27-31 y 62-84 [ed. española: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid, 1990].
- G. GENETTE, *Figures III*. París, 1972, pp. 77-182 [= *Discours du récit*, 2007, pp. 21-161] [ed. española: *Figuras III*, Barcelona, 1989].
- Id., *Nouveau Discours du récit*. París, 1983, pp. 15-27 [= *Discours du récit*, 2007, pp. 303-320] [ed. española: *Nuevo Discurso del relato*, Madrid, 1998].
- V. JOUVE, *Poétique du roman*. París, 2010³, pp. 43-50.
- Y. REUTER, *L'analyse du récit*. París, 2005², pp. 59-63.
- J.-M. SCHAEFFER, «Temps, mode et voix dans le récit», en O. DUCROT / J.-M. SCHAEFFER, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. París, 1995, pp. 711-716 [ed. española: *Nuevo diccionario enciclopédico de las*

ciencias del lenguaje. Pozuelo de Alarcón (Madrid), 1998].

Sobre la Biblia:

- R. ALTER, *L'art du récit biblique* [1981]. Bruselas, 1999, pp. 45-46 y 182-200.
- S. BAR-EFRAT, *Narrative Art in the Bible*. Sheffield, 2005, pp. 143-184.
- D. MARGUERAT / Y. BOURQUIN, *Pour lire les récits bibliques*. Ginebra-París, 2009¹, pp. 119-137 [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. 27-28 y 42-43.
- 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. 62-70.

capaz de descifrar el mensaje a partir de indicios ofrecidos en el texto.

Cuando, en un relato, no hay ni referencias explícitas relativas al autor ni huellas de un narrador explícito o declarado, la diferencia entre autor implícito y narrador se difumina (cf. *Los asesinos*, *Colinas como elefantes blancos* y otras novelas de Hemingway). Lo mismo sucede con la diferencia entre narratario y lector implícito cuando el narratario no está «dramatizado». Es lo que suele ocurrir en los relatos bíblicos, donde las principales distinciones se establecen entre *autor real* y *autor implícito*, así como entre *lector real* y *lector implícito*.

¿«Implícito» o «implicado»?

Debemos a W. C. Booth (1983) el término «autor implícito» (*implied author*), distinto del «narrador», así como las fórmulas «narrador digno de confianza» (*reliable narrator*) o, por el contrario, «indigno de confianza» (*unreliable narrator*).

W. Iser (1972) acuñó el de «lector implícito» (*implied reader*). La idea se remontaría a R. Price Parkins (1949), el cual, en un estudio sobre Alexander Pope, mencionaba un «público implícito» (*implied audience*), y a W. Gibson (1950), que creó el concepto de «pseudolector» (*mock reader*). G. Genette (1983) prefería hablar de «lector virtual».

G. Genette (1983) critica por otra parte las distinciones *narrador/autor implícito* o *narratario/lector implícito*; las propias nociones de autor y de lector «implícitos» (o «implicados», según su traducción de *implied*) le parecen superfluas. Para la traducción de *implied author*, P. Ricoeur (1985) prefiere también el término «autor implicado» (en y por la obra). Sin embargo, la traducción de *implied* por «implícito» ha terminado por imponerse en la crítica literaria.

Autor real, autor implícito

La diferencia entre autor *real* y autor *implícito* no siempre es fácil de percibir. El autor implícito es una proyección del autor real sobre su obra. El sistema de valores, la visión del mundo, las normas, los intereses, el poder creativo que percibimos en un relato son los signos de la presencia de ese autor implícito. Por otra parte, su personalidad puede diferir de la del autor real.

Por ejemplo, si -es solo una hipótesis- el autor del evangelio de Marcos es el Marcos que conocemos por los Hechos de los Apóstoles, ciertamente hay una diferencia entre la persona bastante débil que Pablo rechaza llevar consigo (Hch 15,36-40) y la fuerte personalidad que adivinamos detrás del evangelio «de Marcos». Si -se trata siempre de una hipótesis- el autor del evangelio de Mateo es el recaudador de impuestos de Mt 9,9, el autor implícito del evangelio ciertamente no es un simple recaudador de impuestos, sino alguien muy vinculado a la persona de Jesucristo. El autor implícito del relato de Mateo está mucho más interesado por el impacto de la Buena Nueva en el mundo judío que el autor implícito del relato de Lucas, más orientado este a las diferentes fases de la historia de la salvación.

Por tanto, es mediante el análisis del texto como descubrimos y reconstruimos al autor implícito. Una investigación histórica resulta aquí de poca utilidad (ya que, justamente, el autor no es «explícito», real). El análisis narrativo se concentra en primer lugar en este autor implícito y su relación con el lector implícito.

La diferencia entre autor real y autor implícito aparece claramente cuando comparamos la obra de al-

gunos genios artísticos con su personalidad en la vida de todos los días. Así, parece que Mozart habría dicho: «Quizá yo soy vulgar, pero mi música no lo es». El autor implícito de la música es, sin ninguna duda, la mejor parte de Mozart, que no hay que confundir con el ser humano que se descubre aquí o allá en su correspondencia. La personalidad de Verlaine era turbia, pero la música de sus versos es transparente. Dostoievski sufría de epilepsia y se entregaba a la pasión del juego; si sus experiencias personales inspiraron su obra, también fueron profundamente transfiguradas y rescatadas por sus dones literarios. El «segundo yo» de un autor es la mejor versión o una «versión superior» de él o ella mismo, y no se percibe más que a través de la obra de arte (W. C. Booth [1983], p. 151).

Narrador y narratario

Habida cuenta de que las distinciones entre *autor implícito/narrador* y *lector implícito/narratario* (cf. el recuadro de la p. 41) son poco operativas en la mayor parte de los relatos bíblicos, utilizaremos preferentemente las categorías más comunes de *narrador* y *lector* (salvo cuando la naturaleza del texto exija términos más precisos). Algunos ejemplos bastarán para clarificar su utilización.

- En el evangelio de Lucas, el narrador («yo») es fácilmente perceptible en Lc 1,1-4, y nombra a un narratario, Teófilo: «Ya que muchos se han propuesto componer un relato de los acontecimientos [...], me ha parecido también a mí [...] escribirte una exposición ordenada, ilustre Teófilo...» (cf. también Hch 1,1-2).

- En el evangelio de Juan, el narrador se dirige a su narratario en diferentes ocasiones, muy particularmente en Jn 20,30-31: «Estos signos han sido escritos para que *creáis...* y creyendo, *tengáis vida...*» (cf. también 19,35).

- La posibilidad de dirigirse directamente al narratario ha sido plenamente explotada por Michel Butor en *La modificación*, novela escrita en segunda persona del plural. En los discursos parenéticos del libro del Deuteronomio, Moisés (narrador dentro del relato) se dirige a la concurrencia en la segunda persona del singular o del plural. Cuando relata la salida de Egipto y la estancia en el desierto, las cuenta frecuentemente como si la concurrencia hubiera vivido esa aventura («vosotros...»).

- Al final de la parábola del buen samaritano, el narratario (el legista) es preguntado por el narrador (Jesús) y recibe una orden: «Ve y haz tú lo mismo» (Lc 10,36-37).

- En los cuentos de *Las mil y una noches*, el sultán es el narratario y Sherezade es el narrador. En *La Odissea* (IX-XII), Alcinoos y los feacianos son los narratarios de las aventuras contadas por Ulises, el narrador.

En algunos casos, la voz del narrador es aún más perceptible. Por ejemplo, es el narrador el responsable del *wayy'omer* («y dijo») de la narración, porque domina los diálogos y los discursos del texto. En la narración, los personajes nunca se dirigen directamente al público, como pueden hacerlo en una obra de teatro. O bien el lector reconoce la voz del narrador cuando este interrumpe el curso de la narración para ofrecer informaciones a los lectores (cf. Gn 12,4b: «Abrán tenía setenta y cinco años cuando abandonó Jarán»;

cf. también 12,6b; 13,7b.10.13; 28,19b... que corresponden a «intrusiones», cf. más arriba, p. 17). O incluso es en primera persona como hablan los narradores de los libros de Nehemías y de Qohélet. Es igualmente el caso de algunas secciones de Esdras (7,27-9,15) o Tobit (1,3-3,6), como en los relatos de vocación profé-

El narrador no fiable

La distinción entre *autor implícito* y *narrador* es bastante pertinente en el caso del narrador no fiable o «indigno de confianza» (*unreliable narrator*; W. C. Booth [1983], pp. 158-159, 274, 295-296); cf. *La caída* (A. Camus) o *El asesinato de Roger Ackroyd* (A. Christie). Hay una disparidad, incluso una oposición, entre las normas del narrador y las de la obra (que son las normas del autor implícito). O el narrador se equivoca o es un mentiroso. Esto aparece cuando algunos personajes ofrecen diferentes relatos de un mismo hecho (son narradores dentro del relato) o cuando hay contraste entre el relato del narrador y el de un personaje dentro del relato.

Así, en 1 Re 3,16-28 (el juicio de Salomón), el rey debe averiguar qué mujer es la narradora digna de confianza y la que no lo es; se utiliza el mismo recurso dramático en Dn 13 (historia de Susana).

De forma un tanto diferente, el narrador de 1 Sam 31,1-6 (aquí no distinto del autor implícito) cuenta de una determinada manera la muerte de Saúl. Ahora bien, en 2 Sam 1,2-10, el mensajero amalecita (narrador dentro del relato) ofrece una versión distinta a David. Por comparación, estamos invitados a pensar quién miente.

Otro caso más difícil: el de las dos versiones que ofrecen Sibá y Mefibóset de la actitud de este cuando David debe huir de Jerusalén durante la revuelta de Absalón (2 Sam 16,1-4 y 19,25-31). El mismo David no parece lograr verlo claro y distinguir cuál de los dos narradores ha arreglado los hechos (2 Sam 19,30).

tica (Is 6,1: «El año de la muerte del rey Ozías, vi al Señor sentado en un trono muy elevado...»; Jr 1; Ez 1-3).

Lector real, lector implícito

El *lector implícito* es también una parte intrínseca de la estructura del relato. En el «drama de la lectura», el lector real, que acepta el contrato ofrecido por el autor implícito, se convierte en lector implícito. En otros términos, el lector implícito es menos una persona que un rol que cada lector concreto está invitado a desempeñar durante el acto de lectura. Cada narración invita a compartir una determinada experiencia, a imaginar y reconstruir un universo, a entrar en contacto con determinados valores, con sentimientos, decisiones, concepciones del mundo. Semejante participación es otra forma de describir la parte del lector implícito. Esto no significa que cada lector real acepte los valores de la narración que recorre. No todo lector de los evangelios se convierte a Jesucristo, pero al menos es conducido a *comprender* su objetivo y a descubrir las características esenciales de una experiencia de fe.

En el mismo sentido, las categorías de *lector implícito* y de *narratario* se convierten en particularmente significativas cuando el narratario «dramatizado» (interno al relato) adopta una actitud que va en contra de las normas y valores de la obra que la pone en escena: cf. las reacciones de los fariseos (narratarios) después de la parábola de los viñadores homicidas (Mt 21,45); el relato de Mateo espera de su lector implícito que adopte otra posición. Cf. también Jue 9,7-22: la comprensión del apólogo de Jotán por parte del lector implícito, ¿coincide con la de los narratarios dramatizados, a saber, los habitantes de Siquén?

2. La voz narrativa

No es muy fácil identificar al narrador. Muchos le confunden con el escritor, lo mismo que confunden la persona a la que se destina la narración (narratario) con el lector real y actual de la obra.

El narrador es una función, un papel o más bien una «voz», por utilizar el vocabulario de Genette, que habla igualmente de la «instancia narrativa». El narrador está siempre presente en el relato; forma parte de su propia estructura tras la muerte del autor, porque es la voz que cuenta la historia. En las novelas escritas en primera persona, el «yo» no es el autor mismo, sino un personaje creado para la ocasión. Es menos fácil descubrir al narrador en las historias escritas en tercera persona, pero con un poco de experiencia se puede conseguir escuchar su voz. La mejor analogía es sin duda la voz de una persona que habla en la radio: la persona es invisible y solo es su voz la que hace que exista el mensaje o el programa. Un «cuentacuentos» (de calle, de historias para niños, etc.) ciertamente puede dar cuerpo al narrador y prestarle su voz; puesto que el narrador es una función, no importa qué «cuentacuentos» pueda asumirlo, aunque no sea siempre con el mismo talento.

La observación es aún más clara para la persona que lee un relato en público. No es necesariamente el autor, y evidentemente es distinta de los personajes del relato. En este caso es evidente que ella desempeña un papel, más exactamente el del narrador, y que sus oyentes son el «público real» del relato.

La autoridad de los narradores: omniscientes o limitados

El narrador clásico de los relatos antiguos y populares es *omnisciente*. Es casi como Dios: conoce todo y habla con una autoridad indiscutida. Sentimos particularmente ese privilegio cuando revela los pensamientos de los personajes gracias a las *visiones interiores*. En las novelas contemporáneas, el narrador abandona frecuentemente ese privilegio por un conocimiento limitado del mundo exterior o interior de un personaje, que se convierte así en «el ojo de la cámara» o el «centro de la conciencia» de la narración (cf. *Lo que Maisie sabía* y otras novelas de H. James, así como los comentarios de W. C. Booth); el narrador sabe solamente lo que una persona normal puede ver, escuchar y experimentar (cf. más adelante el capítulo VI sobre «El punto de vista»).

La noción de omnisciencia del narrador es discutida (G. Genette, 1983, p. 49 [2007, p. 348], prefiere hablar de «información completa»). Una de las razones es que la omnisciencia varía de una historia a otra. El narrador de Gn 1,1-2,4a o Ex 1-15 «sabe» más en materia de los planes de Dios que, por ejemplo, el narrador de 1 y 2 Sam. Entre Gn 1,1-2,4a y Gn 2,4b-3,24, el narrador incluso ha perdido su omnisciencia; cf. también la diferencia entre el evangelio de Juan y los otros evangelios, entre los Hechos de los Apóstoles y el Apocalipsis.

En los mitos o los relatos de creación es preciso que el narrador sea omnisciente, porque la mayor parte

de los acontecimientos se desarrollan antes de la creación del hombre, y ningún testigo podía estar presente. En la literatura apocalíptica, el narrador reivindica una «competencia» inhabitual, generalmente concedida por un ángel. Los relatos de vocación tienden frecuentemente a legitimar las pretensiones del narrador de un saber específico.

A propósito de los prólogos de *La Ilíada* y de *La Odisea*, Scholes / Kellogg (2006, p. 242) avanzan la idea de que la invocación a la musa «representaría un ensayo por parte del poeta épico griego de pasar de la autoridad de una tradición apremiante a la inspiración, que es más libre porque es personal y creativa».

El narrador omnisciente

El término «omnisciente» procede de P. Lubbock (1921, *omniscient author*). Encontramos ejemplos de narrador omnisciente en novelas como *La feria de las vanidades*, de W. M. Thackeray (1847-1848). Lo atestiguan estas citas: «... los novelistas tienen el privilegio de saberlo todo...» (cap. 3); «... un poco más arriba, vuestro criado ha reclamado el privilegio de echar una ojeada furtiva a la habitación de la señorita Amelia Sedley y desvelar, con la omnisciencia del novelista, todas las pequeñas preocupaciones, las pequeñas pasiones que revoloteaban en torno a esa inocente cabecera...» (cap. 15).

Para el narrador bíblico, el privilegio de la omnisciencia es evidente. Novelistas como Thackeray toman conciencia de ello en sus propias obras y frecuentemente dan la impresión de un malestar ante ese fenómeno. La omnisciencia se convierte casi en un juego forzado y ya no es una convención aceptada, natural o no. P. Lubbock y H. James eran grandes adversarios de esta técnica.

Narradores dramatizados o no dramatizados

El narrador dramatizado (o manifiesto [*overt*] según S. Chatman) está presente como personaje o como «voz» explícita e identificable en el relato. Como ejemplo de narradores dramatizados, W. C. Booth (1983, p. 152) cita *Tristan Shandy*, de Lawrence Sterne; *En busca del tiempo perdido*, de Proust; *El corazón de las tinieblas*, de Conrad, o *El doctor Fausto*, de Thomas Mann.

El narrador no dramatizado (u oculto [*covert*] según S. Chatman) está ausente, aunque pueda hablar en primera persona. En la Biblia, la mayor parte del tiempo el narrador permanece invisible y no dramatizado. En este contexto, podemos referirnos a Flaubert y a su teoría clásica sobre el narrador: «El artista debe estar en su obra como Dios en la creación, invisible y todopoderoso; que se le sienta por todas partes, pero que no se le vea» (Carta a la señorita Leroyer de Chantaple, 18 de marzo de 1857).

El narrador y la narración: nivel y relación

G. Genette (1972, pp. 254-259 [2007, pp. 258-262]) introduce categorías que son quizá más sencillas. El narrador puede encontrarse, bien dentro del relato (nivel *intradiegético*), bien en el exterior (nivel *extradiegético*). Por otra parte, puede contar su propia historia (relación *homodiegética*) o la de algún otro (relación *heterodiegética*). Recogiendo los ejemplos ofrecidos por Genette, tenemos así cuatro posibilidades:

1) Un narrador externo cuenta la historia de algún otro: Homero cuenta en *La Ilíada* y *La Odisea* las historias de Aquiles y Ulises; cf. también *Guerra y paz* o *Ana Karenina*, de Tolstoi.

2) Un narrador externo cuenta su historia en primera persona: *Gil Blas*, de Lesage; *En busca del tiempo perdido*, de Proust; cf. también *El nombre de la rosa*, de Eco, o *El difunto Matías Pascal*, de Pirandello.

3) Un narrador dentro del relato cuenta una historia o historias en las que está ausente: Sherezade en los cuentos de *Las mil y una noches*; los diez narradores del *Decamerón*, de Boccaccio (procedimiento recogido por Chaucer en *Los cuentos de Canterbury*); Iván Karamazov contando la leyenda del Gran Inquisidor en *Los hermanos Karamazov*, de Dostoievski (libro V, cap. 5).

4) Un narrador dentro del relato cuenta su propia historia: Ulises a los feacianos en *La Odisea* (IX-XII), el staretz Zósimo en *Los hermanos Karamazov* (libro VI, cap. 2); cf. también la confesión de Stavroguin al final de *Los endemoniados*, de Dostoievski.

- En la Biblia, el primer caso es muy común (de Gn a 2 Re, por ejemplo, o bien los evangelistas contando la historia de Jesús).

- Encontramos el segundo caso con Nehemías o Qohélet, que cuentan sus propias historias en primera persona (cf. también Esd 7,27-9,15; Tob 1,3-3,6; Is 6; Jr 1; Ez 1-3). Sin embargo, la «voz» que relata los acontecimientos o que reflexiona sobre ellos no es idéntica al personaje presente en la narración. Existe una distancia temporal entre ellos y la narración nunca es la transmisión en directo de un mensaje.

Esto es válido para la mayoría de las narraciones autobiográficas o pseudoautobiográficas. El narrador Adso de Melk en *El nombre de la rosa* es un viejo monje y no ya el joven novicio del relato. En el mismo sentido, san Pablo puede contar su propia historia en Gál 1,1-2,14 mucho tiempo después de los hechos.

- El tercer caso es común en las parábolas, cf. Jue 9,7-15 (Jotán), 2 Sam 12,1-4 (Natán) y las parábolas de los evangelios. Jotán, Natán o Jesús cuentan historias de las que generalmente están ausentes. En cuanto narradores, están dentro del relato (nivel intradiegético) y su narración es «un relato dentro de un relato».

- Un buen ejemplo del cuarto caso se encuentra en los Hechos de los Apóstoles, cuando Pablo, dentro del relato, cuenta su propia historia (Hch 22,1-21; 26,1-26). Podemos comparar estas dos versiones con la de Hch 9,1-9, que es a la vez extradiegética y heterodiegética. En el AT, en Gn 24,34-49, el siervo de Abrahán cuenta su historia a Labán.

Estas diferentes posibilidades se resumen en el cuadro 3 (esquema tomado de G. Genette, 1972, p. 256 [2007, p. 260]).

Cuadro 3		
Relación \ Nivel	Extradiegético	Intradiegético
Heterodiegético	Gn – 2 Re	Parábolas
Homodiegético	Nehemías, Qohélet	Pablo en Hch 22

Explicarlo y mostrarlo

«Autores como Thackeray, Balzac o H. G. Wells [...] están siempre a punto de *explicar* al lector lo que sucede a los personajes más que a *mostrarlo* en acción; dicen lo que hay que pensar de ellos más que dejar que el lector se forme su propia opinión o bien dejar a los personajes que se expresen los unos sobre los otros. Me gusta establecer la diferencia entre los novelistas que *explican* y los que (como Henry James) *muestran*» (J. W. Beach, citado por W. C. Booth, 1983, p. 2). El escritor H. James o el crítico P. Lubbock insistieron en esta distinción. Sin embargo, *explicarlo* (*telling*) no debe identificarse demasiado fácilmente con una descripción o una narración habitual, y *mostrarlo* (*showing*) no debe identificarse con diálogo.

En la Biblia, la narración sigue siendo en gran parte «escénica» o «dramática» (modo *mostrar*), pero a veces el narrador *da el paso* y se dirige directamente al lector (modo *explicar*), por ejemplo en Nm 12,3: «Moisés era un hombre muy humilde...» (cf. también 2 Sam 17,14b; Jn 12,6 y todas las intrusiones, cf. más arriba, p. 17). El lector puede sentir más fácilmente la presencia del narrador en las partes en modo *contar* (S. Chatman, 1978, pp. 196-262).

Así surge el problema de los valores y los juicios transmitidos por la obra hacia el lector. Parece que ni siquiera el observador más neutro pueda impedir transmitir valores a su público (cf. sobre todo W. C. Booth, 1983, pp. 67-148; cf. más adelante el capítulo VI, sobre «El punto de vista»).

3. Los relatos encajados

Una de las posibilidades que ofrece la gama de «niveles» (cf. p. 15) es lo que G. Genette llama el relato en segundo grado o relato *metadieético*, en particular el relato dentro de un relato, formando relatos encajados. El caso clásico es el del relato que sirve solo de marco para una serie de otros relatos o para un relato más largo: el *Decamerón*, de Boccaccio; los *Cuentos de Canterbury*, de Chaucet; *El Quijote*, de Cervantes; *Manon Lescaut*, del *abbé* Prévost, u *Otra vuelta de tuerca*, de James, por no citar más que los ejemplos más conocidos.

G. Genette (1972, pp. 241-243; 1983, pp. 61-64 [2007, pp. 241-243 y 364-368]) clasifica los relatos metadieéticos en seis categorías según su función.

Nosotros trataremos de encontrar un ejemplo bíblico para cada una de las categorías, deteniéndonos en algunos puntos.

Función explicativa

El narrador *intradiegético* cuenta su historia para explicar la situación presente en el relato. Este relato es frecuentemente una *analepsis* (metadieética), por ejemplo, Ulises explicando a los feacianos cómo fracasó en su isla (*La Odisea* IX-XII). Encontramos este tipo de relato con el siervo de Abrahán en Gn 24,34-49, Jacob en Gn 29,13, las hijas de Jetró en Ex 2,18 («¿Por qué habéis vuelto tan pronto hoy?», les preguntó [su

padre]») o incluso Moisés en Ex 18,8, que resume la historia del éxodo. Cf. igualmente lo que llamamos las «catequesis deuteronomicas» en Ex 12,26; 13,14-15; Dt 6,20-25; Jos 4,6-7.21-24, donde el relato metadieético responde a una pregunta («Cuando mañana vuestros hijos os pregunten...»). En Dt 26,1-11, el relato metadieético explica el sentido de un rito (Dt 6,20-25 y 26,1-11 son dos «credos históricos»).

Función proléptica

El relato metadieético no se refiere al pasado, sino que prefigura acontecimientos futuros. Citemos aquí los sueños de Jacob (Gn 28,12-15), de José (Gn 37), del faraón (Gn 41) o incluso el del madianita en la historia de Gedeón (Jue 7,13). Las visiones y los oráculos pertenecen igualmente a esta categoría, así en Gn 15,13-16; Ex 3,16-22; 6,6-8; 7,1-5; 2 Sam 7,8-17; 12,10-12; 1 Re 21,21-24; 22,17... Los gestos proféticos tienen una función semejante, aunque frecuentemente son mensajes no verbales, generalmente acompañados de una explicación (cf., por ejemplo, 1 Re 22,10-12; Jr 28...). Dios o el profeta predicen el curso de los acontecimientos y el lector puede verificar si el relato corresponde a la predicción.

Función temática

El relato metadieético está en una relación de contraste, de oposición o de similitud con el relato que lo engloba. En este caso, el relato dentro del relato tiene un marco espacio-temporal diferente del relato que lo engloba. Como ejemplos bíblicos sobre

todo hay que citar las parábolas. Siguiendo a J. Barth, Genette clasifica en esta categoría los relatos metadieéticos cuya función es solamente temática; solo el lector extradiegético percibe las relaciones entre el relato englobante y el relato metadieético. Cuando la asistencia intradieética percibe esta relación te-

El abismado

El término «abismado» [*mise en abyme*] procede de André Gide, que, en su *Diario* (1893) dice que le gusta «que en una obra de arte se encuentre trasladado, a la escala de los personajes, el propio sujeto de esa obra. Nada ilumina mejor y establece más seguramente las proporciones del conjunto». Gide tomaba la expresión de la heráldica, donde se habla de abismado cuando un blasón es miniaturizado en un escudo más grande. Esta técnica está presente en la mayor parte de las obras de Shakespeare (salvo en *Macbeth* y *Romeo y Julieta*). Por ejemplo, en *Hamlet*, acto III, escena 2ª, el protagonista desempeña un breve drama que representa el crimen del rey Claudio (esta «obra dentro de la obra» es quizá el clímax de la acción). Víctor Hugo ya había observado el fenómeno y hablaba de «una doble acción que atraviesa el drama y lo refleja en más pequeño» (*William Shakespeare*, 1864, parte II, libro IV, 1). El procedimiento ha sido bien estudiado, no solo en la literatura, sino en la pintura, la música y el cine.

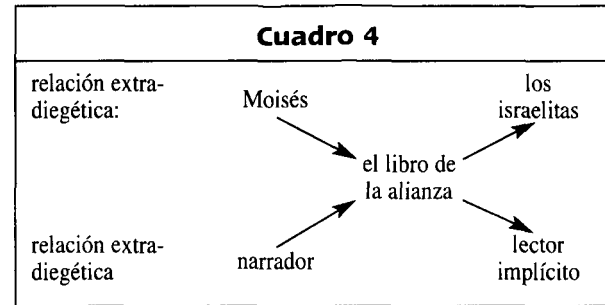
En la Biblia, algunas parábolas desempeñan este papel reflexivo. En 2 Sam 12,1-4, la historia contada por el profeta Natán a David resume la fechoría que el rey acaba de perpetrar. Por otra parte, en Jr 36, el relato en que el rey Joaquín quema pedazo a pedazo el rollo que le han leído condensa de forma sorprendente la situación general de rechazo de las palabras de Dios transmitidas por el profeta (cf. más adelante, p. 50, y D. MARGUERAT / Y. BOURQUIN, 2009, p. 148).

nemos la categoría descrita más abajo (función *persuasiva*). Al ofrecer la Biblia varios ejemplos interesantes de esta función, vamos a detenernos en ella.

Los textos bíblicos con función temática poseen una característica propia: su relación con el lector virtual o implícito (público presunto). En estos pasajes aparece en escena un libro que contiene el texto que el lector está a punto de leer o ya ha leído. En otros casos, el libro en cuestión es un texto bien conocido por el lector.

- En Ex 24,3-8, Moisés escribe un libro (v. 4) y después lo lee al pueblo (v. 7a); este responde: «Pondremos en práctica todo lo que el Señor ha dicho» (v. 7b). Por tanto, aquí tenemos el escrito, su lectura y la respuesta de los oyentes. El lector virtual de Ex 20-24 puede ver así en escena todas las operaciones que han dado nacimiento al texto que acaba de leer. Igualmente puede observar el efecto de la lectura sobre el pueblo de Israel. Así pues, hay un estrecho paralelismo entre la situación intradiegética y la extradiegética. Dentro del relato, Moisés escribe y lee un libro a Israel. En el exterior del relato, el narrador comunica el texto del Éxodo a un público extradiegético. A pesar de que los exegetas discuten sobre el contenido exacto del «libro de la alianza», es claro que este se refiere esencialmente a los mandamientos de los capítulos anteriores (Ex 20-23). Así, el «libro de la alianza» es en gran parte idéntico al texto que el lector ha recorrido hasta ese momento. En consecuencia, la voz del narrador tiende a confundirse con la de Moisés, habida cuenta de que transmiten casi el mismo texto a sus auditorios respectivos y de que hablan con una autoridad semejante. «Esta relación entre lo escrito y la autoridad no implica que el autor

deba ser Moisés, sino que debe parecerse a Moisés» (M. Sternberg [1985], p. 77). Tanto para el lector extradiegético como para el lector implícito, el cual se supone que es un miembro de Israel, el texto invita a reflexionar en la buena manera de leer o de escuchar esta sección del Éxodo (cf. el cuadro 4).



Construido así, este texto contiene una llamada implícita a una respuesta ética por parte del lector. La llamada es seria, en la medida en que la inserción en el pueblo de Israel depende de la respuesta; es implícita porque está presente en la estructura narrativa del texto y no se dirige directamente al lector real (cf. J.-P. Sonnet [1989], pp. 338-353).

- El libro del Deuteronomio utiliza una estrategia semejante en Dt 31,9-13, pero el texto está menos desarrollado que en Ex 24. Moisés escribe el libro (esencialmente el Deuteronomio), lo confía a los levitas y les ordena que lo lean cada siete años ante el pueblo de Israel. Esta vez Moisés explica claramente los efectos de esta lectura pública sobre el auditorio del futuro. En resumen, Dt 31 es más explícito que Ex 24, aunque se trate al auditorio futuro (el lector extradiegético) en tercera persona: «[tú] leerás esta Ley

ante todo Israel [...] para que [ellos] escuchen y aprendan a respetar al Señor, vuestro Dios, observando cuidadosamente todos los mandamientos de esta Ley. También sus hijos, que no la conocen todavía, deberán oírlos, para que [ellos] aprendan a respetar al Señor, vuestro Dios, durante todos los días que [vosotros] viváis en la tierra que vais a poseer una vez pasado el Jordán». El pronombre «vosotros» se referiría a la concurrencia intradieгética.

- En Dt 31,25-26, Moisés añade que el libro debe conservarse en el arca de la alianza como «testigo». Esto significa que el libro que el lector virtual tiene entre las manos o que escucha puede acusar o incluso condenar (31,26-29). Este pasaje del Deuteronomio hace que comprendamos que el «acto de lectura» no carece de efecto; «la participación activa» del lector virtual no se limita a un simple contacto con el texto, es confrontación, mediante el texto, con decisiones vitales. Así pues, el texto prepara explícitamente el acto de lectura futuro. Es uno de esos casos en que el relato esboza claramente un itinerario para la «respuesta del lector».

- Un fenómeno similar se encuentra en Jos 24,1-28. Pero aquí Josué escribe el libro después de la conclusión de la alianza, «el libro de la ley de Dios» (v. 26), un libro perfectamente conocido por el lector. El impacto es ahora un tanto diferente, porque el lector percibe que el libro ha sido escrito por Josué, y que, en alguna medida, tiene valor de testimonio, como la piedra erigida (*verba volant, scripta manent*, «las palabras vuelan, los escritos permanecen»). Sin embargo, en el v. 27, la palabra «testimonio» no se utiliza para el libro, sino únicamente para la piedra. Aquí, el lector se encuentra por tanto con sus ante-

pasados a punto de tomar una decisión fundamental y de enormes consecuencias para las generaciones futuras, en particular para los que leen (o escuchan) el texto. La respuesta correcta ya está determinada por la respuesta intradieгética de los antepasados; la respuesta extradieгética del lector se situará, bien en continuidad, bien en discontinuidad con ella. El texto contiene el primer eslabón de la cadena de respuestas extradieгéticas y el «libro» sigue siendo una llamada constante a renovar la decisión del Israel intradieгético de la época de Josué.

- En 2 Re 22 y Jr 36, un libro y un rollo se convierten en los elementos clave de la intriga (cf. N. Lohfink [1978], pp. 319-347). De nuevo el texto pone de relieve los efectos opuestos de una lectura, en este caso sobre los dos reyes, Josías y Joaquín, con las consecuencias de sus reacciones para Israel (cf. Dt 17,18). El relato no pide tomar una decisión, sino que llama la atención sobre el poder de la palabra escrita, la misma que el lector extradieгético tiene ante sus ojos o escucha. El lector está así en la misma posición que los Josías y Joaquín intradieгéticos. Puede ver el resultado de una «buena» o «mala» lectura, y el relato invita a utilizar el pasado para sacar de él conclusiones para el presente. En ambos textos, la referencia al presente es una vez más indirecta y proviene de la semejanza entre las situaciones intradieгéticas y extradieгéticas.

- Estos relatos y otros similares se esfuerzan por colmar la diferencia entre texto y realidad, entre el pasado de la *historia* y el presente del *relato*, apelando al presente del lector en su acto de lectura. En este contexto, las palabras de Jesús en Lc 4,21 («Hoy se cumple esta Escritura que acabáis de oír [lit. con

vuestras orejas]» están particularmente cargadas de sentido. De nuevo encontramos un libro, el que Jesús abre y cierra (vv. 17 y 20) antes de hablar. Visiblemente, Jesús no lee el texto en voz alta –al menos en el relato concreto– y el lector descubre el texto de Isaías, tal como estaba, al mismo tiempo que Jesús en el relato. En cualquier parte, el «hoy» de Jesucristo contiene el libro y la lectura (o la escucha), el pasado y el presente, la promesa y el cumplimiento, la historia y el relato, en la misma realidad. Cf. igualmente Lc 24,27.32 y 44-49 para la lectura de la totalidad de las Escrituras por Jesús.

- Para otros ejemplos específicos de escrito o de libro dentro de un libro, cf. Ex 17,14; 31,18; 32,15-16; 34,1.27-28; Nm 21,14; Dt 17,18; Jos 8,32; 10,13 (cf. 2 Sam 1,18); 1 Sam 10,25; Is 8,1.16; 30,8; Jr 30,2; 36,2; Hab 2,2; Job 19,23-24; Est 2,23... y las numerosas menciones del «libro de los Anales» de los reyes de Judá o de Israel (1-2 Re).

Función persuasiva o dramática

Encontramos esta función cuando el público intradieético percibe una relación entre el relato metadieético y la situación del relato englobante. Generalmente, la finalidad de las parábolas es ofrecer una solución cuando el relato llega a un punto crítico. G. Genette (1983. p. 62 [2007, p. 365]) cita el famoso apólogo de Menenio Agripa, *Los miembros y el estómago* (Tito Livio, *Historia romana* II, 32). En *Hamlet*, de Shakespeare, el protagonista demuestra que el rey es culpable con una «obra dentro de la obra» (III,

2 y las escenas siguientes), y el rey confiesa: «Oh, mi crimen es fétido, infesta el cielo...» (III, 3, 36).

- En la Biblia, la astuta mujer de Tecoa convence a David (narratario intradieético) de llevar a Absalón a Jerusalén contándole el caso ficticio de una sangui-naria venganza (2 Sam 14).

- En otros casos, el relato metadieético da una nueva orientación al relato. En 2 Sam 12,1-10, Natán abre los ojos de David con la parábola de la corderilla. Aquí el problema es más un problema de conocimiento que de elección («Este hombre eres tú», v. 7). En Jue 9,7-20, Jotán trata de abrir los ojos de sus compatriotas, con poco éxito, según parece; su parábola no remite únicamente al pasado, tiene igualmente una función proleptica (vv. 19-20). La predicción de Jotán es confirmada por el relato, que vuelve sobre el comportamiento criminal de Abimélec y sobre su muerte violenta. Cf. también 1 Re 20,39-43.

- En algunos relatos, el deseo de persuadir es explícito. Por ejemplo, para convencer a José de que no se quede con Benjamín como esclavo, Judá cuenta la historia de su familia (Gn 44,18-34); el efecto es inmediato, ya que José revela su identidad (45,1-8; cf. R. Alter [1999], p. 211-237). Los gabaonitas consiguen engañar a Josué contándole una falsa historia a propósito de sus orígenes (Jos 9). Miqueas, hijo de Yimlá, trata de demostrar al rey el poder de su profecía contándole una visión (1 Re 22,19-23).

- En otros textos, la presencia de un «relato metadieético convincente» no está previsto por ninguno de los personajes. En 2 Re 8,4.6, el efecto de persuasión se produce por la coincidencia entre la narración metadieética habitual (Guejaí cuenta al rey la his-

toria de Eliseo, v. 4) y la puesta en escena de un personaje de la historia (la sunamita), que confirma con su propia historia el relato de Guejazí (v. 6a). En Est 6,1-3, el relato que el rey Asuero escucha durante su insomnio –descubrimiento y denuncia de un complot por parte de Mardoqueo– sirve de elemento para la intriga (la promoción de Mardoqueo, la humillación de Amán), aunque la narración tenga una finalidad distinta, la de distraer al rey.

En el NT, la mayor parte de las parábolas de Jesús justifican su predicación. Por ejemplo, las parábolas de Mt 13 tratan –probablemente– de responder a las objeciones de la muchedumbre al anuncio hecho por Jesús del Reino que viene (¿por qué el Reino viene tan lentamente?, ¿por qué es aún invisible?, ¿por qué no vemos el resultado claro de tu actividad?). En Lc 15, Jesús justifica su comportamiento con respecto a los pecadores y los recaudadores de impuestos (cf. vv. 1-2). La parábola de las minas responde a las objeciones de los que pensaban que el Reino debía llegar rápidamente (Lc 19,11). La parábola de la viña (Mt 21,33-46) revela las intenciones asesinas de los sumos sacerdotes y los fariseos, pero sobre todo tiene una función proleptica (vv. 42-43).

Funciones distractiva y obstructiva

Estas dos últimas funciones propuestas por G. Genette (y J. Barth) están, por lo que conozco, muy raramente presentes en la Biblia. El relato metadieético tiene una función *distractiva* cuando alguien cuenta una historia para pasar el tiempo, y *obstructiva* cuando alguien cuenta una historia para impedir otra acción. (Sherezade contando cada noche una historia para salvar su vida). La función *distractiva* está presente en 2 Re 8,6 o Est 6,1, pero el relato metadieético tiene después un efecto dramático sobre la intriga (cf. más arriba).

* * *

En la lectura de un texto bíblico, el punto esencial del análisis es percibir la voz del propio narrador, aunque la mayor parte del tiempo siga siendo muy discreta. Una vez que es percibida es más fácil comprender las estrategias adoptadas por el narrador y apreciar la estructura que da al texto narrativo. En cada relato existe una especie de código que el lector está invitado a descifrar. El «acto de lectura» y el placer de leer son esencialmente asunto de descodificación.

Para leer:

- W. C. BOOTH, «Distance et point de vue. Essai de classification» [1961], en R. BARTHES ET AL., *Poétique du récit*. París, 1977, pp. 85-113.
- S. CHATMAN, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY, 1978, pp. 147-151 y 196-262 [ed. española: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid, 1990].
- G. GENETTE, *Figures III*. París, 1972, pp. 225-267 [= *Discours du récit*, 2007, pp. 219-274] [ed. española: *Figuras III*, Barcelona, 1989].
- Id., *Nouveau Discours du récit*. París, 1983, pp. 93-107 [= *Discours du récit*, 2007, pp. 404-422] [ed. española: *Nuevo discurso del relato*. Madrid, 1998].
- V. JOUVE, *Poétique du roman*. París, 2010³, pp. 25-31.
- Y. REUTER, *L'analyse du récit*. París, 2005², pp. 40-58.

Sobre la Biblia:

- S. BAR-EFRAT, *Narrative Art in the Bible*. Sheffield, 2005, pp. 13-45.
- J. P. FOKKELMAN, *Comment lire le récit biblique. Une introduction pratique* [1995]. Bruselas, 2002, pp. 57-75.
- D. MARGUERAT / Y. BOURQUIN. *Pour lire les récits bibliques*. Ginebra-París, 2009⁴, pp. 18-26 y 36-39 [ed. española: *Cómo leer los relatos bíblicos* (Presencia Teológica 106). Estella, 2000].
- J.-L. SKA / J.-P. SONNET / A. WÉNIN, *Análisis narrativo de relatos del Antiguo Testamento* [1999] (CB 107). Estella, 2001, pp. 16-20.
- 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. 53-57.

Lista de recuadros

El verbo hebreo	p. 7
Criterios de delimitación	p. 8
El primado de la acción	p. 20
Las exposiciones de Balzac	p. 21
¿«Implícito» o «implicado»?	p. 41
El narrador no fiable	p. 43
El narrador omnisciente	p. 45
El abismado	p. 48
El acto de lectura	p. 54
La intriga y los personajes	p. 81