

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**La comicidad narrativa en 1 Samuel y Ester en el Texto
Masorético de la Biblia Hebrea, según la edición de
Leningradensis B19a de la Biblia Hebraica Stuttgartensia**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Sel lam El Ammari Alonso

Directores

**Pablo Antonio Torijano Morales
Andrés Piquer Otero**

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

La comicidad narrativa en 1 Samuel y Ester en el Texto Masorético de la Biblia Hebrea,
según la edición de Leningradensis B19a de la Biblia Hebraica Stuttgartensia

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Sel lam El Ammari Alonso

DIRECTORES

Pablo Antonio Torijano Morales y Andrés Piquer Otero

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

La comicidad narrativa en 1 Samuel y Ester en el Texto Masorético de la Biblia Hebrea,
según la edición de Leningradensis B19a de la Biblia Hebraica Stuttgartensia

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Sel lam El Ammari Alonso

DIRECTORES

Pablo Antonio Torijano Morales y Andrés Piquer Otero

Agradecimientos

Agradezco a mis directores, Pablo Torijano y Andrés Piquer, su ayuda, apoyo, paciencia y atinados consejos durante la elaboración de esta tesis y a lo largo de todos mis años de formación universitaria.

Hago extensivo el agradecimiento a todos los miembros del Departamento de Estudios Hebreos y Arameos de la UCM, en especial a Francisco Javier Rodríguez Vallina, Luis Vegas Montaner, Guadalupe Seijas de los Ríos Zarzosa, Amparo Alba Cecilia, Julio Trebolle Barrera, Carlos Alonso Fontela y Juan José Alarcón por su esfuerzo, dedicación y cariño en la transmisión de su vasta sabiduría. No me olvido de María Victoria de Vicente Villar, secretaria del Departamento, y sus inestimables e irremplazables trabajo, dedicación y atención.

Por supuesto, agradezco a toda mi familia su apoyo y comprensión durante todos estos años. En especial, a mi madre, María Jesús, que tanto ha trabajado por cuatro hijos que la adoran. A mis hermanas, Zoraida, Arkía y Yamila, y sus respectivas familias. Cómo no, a mi extensa y formidable familia de Talavera de la Reina (demasiados para ser nombrados).

Y sobre todo, gracias, Janire, por compartir día a día, desde hace cinco años, un viaje siempre nuevo.

Finalmente, gracias a Rajeli Peled (UAH), quien, hace casi tres lustros, en la Escuela de Traductores de Toledo, me enseñó a leer y escribir el *alefbet* en media hora, más todo el hebreo que pudo (en algo más de tiempo). Sobre todo, me enseñó a admirar y amar su lengua materna. Fue ella quien, hace ya diez años, me sugirió que probase a iniciar estudios universitarios, previendo que alguna cosa podría conseguir. A ella dedico esta tesis. הנה זה, רחלי. תודה.

Esta tesis no habría sido posible sin el soporte del contrato predoctoral de Formación del Personal de Investigación del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (ref. BES-2017-080622) adscrito al Proyecto de I+D: “Edición Electrónica Políglota de los libros de los Reyes: Göttingen Edition and the Hebrew Bible a Critical Edition” (ref. FFI2016-75064-P), financiado por el Fondo Social Europeo y dirigido por Pablo Torijano Morales.

**La comicidad narrativa en 1 Samuel y Ester en el Texto Masorético de la Biblia
Hebrea, según la edición de *Leningradensis* B19a de la *Biblia Hebraica*
Stuttgartensia:**

Índice

Agradecimientos	i
Índice	ii
0. Presentación	1
1. El corpus y las fuentes: el TM de L, según la <i>BHS</i>	14
1.1. Los manuscritos masoréticos	21
1.2. <i>Leningradensis</i> B19a (L)	23
1.3. La edición <i>BHS</i>	24
1.4. 1 Samuel y Ester	25
2. La lingüística y los textos	27
2.1. El “texto lingüístico” en los estudios bíblicos	39
2.2. Funcionalismo y estudios bíblicos	42
2.3. Pragmática	45
2.3.1. Elementos del análisis pragmático	47
2.3.1.1. El enunciado	49
2.3.1.2. El emisor y el destinatario	53
2.3.1.3. El contexto	55
2.3.1.4. La información pragmática	59
2.3.1.5. La intención	65
2.3.1.6. La relación social	68
2.3.2. Actos de habla, narraciones y literatura	70
2.3.2.1. John Austin	73
2.3.2.2. John Searle	76
2.3.2.2.1. Tipos de actos de habla	78
2.3.2.2.2. Actos de habla indirectos	79
2.4. Pragmática y estudios bíblicos	81
2.4.1. El “análisis del discurso” y la BH: la “sintaxis textual”	84
2.4.1.1. Los tipos de discurso	87
2.4.1.2. El enfoque funcionalista de Randall Buth	91
2.4.2. Esquemas sintáctico-textuales de las escenas objeto de esta tesis	94
2.4.3. La pragmática del texto	109
2.5. La Narratología	114
2.5.1. La interpretación de los textos y la narratología	118
2.5.2. Los niveles del análisis narratológico	121
2.5.2.1. La ‘acción’	121
2.5.2.1.1. La narratividad	122
2.5.2.1.2. El punto de vista en la ‘acción’	123

2.5.2.2. El ‘relato’	124
2.5.2.2.1. Tiempo del ‘relato’	127
2.5.2.2.2. Aspecto del ‘relato’	128
2.5.2.2.2.1. Frecuencia	129
2.5.2.2.3. Modo del ‘relato’	130
2.5.2.3. El ‘discurso’	130
2.5.3. Elementos del análisis narratológico	131
3. Humor, comedia/comicidad, risa: problemática conceptual, principales teorías y enfoques alternativos	138
3.1. Los conceptos y su definición	142
3.1.1. Cómo proceder	146
3.1.2. Algunas propuestas y soluciones	149
3.1.3. Qué risa. Qué humor	154
3.2. La psicocrítica de Charles Mauron	158
3.2.1. La risa, el arte cómico y la comedia, según Mauron	160
3.2.2. “Mitología de la risa”: sobre la presencia de efectos cómicos y comicidad en la BH	169
3.2.3. Ester como comedia y la comicidad en 1 Samuel	174
3.3. Principales teorías sobre el humor y lo cómico	179
3.3.1. Teorías cognitivas o de lo incongruente	184
3.3.1.1. La lingüística del humor y el humor verbal	192
3.3.1.1.1. Teorías generativistas del humor verbal (1): <i>Semantic Script Theory of Humor</i>	195
3.3.1.1.2 Teorías generativistas del humor verbal (2): <i>General Theory of Verbal Humor</i>	200
3.3.1.1.3. La lingüística del humor y la BH	202
3.3.2. Teorías sociales, de la hostilidad o de la superioridad	203
3.3.2.1. Henri Bergson	206
3.3.3. Teorías psicoanalíticas. Freud: el chiste, el humor y lo cómico	209
3.3.4. Evaluación de las teorías clásicas del humor	213
3.4. Gag, efecto cómico y la construcción de la comicidad como mecanismo narrativo	220
3.4.1. Mecanismos de comicidad y tipos de gags: tipología de Cuéllar	226
3.4.1.1. Observaciones a la tipología de Cuéllar	230
3.4.1.2. Adecuación de ejemplos bíblicos a la tipología de Cuéllar	233
3.5. La comicidad como narratividad	246
4. La comicidad narrativa en la BH	250
4.1. Ciertos aspectos de la narratividad de la BH	250
4.2. 1Sa 1:9-14. El voto de Hannah	257
4.3. 1Sa 3:2-10 y 1Sa 5:1-4. Vocación de Samuel y lucha Arca-Dagón	261
4.4. 1Sa 5:6-12. El Arca entre los filisteos	266
4.5. 1Sa 19:9-24. La huida de David	267
4.6. 1Sa 21:11-16. David actúa	270
4.7. Ester 7: lo cómico puntual y lo cómico estructural	273
5. Conclusiones	277

Apéndice	290
Siglas, abreviaturas y fuentes	295
Bibliografía	297
Resumen en español	334
Abstract in English	336

Nota previa: las notas a pie de página comienzan desde 1 en cada capítulo.

0. Presentación.

Esta tesis lleva a cabo análisis lingüísticos y narratológicos de ciertas escenas de los libros de 1 Samuel y de Ester para:

- 1) intentar demostrar la concurrencia de la comicidad en la BH;
- 2) a partir de lo anterior, intentar mejorar el conocimiento de los mecanismos narrativos bíblicos en hebreo, según se presentan en la edición masorética accesible desde el manuscrito L (= Códice *Leningradensis* B19a) en edición *BHS*;
- 3) derivado de (2), intentar mejorar el conocimiento de ciertos aspectos del sistema verbal hebreo.

La hipótesis que vertebra este trabajo es que existe una comicidad narrativa en el texto bíblico que es aprehensible, porque es contrastable con la de otros textos y manifestaciones artísticas. Se percibe porque es comparable y, por tanto, es reconocible. Pero el reconocimiento no se da por reminiscencia, sino por familiaridad, y esta quizá se produzca por consanguineidad o genética pero, sobre todo, se da por la vigencia de los mecanismos que generan esa comicidad. Cuáles son las razones de tal vigencia es otra pregunta que no encontrará respuesta aquí. En las conclusiones se dan algunas claves, pero quede claro que dicha cuestión no forma parte de esta tesis (*vid.* Jason y Kempinski 1981, p.6, citados en 3.2.2. *infra*). Charles Mauron, de cuyo método “psicocrítico” se hablará más adelante (*vid.* 3.2.1. *infra*), diría que las razones no se deben al préstamo o a la imitación, sino a factores inconscientes. Benjamin R. Foster, desde la asiriología, opina que hay temas y motivos cómicos y humorísticos muy antiguos que han resistido el paso del tiempo y se han extendido por diversas culturas, lo que implícitamente remite al préstamo y/o la imitación (*vid.* 3.2.2. *infra*).

En este trabajo se propone que, en ocasiones, el texto bíblico (TM, en este caso, según la *BHS* edita L; *vid.* 1. *infra*) destila una particular¹ comicidad que tiene su reflejo en algunos de los aspectos lingüísticos del hebreo bíblico, tal y como este es abordable en el TM. El objetivo es, por un lado, identificar esos procedimientos o detonantes cómicos propios de esos textos bíblicos en hebreo a la luz de la comicidad general o universal y, por otro, pero relacionado con lo anterior, señalar qué catalizadores lingüísticos permiten el desarrollo de las escenas cómicas que parecen descubrirse en los ejemplos elegidos.

¹ “Unique”, para Brenner y Radday 1990 (p.13). *Cf.* Kaminsky 2000, p.364: tal comicidad no sería tan “exclusiva”, aunque sí muy particular en algunos aspectos.

Identificar, enumerar y catalogar las concurrencias de la comicidad en el texto bíblico no forma parte de los objetivos de este trabajo, porque, en realidad, no es un objetivo, sino un punto de partida. Se propone, en cambio, la consideración de que la indagación acerca de cómo se manejan los resortes lingüísticos del hebreo desde los planos narratológico y pragmático es lo que puede significar un verdadero aumento del conocimiento; y el punto de partida es la comicidad que se distingue en (y aprecia de) ciertos pasajes. Se podría, en fin, tomar 1 Samuel 1:9-14 y explicarlo (=interpretarlo) como una escena típica de malentendido “vodevillesco” —como de hecho se hará; pero, igualmente, puede interpretarse como una escena dramática (conmovedora), incluso trágica o patética. La indeterminación inherente a cualquier texto escrito conduce a la no-univocidad de las interpretaciones. Lo que importa es intentar desvelar cómo funciona esa estructura lingüística que transforma lo expresado en una narración dispuesta y disponible a las más variadas interpretaciones y aprehensiones por parte del lector.²

Comoquiera que la singularización de un pasaje por su “comicidad de acciones” depende, en primera o última instancia, de un juicio de valor, lo que se propone es la identificación de una cierta comicidad en las acciones de un ‘relato’ a través de su inserción y desarrollo en el propio ‘relato’.³ Es decir: puede que haya sucesos “cómicos” y maneras “cómicos” de expresarlos, pero la comicidad a la que se alude aquí es a la resultante del engarce narrativo de las acciones narradas.

Se quiere evitar así la acusación de subjetividad y anacronismo. No se valorará ni evaluará lo risible de las escenas escogidas. No han sido entendidas las escenas señaladas como potencialmente risibles o divertidas, sino como potencialmente cómicas. El capítulo correspondiente mostrará cómo la más moderna investigación sobre el humor y lo cómico desconoce aún el verdadero origen y la verdadera naturaleza de estos fenómenos y, derivado de ello, las verdaderas causas de la risa que a veces suscitan o los acompaña. Reconocer casos de inversión, de interferencia de las series (véase el apartado dedicado a Bergson en esta tesis, 3.3.2.1.) o de “gags a tres” (véase el apartado dedicado al gag

² Cf. Culler 2001, pp.xviii ss. y su defensa de la necesidad de una poética que nos hable de cómo se articula la significación en un texto literario y que no sea usada como herramienta interpretativa. En la introducción a la segunda edición de *Obra abierta* (*Opera aperta*, 1967), escribe Umberto Eco:

[L]a obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante [...], [e]ntendiendo por ‘obra’ un objeto dotado de propiedades estructurales definidas que permitan, pero coordinen, la alternativa de las interpretaciones, el desplazamiento de las perspectivas (Eco 1985, p.30).

³ Al discernir los conceptos de ‘acción’, ‘relato’ y ‘discurso’, se asumen ciertos postulados de la narratología en lo concerniente a la división vertical de las narraciones, en las que se distinguirían a) los hechos narrados, b) su disposición narrativa y c) su representación mediatizada, en este caso, lingüísticamente. *Vid.* apartado 2.5., dedicado a la narratología.

cinematográfico, 3.4.) en la BH es reconocer estrategias y mecanismos narrativos (atemporales y muy extendidos) comúnmente asociados con lo cómico, pero que no tienen por qué provocar risa o diversión.⁴ Se puede identificar, captar, reconocer (quizá también “disfrutar”) un caso de *non sequitur* de la misma manera que un caso de prolepsis subjetiva. Y en ambas ocasiones lo que se hace es identificar, captar, etc. una maniobra discursivo-narrativa. Una manera de hacer.

Esta tesis continúa y ahonda la investigación iniciada en el TFG (El Ammari 2015), que intentaba conjugar la sintaxis textual de Alviero Niccacci con la teoría de Henri Bergson sobre la risa y lo cómico a partir del estudio de dos escenas de 1 Samuel (*vid. infra*).

Se insinuaba en esa investigación que los valores parentéticos que comúnmente se asignan a las que Niccacci llama ‘oraciones nominales’, es decir, las que no comienzan con forma verbal finita, resultaban insuficientes e insatisfactorios para explicar su función narrativa.⁵ Paralelamente, se anotó que eran justamente las oraciones de este tipo las que tomaban las riendas de la narración en los momentos cumbre, dramáticos o liminales (*cf.* Buth 1989, 1992, 1994, 1995). Cómo no, las escenas cómicas analizadas suponían un ejemplo de ese fenómeno sintáctico-narrativo. La parte bergsoniana se limitaba a

⁴ Antes al contrario: actualmente (diciembre de 2021), un cómico español se enfrenta a una posible pena de cárcel a causa de un chiste que, manual en mano, es un perfecto ejemplo de “oposición de scripts” (véase el apartado dedicado a las teorías semánticas del humor, 3.3.1.1.1.-2.). Evidentemente, no es “gracia” ni risas lo que ha provocado algo que, inconfundible e irrefutablemente, es un chiste.

⁵ La clave aquí es la ‘función’, lo funcional. Luis Vegas lo explicita al definir las nociones de oración nominal y oración verbal:

oraciones verbales son aquéllas que comienzan por verbo finito, y nominales aquéllas cuyo predicado es un elemento nominal (oraciones nominales simples) o que tienen un verbo finito que no ocupa la primera posición (oraciones nominales complejas o compuestas). *No se trata meramente de una cuestión terminológica, sino de una diferencia funcional*: las oraciones verbales señalan el nivel principal de la comunicación y establecen conexiones en el texto, mientras que las oraciones nominales (simples o complejas) señalan un nivel secundario de comunicación y establecen rupturas en el texto (Vegas Montaner 1999, pp.223-224; cursivas añadidas).

Luis Vegas Montaner fue uno de los impulsores de la introducción en los estudios hebreos en España de las nociones “sintáctico-textuales” (véase 2.4.1.); *cf.* Vegas Montaner 1992, 1993, 1994, 1998, 2000, 2002, 2011; Vegas Montaner y Seijas 1995, Vegas Montaner *et al.* 2010; además, las tesis doctorales bajo su dirección: Herranz 1993, Seijas 1993, Del Barco 2001, Piquer 2003 (publicada: Piquer 2007), Andrason 2011 (publicada: Andrason 2013). Muchos de estos trabajos se inscribían en el proyecto de investigación AUTHOR (Análisis Unificado de Textos Hebreos por Ordenador, 1997-2005), dirigido por el propio Luis Vegas. Guadalupe Seijas fue la encargada de la traducción al castellano de la obra de Alviero Niccacci de 1986, *Sintassi del verbo ebraico nella prosa biblica classica* (Niccacci 2002), por iniciativa de Luis Vegas. Su tesis doctoral, *Análisis sintáctico del libro de Isaías (Capítulos 1-39)*, surgió de “la insatisfacción que supone la aplicación, con respecto al verbo hebreo, de las teorías de las distintas escuelas tradicionales sin un resultado convincente” (Seijas 1993, p.10). Se acogió, pues, con prevención a la propuesta de Niccacci como modo de atemperar dicha insatisfacción.

constatar que, usada como rejilla o molde, la teoría del francés podía “explicar” sin grandes problemas los ejemplos escogidos (1Sa 1:9-14 y 4:12-22: voto de Hannah y muerte de Elí).

Es decir: toscamente, se discriminaba entre forma (sintáctica) y función (narrativa) y se las intentaba relacionar. El encaje del elemento cómico era (y sigue siendo) lo más difícil de explicar y de revelar. Pero, dejando a un lado la diversión que a algunos pueda provocar las situaciones de [1-4] (*vid. infra*), no parece inoportuno ni improcedente señalar las similitudes formales en cuanto a desarrollo cómico-narrativo de estas escenas y otras ajenas al mundo y tiempo bíblicos, tomadas de cualquier otro arte.

[1. ver a David escapar por la ventana ayudado por Mical (v.12); 2. el típico truco de film carcelario que esta emplea para ocultar la huida de aquel (vv.13-16); 3. las reiteradas “inversiones” de las sucesivas partidas de hombres enviadas por Saúl para dar caza y muerte al prófugo, que acaban “cazados” por el espíritu divino y obligados a profetizar, extáticos (vv.20-21); y 4. el *grand finale*, con la decepcionante irrupción de Saúl, personado en el lugar de los hechos, dispuesto a rematar él mismo el asunto, y que termina, como sus hombres antes, desnudo y “entre los profetas” (vv.22-24), con lo que no hace sino continuar y abundar en la escena anterior].

Para lograr los objetivos propuestos y poder desarrollar el análisis pretendido se sigue apostando por el deslindamiento de a) la materia y la forma⁶ de b) lo funcional. Poco se dirá sobre la calidad cómica de lo narrado en los pasajes elegidos, sino que se incidirá en la comicidad de su presentación. Que a partir de la presentación cómica de acciones se pueda indagar en la comicidad propia de dichas acciones es algo que sobrepasa las aspiraciones de este trabajo. No se elegirán pasajes por/para “explicar” su gracia (su chiste), sino su desarrollo y encaje narrativos en un marco superior.

Tampoco la (supuesta) calidad cómica en la expresión lingüística (léase juegos de palabras) será objeto de atención, pues es este el aspecto más ampliamente estudiado y tenido en cuenta en los estudios sobre el humor o la comicidad bíblicos y otro punto de ataque a la participación de los fenómenos del humor y lo cómico en la BH.⁷

⁶ Por parafrasear la póstuma obra de Amado Alonso (1969), donde, en algunos de los ensayos recogidos, se dibuja su personal acercamiento formalista al hecho poético (=literario), la “estilística” (*vid. 2. infra*).

⁷ Para los juegos de palabras en la BH y la literatura del Próximo Oriente Antiguo, *cf.* Backfish 2018, Barr 1974, Cherry 1988, Garsiel 1990, 1991a, 1991b, 1993, 1995, 2000; Gonzalo Maeso 1972, Greenstein 1992a, 1992b; Heim 2008, Kabergs y Ausloos 2012, Kalimi 2018, 2020; Noegel 1996a, 1996b, 2000, 2007a, 2007b, 2013a, 2013b; Radday 1990b, Rendsburg 2000, Sasson 1976, Watson 1984, pp.222-250. Aún se sigue citando Casanowicz 1894. Reciente y muy completo es Noegel 2021 y su valiosa bibliografía (especialmente las referencias de las notas 1 y 2 de su capítulo 3). Por lo general, en los estudios bíblicos y en los asiriológicos, el juego de palabras, la paronomasia (y la paronomástica) y la polisemia se discuten conjuntamente, si es que no se confunden. La moderna investigación lingüística sobre el humor y lo cómico se ocupa profusamente de estos asuntos. Aboga por la universalidad y atemporalidad de los mecanismos lingüísticos tras los juegos de palabras y ofrece diversas herramientas de análisis, tanto morfosintácticas

Igualmente, nada de lo relacionado con la ironía,⁸ la parodia,⁹ o la sátira¹⁰ en la BH será objeto de atención, pero sí lo tocante a la comicidad y la Comedia (con mayúscula: género cómico)¹¹ en ella, aunque desde un punto de vista pragmático-narratológico, no estrictamente retórico.

El estudio de la sintaxis oracional y textual¹² es muy importante a la hora de discernir y explicar un buen número de procedimientos narrativos. Pero explicarlos de esa manera solo es posible hasta cierto punto, puesto que lo narrativo sobrepasa lo puramente lingüístico, lo comunicativo excede el ámbito lingüístico (según se presenta en la escritura) y, en lo que aquí concierne, lo cómico supera a ambos.

Por eso, por un lado, este trabajo intenta aunar el funcionalismo en lo lingüístico, la semiótica estructuralista en lo relativo al análisis literario y la pragmática en lo tocante al aspecto comunicativo del discurso para señalar algunas de las estrategias lingüístico-narrativas empleadas en lo cómico. Por otro lado, se intentará aprovechar los estudios sobre el humor, la risa, lo cómico y el género cómico en general, y los del gag cinematográfico en particular, para intentar mostrar cómo es lícito y posible hablar de la concurrencia de la “comicidad narrativa” en numerosos pasajes de las narraciones del

como retórico-narrativas; cf. Aarons 2017, Attardo 2018, Guidi 2012a, 2012b; Hempelmann y Miller 2017, Winter-Froemel y Thaler (eds.) 2018.

⁸ Para la ironía en el texto bíblico Good 1981 [1965] sigue siendo básico. Más reciente y muy citado es Sharp 2009 (*vid.* en esta tesis el capítulo dedicado al humor y lo cómico; cf. la crítica reseña de Berlin 2010 a la obra de Sharp). Ejemplos del estudio de la ironía en la BH son Jobling 2009 (un acercamiento estructuralista desde la óptica feminista a las relaciones de poder reflejadas en Ester), Klein 1988 (sobre la ironía situacional y narrativa en Jueces), Ska 1988 (sobre la “ironía dramática” en la historia de Judá y Tamar).

⁹ Para la parodia o lo paródico en el texto bíblico, consúltese, por ejemplo, Band 1990 (acerca de la naturaleza paródica del libro de Jonás), Brenner 1990b (que traza los [paródicos] paralelos de Ca 7:1-10 y el género árabe del *wasf*, o “enthusiastic description of the physical attributes of a loved person”, [p.251]), Giorgetti 2017 (que entiende Ge 11 como una parodia del género del P(róximo) O(riente) A(antiguo) dedicado a describir las obras y construcciones), Kynes 2011 (que intenta redefinir el concepto de parodia y aplicar los resultados a pasajes de Salmos, Cantares, Jonás, Job y Joel), Miles 1975 (que cree que Jonás es una parodia del conjunto de las letras hebreas; de nuevo, véase la crítica a Miles de Berlin 1976), Orth 1990 (en donde se identifica el libro de Jonás con la “sátira menipea”), Pyper 1993 (quien, tomando 2 Samuel, asegura que toda repetición narrativa implica una intención satírica), Whedbee 1993 (que cree que la presencia de la paradoja y la parodia en Cantares permite su lectura humorística), Yee 1988 (que compara 2Sa 1:19-27 e Is 14:4b-21 y aventura la posibilidad de que el segundo texto sea un remedo paródico del primero).

¹⁰ Cf. Ackerman 1982 (en donde se analiza la oración de Jonás 2:2-9 y se aventura su función paródica en la estructura narrativa del libro), Holbert 1981 (que plantea una definición de la sátira basada en el humor y analiza en consecuencia el libro de Jonás), Jemielity 1992 (quien cree que profetismo y sátira casan perfectamente por su compartida naturaleza crítica y porque ambos amenazan con la humillación del ridículo), Marcus 1995 (que observa cómo la sátira tiene un carácter anti-profético, en ocasiones), Weisman 1998 (sobre la multiformidad de la sátira política en los Profetas). Una diferenciación y clarificación de los términos ‘ironía’, ‘parodia’ y ‘sátira’ en Giorgetti 2017, pp.358-364.

¹¹ Exum (ed.) 1984, Exum y Whedbee 1990, Good 2011, Whedbee 1990, 1998.

¹² Entendida a la manera “niccacciana” (cf. Niccacci 2002).

Texto Masorético de la BH (1 Samuel), y de la existencia de una cierta arquitectura cómico-narrativa que vertebra por completo alguno de sus libros (Ester).

La precaución rige el movimiento elegido. Que Yhwh llame hasta cuatro veces a Samuel en 1Sa 3 no es, de entrada, cómico, divertido, risible, etc. Pero la manera en que se presentan dichas llamadas sí puede ser calificada como cómica. Es la opinión de este trabajo que a lo que asiste en 1Sa 3:2-10 es al desarrollo de un gag de repetición o de estructura binaria (cf. Garin 2014, p.38). Lo que se propone es el análisis, descripción y comparación (desde los análisis de otros gags similares de cualquier época y lugar) de este y otros procedimientos narrativos no privativos de lo cómico, pero concurrentes en muchas de sus manifestaciones.

Siguiendo la concepción orgánica de la lengua de Bergen,¹³ se puede colegir que es la misma sintaxis la que marca el devenir y el tenor de toda la estructura discursiva de un texto dado, desde la mínima partición silábica, pasando por los sintagmas, frases y oraciones hasta llegar a los fragmentos textuales, capítulos y obras completas. Se puede igualmente tomar esta misma concepción a la hora de analizar un texto narrativo,¹⁴ pongamos que Ester, en lo concerniente a su comicidad. La inversión del capítulo 6 y la escena de enredo del 7, por ejemplo, se enmarcan en un todo, en una unidad textual y narrativa superior y han de ser valorados con respecto a ella. Es posible realizar dicha indagación en ambos sentidos de la verticalidad narrativa y lingüística: ascendente o descendente.¹⁵ Lo importante es certificar que, en efecto, las “nociones literarias” tienen

¹³ Dice Bergen:

Letters and vowel points function as the lowest echelon in the Biblical language text. These in turn form syllables, which may be used to create words. Words may be integrated into phrase patterns, which can be arranged into clauses, which in turn may be woven together into sentences. Sentences in turn may be ordered in such a way as to create paragraphs, which may be structured as to create episodes (narrative discourse). Higher structures of language include (among others) episode clusters, stories, story cycles, subgenres, and genres. The number of organizational levels present within a text depends upon the complexity and type of the communication task (Bergen 1987, pp. 329-330).

¹⁴ No obstante, se tienen en cuenta las atinadas críticas de, por ejemplo, Ricœur, a la pretensión de dilucidar la “narratividad” de un texto únicamente a partir de su sintaxis: “rechazo con [...] fuerza un racionalismo de la explicación que extendería al texto el análisis estructural de los sistemas de signos característicos no del discurso, sino de la lengua. Esta extensión [...] indebida da lugar a la ilusión positiva de una objetividad textual cerrada en sí misma e independiente de la subjetividad del autor o del lector” (Ricoeur 2000, p.206).

¹⁵ Van der Merwe sintetiza y divide las posturas funcionalistas en el estudio de la gramática y la sintaxis del hebreo bíblico en “bottom-up” y “top-down” (cf. van der Merwe 1994, 18-21). Se considera en este trabajo que, narratológicamente hablando, ambos sentidos son igualmente posibles: ir de lo particular a lo general, o viceversa, dependerá del punto de partida y no tanto de un mero posicionamiento teórico (cf. Piquer 2003, p.442 y su n.1). Y, en este caso, el punto de partida fue la muy “particular” impresión producida por lo que (más tarde) se consideró era un gag de estructura binaria: el equívoco entre Yhwh, Elí

un cierto reflejo sintáctico y que esto es discernible y calificable ya sea amplificando las estructuras lingüístico-narrativas más básicas o atomizando las más complejas.¹⁶ Para Stanislav Segert, por ejemplo, los criterios sintácticos (y semánticos) permiten discriminar entre géneros (o, más bien, tipos textuales) bíblicos. Así, un enunciado divino en primera persona sería una revelación; en tercera, una orden o prohibición, etc. (Segert 1983, p.702).

Esos capítulos 6 y 7 del libro de Ester sirven a la totalidad de la historia y, a la vez, conservan, despliegan o reflejan una serie de características particulares, entre las que se encuentran esos dos procedimientos propios del efecto cómico o del humor, como son los citados inversión y enredo. Se pueden entender estos pasajes como la “sal” de la historia de Ester y, a la vez, contemplarlos como piezas indispensables de toda la narración. Esto es, valorar el conjunto de la historia a la luz de los ejemplos citados y descubrir, además, qué mecanismos cómicos la vertebran por completo. El camino inverso, ya se adivina, también es posible: valorar el papel de esas escenas a tenor de lo que la arquitectura narrativa propone y dispone.

Lo último se relaciona con la distinción “maurioniana” entre humor y género cómico (*vid. infra* 3.2.), por un lado, y con los análisis semiótico-estructuralistas del ‘relato’ de Barthes y Greimas (*inter alia*), por otro, que se asientan en la idea de que “las grandes unidades del lenguaje, es decir, las unidades de grado superior a la frase, se organizan de modo comparable a como lo hacen las pequeñas” (Ricoeur 1999, p.69). No solo se organizan de la misma manera, sino que tienen la misma composición (Ricoeur 1999, p.71), resultando que el sentido de todo un ‘relato’ se encuentra, primariamente, en la “ordenación de sus elementos”, y consistiendo dicho sentido “en que el conjunto del ‘relato’ pueda integrar completamente las unidades inferiores” e, “inversamente, el sentido de un elemento consiste en su capacidad de relacionarse con otros y con el conjunto de la obra” (Ricoeur, 1999, pp.71-72).

La raigambre estructuralista de estas nociones ricœurianas es indudable, pero lo más importante es que la propia noción de estructura propicia y facilita la comparación

y Samuel en 1Sa 3:2-10. La demostración o la refutación de esa impresión fue el germen de esta investigación.

¹⁶ La narración, como discurso, tiene su gramática; comparte con las oraciones que la componen todas sus características incluso sin necesidad de verse reducida a una suma de ellas (Barthes 1999, p.47; *cf.* Greimas 1971; no obstante, *vid.* el apartado dedicado a la narratología). Se podría matizar que esas “nociones literarias”, narrativas más exactamente, no conllevan necesaria e intrínsecamente la comicidad que se señala, puesto que el llamado “efecto cómico” sobrepasa no solo a la propia lengua, sino a la propia creación literaria.

(y, por tanto, la riqueza analítica) entre manifestaciones artísticas en apariencia dispares y alejadas.

Por ejemplo, en lo tocante al nivel representativo, si “la poesía y la pintura pueden ser comparadas entre sí”, dice Jacques Rancière, “no es porque la pintura sea un lenguaje y los colores del pintor, asimilables a las palabras del poeta. Es porque una y otra cuentan una historia, que remite a normas fundamentales comunes de la *inventio* y la *dispositio*” (Rancière 2009, p.30). Rancière expresa así la traductibilidad entre las artes: “la poesía consiste en dos cosas: es por un lado un arte particular, pero también ese principio de coherencia del sistema de las artes, de la convertibilidad de sus formas” (Rancière 2009, p.43). Eso sí, tal principio de traductibilidad, ya presente en la preceptiva antigua (*ut pictura poesis*), se desplazó, sobre todo a partir del romanticismo, “de la concordancia problemática de las formas de la imitación hacia la equivalencia de los modos de la expresión” (Rancière 2009, pp.44-45).¹⁷

Véase, por ejemplo, un acercamiento estructuralista al análisis del ‘relato’ cinematográfico, en el que no importan tanto el vocabulario fílmico, o sus imágenes-palabras, como la disposición de la historia que expresan. Cuéllar 1999, en un estudio sobre el gag que incluye en su monografía sobre Jacques Tati, ensaya una tipología de aquel en la que encontramos los que denomina ‘gag microcósmico’ y su opuesto, el ‘gag autónomo’, con base en sus relaciones con el film en su conjunto (Cuéllar 1999, p.113). El gag microcósmico, sería “una unidad microcósmica al servicio de la unidad macrocósmica que configura el film” (Cuéllar, 1999, p.115). El gag autónomo se opone al microcósmico porque no resume ni condensa, como este, el film al completo. Es más, afirma Cuéllar que ese tipo de gag puede llegar a romper la narración, si es independiente de ella, desviando la atención del espectador (Cuéllar 1999, p.116).

Reformula o resitúa Manuel Garin (2013) las nociones de Cuéllar de gag autónomo y gag microcósmico y su efectividad narrativa. Incluso cuando su naturaleza es autónoma y no microcósmica, dice, el gag no repercute negativamente en la narración. Al contrario, coadyuva a un mejor manejo, entendimiento y afianzamiento de la trama, puesto que la mera aparición (y en ocasiones, repetición) de un gag en principio disruptivo, o ajeno al intrínquilis de lo narrado, favorece la narratividad (estructuración de los hechos de un relato; *vid.* 2.5.2.1.1.; *cf.* El Ammari 2021a) y engancha al

¹⁷ “Antes [del romanticismo], la traducción «poética» de las artes era la equivalencia de los modos diferentes del mismo acto de representar. En adelante, es algo completamente distinto: la traducción de los «lenguajes»” (Rancière 2009, p.62).

lector/espectador, siquiera sea por el sentimiento de extrañeza que en él provoca la aparición (a veces, recurrente) de gags extemporáneos a lo que se le cuenta (Garin 2013, p.60).

Lo más interesante es que, de una parte, Cuéllar, al analizar una película, “tiene” una obra en mente y juzga y analiza sus partes compositivas en consecuencia. Garin, por otro lado, pergeña su idea de la obra cinematográfica a tenor de una interpretación de ella como suma de todas las partes. Ante un gag en apariencia inconveniente (o inconvincente) respecto de lo narrado, busca su sentido en el total de la trama; mientras, Cuéllar encuentra divergencias y casi extemporaneidad o impropiedad. Ambos, no obstante, parten de una ‘función’ y, bien engarzan sus unidades en un todo (Garin), bien discriminan de entre ellas las propias y las impropias (Cuéllar).

No son extrañas las respectivas posturas de Cuéllar y Garin en los estudios bíblicos. Por ejemplo, Hendel 2019 intenta conciliar la Crítica Textual (*Literarkritik*; CT) y la crítica literaria (*literary criticism*) en los estudios bíblicos. Sugiere el autor que “a sophisticated literary reading—with attention to fine nuances, not just chronological succession or explicit cross-references—is necessary for a robust *Literarkritik*. Correspondingly, I argue that attention to sources and redaction is necessary for a fine-grained literary criticism” (Hendel 2019, p.571; cf. pp.572, 591-192 y Hendel 2015).

Cree posible, pues, acometer simultáneamente el estudio de los aspectos compositivos y de significado de un texto en particular (Ge 11:27-12:9, en este caso) sin desatender, o aprovechando, lo que los estudios de las fuentes y de la redacción (*source* y *redaction criticism*, respectivamente) ofrecen, y viceversa.

En la parte final del artículo, Hendel toca explícitamente el tema de las partes y el todo, tanto en lo textual como en lo literario, y llama nuevamente a la “unidad de acción” entre CT y crítica literaria. Su postura se acerca a la de Cuéllar: “[i]t is our *perception of the larger literary pattern*, not a hypothesized «smallest literary unit», that is *basic for establishing the contours* of a literary composition. The focus on small narrative blocks [...] is arguably misplaced” (Hendel 2019, p.592; cursivas añadidas).

De alguna manera relacionado con la narratividad o anti-narratividad del gag, Garsiel 1991b comenta acerca de los *puns* (o juegos de palabras) en la Biblia que han sido tradicionalmente “mal vistos” entre los especialistas, aparte de por su baja estofa en lo que se refiere al ingenio reflejado, por su capacidad de distraer la atención del lector “from the content and meaning of a literary unit to its sound” (Garsiel 1991b, p.379). Es decir, hay quienes opinan que la aparición de un “chiste lingüístico” en un pasaje no invita a

reparar más atentamente en su significado y contenido, sino todo lo contrario: promueve la evasión de lo narrado e incita al deleite aural. Sin embargo, Sasson 1976 no figuraría entre esos especialistas, pues cree (como Garin al matizar a Cuéllar) que la paronomasia (la identificación juego de palabras = paronomasia es “típicamente” biblista) produce exactamente lo contrario: enganchar al lector y hacerle estar más atento a lo que se le dice/cuenta.

¿Cuánto de narrativo y cuánto de disruptivo tiene la escena de alcoba de Ester 7? ¿Y el equívoco con el que termina el voto de Hannah en 1Sa 1? ¿Es posible que, aun considerándolas disruptivas, esas escenas “también” hagan avanzar la acción y sean pertinentes en el total de la narración?¹⁸ No hay más que reparar en lo que un perplejo Fokkelman dice de la amonestación de Elí a Hannah en 1Sa 1:14¹⁹ para darse cuenta de cuán difícil es discernir la narratividad de ciertas escenas que, cómicas o no, parecen “no encajar” con el total de lo narrado. Las escenas sugeridas en esta tesis (y otras parecidas), narran e interrumpen y, además, hacen avanzar la acción. Más importante aún: contribuyen al total de la obra, están insertas en un plan narrativo-argumental junto con otras escenas y pasajes más inciertos, y su “jocosidad” puede y debe estudiarse dependiente e independientemente del total de la obra.

En suma, las escenas que centran la atención y ocupan este estudio se distinguen por una especial sintaxis, reflejo de una especial forma de narrar en el conjunto del texto bíblico: se distinguen por la narratividad subyacente.

El enfoque será ascendente, por lo que se partirá del estudio de la comicidad de las escenas que se consideran cómicas en los libros de 1 Samuel y Ester hasta llegar al estudio de la comicidad en la estructura narrativo-argumental total solo en el segundo caso. Así, por un lado y en primer lugar, se analizarán sintáctico-textualmente los pasajes escogidos (2.4.2.); por otro y en segundo lugar, pragmática y narratológicamente (cap. 4).

¹⁸ Recuérdese cuál era la tesis básica de Alter en su clásico *The Art of Biblical Narrative* (Alter 1981) con respecto a Génesis 38. Así lo explica en otra parte: “[Ge 38 is] often characterized by biblical scholars as an interpolation in the Joseph story but [is] in fact intricately connected through theme and motif with what comes before and after” (Alter 2013, p.4). En efecto, lo que para la mayoría era un pasaje ajeno, extemporáneo y desacoplado en mitad de la *novella* de José, para Alter no era sino un movimiento literario más en el total de la historia que se narraba. Por lo mismo, este trabajo no se conforma con señalar y desentrañar en la medida de lo posible los mecanismos de la comicidad percibida, sino intentar mostrar su “porqué literario” en el total de lo narrado.

¹⁹ “Erroneous interpretation of Hannah’s presence [that] makes us wonder what made the narrator chose this kind of circuitousness which alters nothing of the vow nor its fulfillment” (Fokkelman 1981-1993, vol.4, p.41). En efecto, quizá no añada ni quite nada al voto y su cumplimiento, pero sí, y mucho, al propio relato, siquiera sea por el propio “rodeo”.

Se defiende y reivindica en este trabajo la existencia de lo cómico y su arte en la Biblia, como también la existencia de sus valores literarios, artísticos y religiosos, no solo actuales, sino igualmente en el devenir del texto bíblico en su conjunto. Lo que parece cómico “es” cómico y se intentará explicar por qué con base en forma, estructura y disposición narrativas. Solo se podrá ensayar, por lo dicho, una explicación parcial (puesto que parcial es este análisis) a la pregunta de cuáles eran esos valores artístico-literarios que permitieron la inclusión y pervivencia de estas escenas y, lamentablemente, se escapan tanto su valor religioso como la intención de su inclusión y pervivencia, más allá de lo que lo anterior revele.

Lo que parece cómico “es” cómico y se intentará mostrar qué mecanismos lingüísticos participan en las forma, estructura y disposición narrativas antedichas. En suma, como dice Buth, “[n]ot only is possible to distinguish narrative units linguistically, but even notions from plot structure like setting and peak can interact with the grammar” (Buth 1995, p.78). Esto es, las (sub)unidades narrativas que se han discernido con base en su comicidad se distinguen sintácticamente del resto y, en la mayoría de las ocasiones, lo hacen por una puesta en escena, un desarrollo y una culminación que tienen su reflejo gramatical tanto oracional como sintáctico-textualmente y que afecta a la propia narración, entendida como ‘discurso’ (*vid.* los apartados dedicados a la pragmática [2.3.] y a la narratología [2.5.])

Se cree que el empleo de las herramientas filológicas y de crítica literaria destinadas al estudio y análisis de textos de muy variada naturaleza y procedencia, así como el uso de las que, más concretamente, se utilizan para desentrañar los mecanismos narrativos no circunscritos únicamente a la literatura, son inexcusables a la hora de estudiar los aspectos artísticos y estéticos de la literatura bíblica en hebreo. Sea lo que sea el hecho cómico y sean cuales sean sus detonantes,²⁰ no pueden explicarse unívocamente y es mucho, parece, lo que desde los estudios extrabíblicos puede decirse al respecto, como mucho puede decir el estudio de la “comicidad bíblica” sobre algunos aspectos de la comicidad universal.

Se asume que este análisis es parcial, pues se centra en un único aspecto artístico-literario de los muchos que pueden ser observados y estudiados no solo en los libros de Ester y 1 Samuel, sino en todo el corpus bíblico, y no solo desde la crítica literaria, sino también desde la llamada crítica textual. Pero el enfoque es interdisciplinar y susceptible

²⁰ Lo que, como se verá a lo largo de la exposición, equivale en gran medida a decir, “sea lo que sea el hecho narrativo...”.

de ser empleado en el estudio de otros aspectos de la narrativa bíblica. Más allá de un análisis lingüístico-filológico al uso, combinando diacronía y sincronía, se ha querido indagar en los aspectos comunicativos de los textos elegidos tal y como nos han llegado en el TM según L, desvelar los mecanismos narrativos en relación con dichos aspectos y describir el papel de los receptores del texto bíblico, verdaderos creadores de su significado y sentido. Estos últimos, en efecto, ni afloran automáticamente del texto ni provienen en exclusiva de la intención de un “autor”, sino que son resultado de la interacción de todos los participantes del hecho comunicativo en un contexto dado (lectores e intermediarios incluidos).²¹

Por todo lo dicho, la tesis se articulará en cuatro fases a través de cinco capítulos:

- 1) Justificación y descripción de la fuente escogida (cap. 1);
- 2) descripción lingüística y narratológica de los pasajes elegidos, tras repasar los postulados de la pragmática y la narratología (cap. 2);
- 3) descripción de los mecanismos cómicos detectados en dichas escenas, tras repasar diversas aproximaciones al humor y lo cómico (cap. 3 y 4). En concreto, el capítulo 4 está dedicado a la descripción de las escenas destacadas en 1 Samuel y Ester a partir de todo lo expuesto anteriormente. Del primer libro de Samuel se tomarán los

²¹ Para un inicio de este cambio de paradigma, tanto en la crítica textual como literaria, que observa la condición dialógica de todo texto, cf. Barthes 1967, Foucault 1989, Fish 1980, Greetham 1991, Tanselle 1983, 1990. Uno de los primeros métodos empleados en los estudios bíblicos al margen del método histórico-crítico fue el estructuralismo: el texto es un sistema sincrónico que se explica por la oposición y combinación de sus unidades; cf. Beauchamp, 1971, Bovon *et al.* 1972, Green 2000, Greenwood 1985, Haynes y McKenzie (eds.), 1999; Jobling 1978, 1987; Milne 1988, Polzin 1977, The Bible and Culture Collective (eds.), 1995a. De estirpe estructuralista y formalista es la narratología, que distingue las tramas o relatos de los discursos o manifestaciones textuales de las “historias”; cf. Alter 2011 [1981], Amit 2001, Bar-Efrat 1989, Exum 1981, Fokkelman 1981-1993, Gunn y Fewell 1993, Schwartz 1990, Sternberg 1985, Walsh 2010. El post-estructuralismo afirma la indeterminación de todo texto debido a las diferentes estrategias lectoras; es decir, los textos no son unívocos debido a su estructura; cf. Adam 1995, Carroll 1998, Clines 1995, Jobling y Moore 1992, Phillips (ed.) 1990, The Bible and Culture Collective (ed.) 1995b. Ello nos lleva a la *reader-response criticism* en los estudios bíblicos, que afirma que son los lectores los verdaderos artífices de los significados; cf. Clines 1990, Croatto 1987, Detweiler 1985, Fowler 1993, McKnight 1988, Quinn-Miscall 1983, 1986, 2001; Schwáb 2003, The Bible and Culture Collective (ed.) 1995c. Emparentado con la crítica concerniente a la “respuesta del lector” está la de la “historia de la recepción” o “historia de la interpretación”, esto es, la *reception criticism*; véase al respecto Carruthers 2007, Exum 1996, Sawyer 2006, 2009. Sobre las diferencias entre ambas aproximaciones (*reader-response* y *reception criticism*), que tienen que ver básicamente con el carácter sincrónico de la primera y diacrónico de la segunda, cf. Koči 2014. Una evaluación general desde el método histórico-crítico de estas y otras corrientes más o menos (post)modernas en Hendel 2014; cf. las respuestas de Moore 2014 y Quinn-Miscall, Aichele y Walsh 2014 a dicho artículo. Muchos de los autores no estarían ni satisfechos ni a gusto con la “casilla” en que se les ha colocado o la etiqueta que se les ha asignado. Por ejemplo, Alter, encuadrado aquí en la narratología, de la que tan poco se fiaba (precisamente por la filiación estructuralista de esta; cf. Alter 2011, p.xiv). No obstante, se ha intentado delimitar y discriminar, siquiera someramente, las distintas propuestas que, al margen del llamado método histórico crítico, se han aplicado a estudiar los textos bíblicos desde mediados del s. XX, aproximadamente.

siguientes pasajes para observar y describir su disposición narrativa en relación con la comicidad percibida: 1:9-14; 3:2-10; 5:1-4.6-12; 19:9-24; 21:11-16.

En el caso de Ester se intentará mostrar cómo lo cómico no solo puede ser esporádico e instrumental, sino, sobre todo, esencial en la narración y en su narratividad.²² Como se ha venido reiterando, lo que más interesará será el engarce narrativo de las acciones dentro de la trama como mecanismo de construcción (y reconocimiento) de una comicidad que, por otra parte, no es ajena a esa narratividad. Para ello, se pondrá especial atención en el capítulo 7.

(Otros pasajes de otros libros serán mencionados a lo largo de todo el trabajo).

4) Conclusiones (cap. 5).

²² Se apela aquí a la narratividad, que no es otra cosa que la estructuración de los hechos de un relato; *cf.* Pier y García Landa 2008 para un amplio análisis de la narratividad desde múltiples ángulos; también Greimas, Ricœur, Perron y Collins. 1989. Se describen este y otros conceptos en el apartado dedicado a la narratología.

1. El corpus y las fuentes: el TM de L, según la BHS

En uno de los pasajes objeto de estudio en este trabajo, 1Sa 1:9-14 (“el voto de Hannah”), se concitan algunos de los problemas a los que este trabajo se enfrenta. El de a) la exposición y desarrollo de los hechos narrados, el de b) las versiones textuales (y narrativas, por ende), y el de c) la comicidad, tal y como en este trabajo se comprende, relacionada fundamentalmente con a), pero dependiente de b).

Así, en el v.14, donde el texto en hebreo del TM (siempre L, en nuestro caso; *vid. infra* en este capítulo) dice: “Le dijo Elí, «¿hasta cuándo vas a seguir borracha?»”,¹ el texto griego recoge: “Y el siervo de Elí dijo a Hanna, «¿cuánto más estarás ebria?»”. ¿Dos versiones de un mismo episodio o dos episodios distintos?

A efectos de la comicidad aquí estudiada (y del modo en que se presenta), lo importante es que operan narrativamente de distinta manera. El texto en hebreo sobresale por la llamada ‘ironía dramática’ (o *quid pro quo*; *vid. infra* el capítulo 3) que culmina en ese verso; el texto en griego le añade a ello la sorpresa.

En la versión hebrea que el TM recoge, la escena ha sido preparada con cuidado y la reconvención de Elí hace que estalle por los aires. En la versión griega, el sirviente (quizá un muchacho) sorprende a todos (a los lectores y a Hannah, quizá también a Elí), apareciendo de no se sabe dónde para pronunciar lo que Elí pronuncia en el texto hebreo.

Lo desplegado en el texto griego es todo un gag de sorpresa (*vid. más adelante* la tipología de Cuéllar en 3.4.1), sin duda. Y, si se analizase con detenimiento, se vería que su comicidad es más “gamberra” que la hallada en la otra versión: ese sirviente lo rompe todo, narrativamente hablando: el clima, el tempo, el modo y la *dramatis personae* de la escena. También quiebra la confianza del lector en el narrador: si apenas transcurridos 14 versos del libro de Samuel, el narrador se muestra capaz de hacer aparecer a su antojo a alguien inesperado y de quien no se tenía noticia, ¿qué no podría ocurrir en lo sucesivo? ¿Ha de estar uno prevenido? ¿Cuántas irrupciones de este estilo nos depara la historia? El posible carácter “postizo” de este personaje se hace patente en LXX cuando 1) Hannah replica dirigiéndose a Elí, no al siervo (“No, señor”), exponiendo sus motivos (vv.15-16), y porque 2) es Elí, no el siervo, quien responde con una (genérica) bendición. Tras su irrupción, el personaje hace mutis y no se vuelve a saber de él.²

¹ Salvo otra indicación, las traducciones del hebreo son propias.

² La irrupción/interrupción de ese innominado servidor rompe también con una de las convenciones de la narración bíblica en hebreo (y de la literatura semítica en general), cual es la de no presentar nunca un

Personaje postizo o extraño al modo de narrar que encontramos en el TM, pero no superfluo ni prescindible en la versión en griego, y mucho se puede extraer de este innominado personaje que aparece de improviso para zaherir a Hannah. Su propio anonimato, sin ir más lejos, dice mucho de él. Por ejemplo, que no “importa” como persona, sino como agente (esto es: es importante por lo que hace, no por lo que es; cf. Reinhartz 1993, p.120; 1998, pp.11-13). El narrador del texto griego le crea porque tiene reservada una acción muy concreta para él. Una vez ejecutada, desaparece.

Según la clasificación que de los personajes anónimos en los libros de Samuel hace Reinhartz 1993 en 1) dependientes en mayor o menor grado de otros personajes con nombre propio, y 2) autónomos (cf. Reinhartz 1993, pp.121-132),³ y las caracterizaciones que les adjudica (o que de ellos extrae), este servidor personal de Elí encajaría de alguna manera en un tipo como el 1c (“Personal Servants”; Reinhartz 1993, pp.125-126), aunque su fugaz aparición no permita compararle plenamente con la caracterización que la autora da de este tipo concreto de personajes anónimos (caracterización que se distingue, principalmente, por la total adhesión e intimidad del siervo con su señor).

De todas formas, Reinhartz 1993 no le incluye en el elenco, y no porque encaje mejor o peor en su tipología, sino porque la autora no tiene en cuenta el texto griego. Siendo este un movimiento totalmente legítimo, lo chocante es que no especifique en ningún momento qué versión (y en qué edición) está siguiendo. Que se centró en TM (o en un texto con él relacionado) es algo que solo se puede deducir. Por ejemplo, de la ausencia de este personaje en concreto. No emplea las palabras Biblia (Hebrea) o Texto Masorético, ni menciona ninguna edición del texto en hebreo en concreto, pero sí a la traducción de la *Jewish Publication Society* de 1985, de donde dice ha sacado las citas.⁴ De no ser por eso, la única pista de que está utilizando un texto en hebreo (u otro que lo sigue, como es el caso de esa traducción) es porque la palabra *Hebrew* aparece en una

diálogo de más de dos personas. Son raros los diálogos a tres bandas. Generalmente, los diálogos son vis a vis y, cuando un individuo se dirige a un grupo, este responde con una sola voz (cf. Alter 2011, p.91).

³ Este artículo, publicado en *Semeia*, se convirtió un lustro después en un libro publicado por la Oxford University Press (Reinhartz 1998), en la que todo el corpus bíblico es analizado. En él, gran parte de las anomalías señaladas (*vid. infra*) son corregidas y/o enmendadas. Si se centra la atención en el artículo, es por mostrar un ejemplo muy ilustrativo de lo que se quiere señalar con relación a la referencia de las fuentes utilizadas en algunos trabajos académicos. Por otra parte, no hay que dejar de señalar cómo, de nuevo, al igual que con los gags y los juegos de palabras (*vid. supra* en el cap.0), las nociones de autonomía y subordinación respecto de un eje o centro se usan para indicar diferencias funcionales.

⁴ Como se ha dicho en nota anterior, el libro posterior de la autora especifica las fuentes; cf. Reinhartz 1998, p.6, n.10: “English scriptural citations are from the New Revised Standard Version [...] unless otherwise stated; all Hebrew citations are from the BHS”.

ocasión para señalar una lectura en particular (נערו), importante para sus intereses (cf. Reinhartz 1993, p.125).

Es muy frecuente en los estudios bíblicos que en análisis literarios, narratológicos o estructuralistas no se mencione expresamente la versión y la fuente de los pasajes estudiados. Por ejemplo, van Wolde 1989, un análisis semiótico de Génesis 2-3, no concreta en ningún momento qué entiende por BH, a la que se refiere en varias ocasiones. Solo parece quedar claro que Biblia, para la autora, es Biblia Hebrea⁵ y únicamente por inferencia se puede colegir que por BH se refiere al TM en su edición *BHS*.⁶ Puede parecer normal lo primero para algunos (quizá para Reinhartz, por ejemplo): no habría otra Biblia que la hebrea, según el TM; pero lo segundo es igualmente problemático, puesto que no todas las ediciones de textos masoréticos son iguales: ni por fuente/s usada/s (no todos los textos masoréticos son idénticos), ni por política editorial (*vid. infra*).

Para van Wolde, además, la BH tiene “textos” que se corresponden con los libros en que se divide y aún con porciones de estos,⁷ no con sus fuentes documentales (tal y como las entiende la Crítica Textual). Son fuentes de acceso a todo un edificio semiótico, sin importar su procedencia, su genealogía o su parentela. La Biblia Hebrea, según van Wolde 1989, es la Biblia, y esta tiene textos como Génesis o Proverbios que se componen de (más/otros/diferentes) textos; además, se identifica con un manuscrito concreto accesible (para cuestiones operativas) en una edición determinada.

⁵ De las 21 ocasiones en que el término Biblia es empleado, solo en tres no está calificado por el adjetivo “hebrea”. Concretamente, en van Wolde 1989, p.207 se emplea dos veces de manera muy genérica para referirse a la exégesis; y en p.211 se emplea en la expresión “*Bible text*”, con el sentido de libro (o pasaje) bíblico de esa Biblia Hebrea (*vid. infra*). Para las 18 ocasiones restantes en que el adjetivo acompaña al sustantivo, cf. van Wolde 1989, p.81, n.8; p.137, n.19; p. 149, n.29; p.154, n.38; p.161, n.42; p.169, n.58 (dos veces); p.174, n.65 (dos veces); p.179, n.72; p.192, n.87; p.193; p.195, n.95; p.201, n.104; p.204, n.108; p.218, n.5 (dos veces); p.228, n.10.

⁶ Dichas inferencias se pueden dar, respectivamente, de sendas notas en las que, por un lado, habla del sistema de transliteración usado (“[a]n elaborate transcription of the Masoretic Hebrew [...] has been rejected”, van Wolde 1989, p.71, n.1) y, por otro, cuando rechaza una lectura propuesta por la *BHS* (cf. van Wolde 1989, p.156, n.39). De ambas informaciones se sigue que se atiene al TM según se refleja en la edición de L de la *BHS*.

⁷ Cf. por ejemplo: “[...] many texts of the Hebrew Bible, notably Psalms...” (van Wolde 1989, p.161, n.42); “the analysis of Gen 2-3 is presented, so that the reader can better understand the theoretical and analytical consequences of the semiotics here presented and may possibly arrive at a new outlook on *this important biblical text*” (van Wolde 1989, p.6; cursivas añadidas). La CT se ha preocupado por el asunto de las definiciones de ‘texto’, ‘libro’ y ‘obra’, principalmente, en relación con las fuentes disponibles. A menudo, de modo heurístico, otros muchos términos coincidentes o concomitantes se han añadido, como los de ‘versión’, ‘variante’, ‘reescritura’, ‘lectura’, ‘revisión’, ‘redacción’, ‘edición’, ‘recensión’, ‘texto-tipo’, ‘(hiper-)arquetipo’ o ‘Urtext’. Tendrían que ver, total o parcialmente, con todo lo relacionado con los textos (y sus soportes materiales) y las obras a las que se adscriben, así como a los orígenes y devenir de unos y otras; cf. Gooding 1976, Ulrich 1992, Van Seters 2006, Zahn 2011, Martín-Contreras y Miralles-Maciá 2014. Para la proliferación y/o indeterminación terminológica en la CT, cf. Tov 2020; para una reevaluación de algunos de esos términos, Bowler y Reeves 2003.

Lo que se quiere mostrar es la dificultad inherente al manejo de variantes en un trabajo de esta naturaleza. Porque las variantes no son solo “textuales”, sino compositivas. Es decir, pueden llegar a afectar al conjunto del artefacto literario accesible desde el artefacto lingüístico representado en los documentos. En este trabajo la atención se centrará en las narraciones de 1 Samuel y Ester que se han preservado en el TM, según lo representa L y la BHS edita L, y no en otras “ediciones masoréticas”, o en las versiones griegas, sus (correspondientes) añadidos y las “fuentes semitas” que se vislumbren en ellas. Y todo no solo por limitar el ámbito de acción y atención, sino también porque, admitiendo que el TM recoge una versión o un estadio más en la composición de la historia (entendida como ‘relato’; *vid. infra* 2.5.[2.2.]) de, por ejemplo, Ester, este libro, en el TM, es un corpus cerrado, un texto discursivo-narrativo, una obra literaria en sí misma y por sí misma, que alcanzó un estatus literario tal y como recoge el TM obedeciendo a factores artísticos, religiosos y estéticos que los redactores, compiladores y editores originales consideraron oportuno conservar de dicha manera. No otra cosa que dilucidar uno (muy específico) de esos factores es uno de los objetivos de este trabajo.

No se analizarán las Narraciones con mayúsculas de 1 Samuel y Ester, porque no existieron nunca o no existen ya: TM y Septuaginta, entre otras versiones documentadas textualmente, así nos lo indican.⁸ Incluso en el (improbable) caso de que se hallase su *Urtext*, no tendríamos sino una narración (‘discurso’) más, con sus propios ‘relato’ y ‘acciones’; potencialmente diferente, como las demás, en disposición, estructura y contenido lingüístico-narrativos.

Igual de problemático es partir de, o tener en cuenta, el supuesto texto hebreo subyacente de LXX (*Vorlagen*). Tov, por ejemplo, duda de que existiera en realidad: “an original text that in my view did not exist” (Tov 2014, p.378) y aboga por no incluir su reconstrucción en las ediciones modernas del texto bíblico, como no sea en sus aparatos críticos, porque “we will never know enough about the ancient translations in order to include their reconstructed Hebrew *Vorlagen* in the text itself” (Tov 2014, p.378). Cuanto más habrá que evitar una reconstrucción así en un trabajo de esta índole, so pena de parecer que se manipula la fuente para fabricar argumentos *ad hoc* que cumplan con sus objetivos.

Tampoco se pretende perpetuar la noción de centralidad del TM en los estudios bíblicos. Como ya se ha apuntado y se intentará mostrar razonadamente, se asume que no

⁸ La “Narración” total de Ester, se quiere decir, sería un constructo a base de los textos documentados en diferentes lenguas más la *Vorlagen* del texto griego. Algo que nunca existió, pero que se puede conjeturar.

es sino una versión y que no refleja ni la Biblia Hebrea ni el “texto bíblico”: solo los representa. Lo uno porque evidencias como Qumrán o el Pentateuco Samaritano indican que otras versiones en hebreo existieron. Lo segundo, porque igualmente bíblicos son los textos traducidos al griego, arameo, siríaco, latín y judeo-árabe. L representa al TM, así como la *BHS* representa L, pero no “son”, respectivamente, TM o L.

Según Tov, una edición no es solo una herramienta que recoge un texto, sino que ha de ser además “an educational tool that allows readers to perceive the nature of the textual evidence and to apply exegesis to it” (Tov 2014, p.380). Parece, en efecto, que se puede exprimir mucho más que como herramienta que meramente fija o muestra un texto dado. Por un lado, porque la edición del TM que se utilizará ofrece una “foto fija” del estrato medieval de uno de los textos bíblicos en hebreo existentes (*cf.* Tov 2014, p. 380); por otro, porque merced a su vocalización y acentuación, y al aparataje crítico (Masorah) que lo acompaña, es posible indagar en las lecturas que perpetuaron no solo el texto consonántico, sino los argumentos (*mythoi*) que se pueden extraer de todo el conjunto.

Por otra parte, en lo que aquí más interesa, no se postula que las Narraciones (con mayúsculas) de Ester o Samuel contengan elementos cómicos tales que lleguen a afectar a toda su estructura discursiva, sino que los respectivos ‘relatos’ de las narraciones de Ester y Samuel recogidos en el TM contienen elementos cómicos tales que pueden llegar a alcanzar toda su estructura lingüístico-narrativa. No se podría sostener nunca lo primero, porque para desentrañar esas Narraciones se necesitan unos ‘discursos’ de los que se carece, salvo ensamblaje o reconstrucción editorial de los que se tiene. Lo que se conoce de los *mythoi* de Ester y Samuel es gracias a *mythoi* como los de TM.

En este trabajo se manejan narraciones, pues se basa en sendos análisis literario, narratológico, semiótico y pragmático. Y se precisa para ello de textos documentados que, por supuesto, siempre estarán de alguna manera editados. De entre los posibles, el estudio global se centrará en uno de ellos, escrito en hebreo, fijado consonánticamente en torno al II d. C. (*cf.* Trebolle 1993, p.288) y con varias tradiciones de lectura, entre las que destacan la Ben Neftalí y la Ben Asher, básica esta segunda en la versión manejada.

Ni la reconstrucción del ‘discurso’ (léase ‘texto’: secuencia organizada de letras y signos de puntuación/cantilación/acentuación accesible desde un/os soporte/s documenta/les) ni la del ‘relato’ (léase ‘historia’: secuencia organizada de hechos y acciones inferida de la secuencia textual), a base de retazos de distintos documentos, se encuentran entre los objetivos, puesto que siempre serían reconstrucciones hipotéticas,

subjetivas, dependientes de conjeturas (lingüísticas y literarias).⁹ No se intentará, en primera instancia, evaluar (esto es: oponer, comparar y, en alguna medida, conjugar) las diferentes lecturas (*readings*) de la historia de Ester, por ejemplo, para conjeturar cuál era la original, porque este estudio no es de crítica textual, sino un análisis literario de una de las versiones del texto bíblico existentes. Pero es que, además, tal intento de dilucidación crítico-textual estaría, de alguna manera, fuera de lugar, puesto que las diferencias apreciables entre las versiones del TM de Ester y Samuel y las de LXX, por ejemplo, no se deben completamente a su transmisión, sino, en gran medida, a su diferente composición. Por eso, no se deberían explicar ecdóticamente, pues la naturaleza de las variaciones es de otra índole: “in our view, (groups of) readings that were produced at the literary growth stage of the biblical books should not be subjected to textual evaluation, since they were not produced during the course of the transmission of the texts” (Tov 2012a, p.1).

Además, la tarea de indagación crítico-textual chocaría en este caso no solo con los objetivos de este trabajo, sino con su propio método. Se daría tal caso, por ejemplo, si se partiese de la base de que todas las versiones nacen y se desvían de una hipotética versión en hebreo original y se determinase que, por tanto, este análisis debería dirigirse a mostrar los modos narrativos de dicha versión, puesto que es la primigenia, así como a exponer las convergencias y divergencias entre ella y las demás versiones (y las de estas entre sí). ¿Cómo, en el caso de este trabajo, proceder a un análisis narratológico (comparativo entre versiones) de corte lingüístico teniendo en cuenta textos a reconstruir con base en un hebreo (a veces, hipotético y por dilucidar) que se vislumbra o adivina en esas tradiciones/traducciones? Y eso sin tener en cuenta, por ejemplo, la propia historia textual de la llamada Biblia Griega, tan accidentada y azarosa como la de la llamada Biblia Hebrea.

Parece claro que la única opción en este caso consistiría en realizar paralelamente el análisis lingüístico-narratológico que aquí se propone y confrontar sus resultados, que serían, en última instancia, lingüístico-narratológicos, no crítico-textuales. Para todo ello, la exacta delimitación de un objeto de estudio sería crucial. La multiplicidad de testimonios del “texto bíblico” (Texto Masorético, traducciones griegas, Qumrán, Vetus

⁹ Y, en el caso de las traducciones, y suponiendo que se quisiese centrar el estudio en el texto base o de origen, esas reconstrucciones estarían además basadas en la dilucidación de cuál era el texto hebreo primigenio y subyacente y cómo se desplegaban en él la lengua y el ‘relato’.

Latina, Vulgata...)¹⁰ se traduce en multiplicidad de ‘discursos’ o hechos lingüísticos, cada uno con su propio ‘relato’ que da cuenta de unos hechos particulares.¹¹

No hay a nuestro alcance solo un texto de Ester o 1 Samuel y, por tanto, no hay un único ‘relato’ de Ester o 1 Samuel dando cuenta de un único conjunto de hechos.¹² Puesto que este trabajo se centra en las narraciones bíblicas de unas instanciaciones concretas, y no en los textos que las recogen (o de los que pueden ser deducidas), y dado que se asume la posibilidad de que, a distinto texto, distinta narración, resulta obvio que una aproximación global al hecho narrativo pasaría por una aproximación global al hecho textual, algo totalmente desmesurado.¹³ Por eso, se pondrá el foco en una sola de las llamadas “tradiciones textuales”, el TM. Esta tradición textual, en sí misma, encierra todos los problemas inherentes a la indagación crítico-textual de todos los textos considerados bíblicos: identificación de fuentes, filiación entre los testimonios, desarrollo histórico del texto, relación de los testimonios con los de otras tradiciones, etc.

¹⁰ “Versiones mayores”, como las denomina Hendel 2016 (p.17). Tov, por su parte, en la segunda edición de su *Textual Criticism of the Hebrew Bible*, las denomina “textual witnesses” o “sources”, e incluye en dicha categoría TM, PS, manuscritos del Mar Muerto, citas bíblicas (en especial en composiciones hebreas del II Templo) “and, indirectly, the reconstructed Hebrew source of the ancient translations” (Tov 2001, p.18; cursivas añadidas; otra formulación en la tercera edición de esa obra, Tov 2012b, pp.23, 115-117). Esto es, para Tov, LXX (entre otras antiguas traducciones) no sería una “fuente” *per se* del texto bíblico, sino su hebreo subyacente, que difiere del hebreo presente en TM.

¹¹ “En la teoría”, dice Francisco Rico, “de acuerdo con el estructuralismo clásico, cada variante introducida en un texto origina un sistema nuevo, que puede ser contemplado como un conjunto autosuficiente” (Rico 2005, p.293)

¹² Al discernir los conceptos de ‘acción’, ‘relato’ y ‘discurso’, se asumen los postulados de la narratología en lo concerniente a la división vertical de las narraciones, en las que distinguiríamos a) los hechos narrados, b) su disposición narrativa y c) su representación mediatizada, en este caso, lingüísticamente. *Vid. infra* el apartado dedicado a la narratología, 2.5.

¹³ A no ser que se estipulara previamente unos contenidos necesarios y otros suficientes, abstraídos de todos los testimonios textuales, que nos permitieran reconocer un mínimo común narrativo entre todos ellos. En tal caso, el análisis se desarrollaría desde otros parámetros no puramente lingüísticos, como se pretende en principio, sino en gran medida narratológicos. Se podría abstraer, así, un mínimo narrativo común a todos los testimonios que permitiera su comparación sin tener en cuenta su disposición lingüística. Dicha abstracción contendría un relato parafrástico a base de todos los hechos comunes a todos los testimonios y reflejaría la secuenciación particular de esos hechos en cada versión. La utilidad de dicha paráfrasis sería muy limitada, aunque en absoluto desdeñable, ya que permitiría reconocer un núcleo narrativo común e, indirectamente, sus diversas encarnaciones lingüísticas, así como atender a las diversas divergencias narrativas mientras se observa, de nuevo, sus respectivos desarrollos discursivos. Dicha estrategia, aunque implícita en el método histórico-crítico, no ha sido sistemáticamente desarrollada, sino simplemente sugerida o inadvertidamente utilizada a la hora de comparar “versiones textuales”. El principal inconveniente de una aproximación así es el hecho empírico de que cualquier pequeña variación textual puede tener enormes repercusiones en la trama, lo que provocaría un gran nivel de esquematismo en la paráfrasis, que recogería apenas la médula de la narración. Pero sería muy útil para observar si, por reversibilidad, así como de distintos textos se pueden inferir sendas y diferentes narraciones, también es posible que dos textos “lingüísticamente” distintos compongan un relato similar dando cuenta de unos mismos hechos. Los contenidos no van “atados” a los signos lingüísticos, son inferidos: “[t]exts do not mean things; people mean things by texts” (Shillingsburg, 2010, p.178); por lo que es posible tanto que dos textos muy diferentes compartiesen un mismo plan narrativo, como que dos solo levemente disímiles obedeciesen a dos ‘relatos’ ajenos o paralelos. *Vid. infra* el apartado 2.5.2.1. y lo dicho ahí sobre las paráfrasis.

1.1. Los manuscritos masoréticos y las ediciones diplomáticas masoréticas

En concreto, con el nombre Texto Masorético nos referimos “to a group of manuscripts (the M-group) that are closely related to one another. Many of the elements of these manuscripts, including their final form, were determined in the early Middle Ages, but they continue a much earlier tradition” (Tov 2012b, p.24). “Masorético” sería “any biblical manuscript that is accompanied by a Masorah, i.e., an apparatus of notes of textual nature which were transmitted together with the biblical text or independently” (Martín Contreras 2016, p.420).¹⁴

Un texto masorético se compone de un marco consonántico, vocales, elementos paratextuales, un sistema acentual y un aparato o Masorah (Tov 2012b, p.25; cf. *íd.* 2017, p.12). Para algunos, en especial para la Crítica Textual, lo crucial de los textos masoréticos es el marco consonántico, pues da noticia de la antigüedad de su transmisión cuando se coteja con documentos más antiguos: “[t]he principal component of MT is that of the letters, evidenced in antiquity in the fragmentary Judean Desert texts” (Tov 2017, p.12).¹⁵ Y ello pese a que entre los distintos “documentos masoréticos” pueden darse diferencias textuales, siquiera mínimas (Tov 2017, p.13), aunque mayores en las *masorot* (cf. Martín Contreras 2016).

Sería más ajustado hablar de tradición masorética o, cuando menos, de “textos masoréticos”, que de Texto Masorético.¹⁶ “the term *Masoretic Text* is imprecise, for it is actually used only for part of the Masoretic tradition, viz., that of Ben Asher”¹⁷ (Tov 2012b, p.24. *Sus cursivas*).¹⁸ La imprecisión¹⁹ no solo tiene que ver con el sentido restringido que el término adopta, según señala Tov, sino además por el decisivo hecho de que no existe una única fuente que documente dicho texto, sino que, de nuevo, el

¹⁴ Sobre la Masorah en su más amplio aspecto (es decir, no solo en lo relativo a los comentarios al texto *stricto sensu*, sino a todo el aparato editorial), su historia, desarrollo y/o particularidades, así como para detalladas bibliografías, cf. Martín Contreras y Seijas 2010, Dotan 2007; véanse además, Ginsburg 1966 [1897], 1971 [1880-1905]; Goshen-Gottstein 1963, Yeivin 1980. Una panorámica de los más recientes estudios masoréticos en Martín Contreras 2013. Sobre vocalización, acentuación y/o cantilación, aparte de las referencias citadas, cf. Aronoff 1985, Cohen 1969, Dotan 1981, Drescher 1981a, 1981b, 1994; Malone 1993, Morag 1974, Mulder 1988, Price 1990, Revell 2007, Wickes 1970.

¹⁵ Cf., para la llamada estabilización del texto consonántico, Albrektson 1978, Barthélemy 1976, Beckwith 1988, Ginsburg 1966 [1897], Goshen-Gottstein 1992a, Greenberg 1956, Lange *et.al.* (eds.) 2009, Mulder 1988, Schenker 2004, Treballe 1993, pp.289-294; Tov 2012b, pp. 27-36,176; Ulrich 1999, Young 2002.

¹⁶ Como señala Orlinsky, el Texto Masorético, con mayúsculas, no existió nunca ni existirá jamás (1966, pp. ix, xviii, xxiii).

¹⁷ Ben Asher y Ben Nefatli son los nombres de dos familias de masoretas de la llamada escuela tiberiense de vocalización del texto consonántico. Otras dos escuelas fueron la palestina y la babilónica. Para lo relativo a las escuelas y sus sistemas, más abundante bibliografía, cf. Dotan 2007, Martín Contreras y Seijas 2010, pp.37-72, Tov 2012b, pp.39-47.

¹⁸ Cf. Orlinsky 1966.

¹⁹ O peor, ininteligibilidad: “[t]he term ‘the masoretic text’ is meaningless” (Orlinsky 1969, p.187).

término Texto Masorético “is an abstract unit reflected in various sources that differ from one another in many details” (Tov 2012b, pp.24-25). Tal imprecisión ha llevado a considerar el TM, o los textos surgidos de la tradición de la familia Ben Asher (a despecho de otras tradiciones masoréticas), como sinónimos de *textus receptus*²⁰ o, más recientemente, para nombrar los textos representados en las ediciones críticas,²¹ en especial los de la serie *BH*.²²

Son casi 6000 los manuscritos masoréticos medievales conservados (Tov 2012b, p.25), siendo los datados antes de 1100 d.C. los más fiables (Tov 2012b, p.34).²³ La mayoría son de origen occidental (Palestina), frente a un número menor de origen oriental (Babilonia). Ello tiene su importancia en la valoración y cotejo de los resultados de la propia labor masorética a todos los niveles, también en el llamado marco consonántico, que difiere según el manuscrito sea oriental u occidental.²⁴

El Códice de Alepo (A),²⁵ producido en ca. 925 se considera superior al resto, pues se le cree directamente salido de la familia Ben Asher (Goshen-Gottstein 1992b, pp.233-235; cf. Goshen-Gottstein 1960),²⁶ pero está incompleto debido al fuego.²⁷ La *Hebrew University Bible (HUB)*²⁸ y la edición de Cohen (1992-2007)²⁹ se basan en este códice.³⁰

²⁰ Sobre el término *textus receptus*, cf. Trebolle 1993, pp. 357 y ss., 618; Tov 2012b, p.423: “accepted form of a textual tradition, not necessarily reflecting specific manuscripts”; Van Seters 2006, p.119: “At some point, the Masoretic Text in this particular form [la de la segunda Biblia Rabínica (1518)] became known as the *Textus Receptus* by analogy with the New Testament *Textus Receptus* [en la edición de Erasmo (1516)], and this designation continues down to the present day”.

²¹ Cf. Martín Contreras 2016, p.420. Como apunta Tov, aunque uno crea desconocer el llamado TM, este se encuentra en muchas fuentes, ya que “[a]ll the printed editions of the Hebrew Bible and most of its modern translations present a form of MT”; es decir, “from the invention of the printing press, all the editions of the Hebrew Bible have been based on a text form of MT, with the exception of Bible editions that have a different content” (Tov 2017, p.7). De la serie *BH*, dice: “The edition that bears the misleading name *Biblia Hebraica* should have been named *Biblia Masoretica*” (Tov 2009, p.14, n.9; cf. *íd.* 2012b, p.350 n.13, p.365; *id.* 2014b, p.380).

²² Para una descripción, valoración y evaluación de la *BH Series*, más abundante bibliografía, Tov 2012b, pp.350-357.

²³ Información sobre las distintas colecciones de manuscritos masoréticos pre y post 1100, más bibliografía, en Tov 2012b, pp.37-38.

²⁴ Cf. Tov 2012b, pp.35 y ss.; Martín Contreras y Seijas 2010, pp.37-72.

²⁵ Una edición facsímil en Goshen-Gottstein 1976.

²⁶ Cf. Goshen-Gottstein 1960, 1979; Loewinger 1960. No obstante, véase la cautela de Trebolle (siguiendo a Dotan) acerca de la posibilidad de que se trate de una copia y no un auténtico Ben Asher (cf. Trebolle 1993, p.283).

²⁷ Cf. Trebolle 1993, pp.279, 283; Tov 2012b, p.44, n.45 para una bibliografía sobre este códice.

²⁸ Cf. Goshen-Gottstein 1965, 1992b; Sanders 1999; Tov 2012b, pp.357-359; 2014b. Hasta ahora se han editado tres volúmenes de la *HUB*, correspondientes a *Isaías* (Goshen-Gottstein 1995), *Jeremías* (Rabin, Talmon y Tov 1997) y *Ezequiel* (Goshen-Gottstein y Talmon 2004).

²⁹ Cf. Martín Contreras y Seijas 2010, pp.79-80.

³⁰ Otra edición basada en este códice es la llamada *Jerusalem Crown* (Ben Zvi [ed.] 2000; Glatzer 2002), a cargo de la Universidad Hebrea, que sigue a la de Breuer 1989.

Del siglo IX es el Códice de el Cairo (C),³¹ también incompleto y llamado “de los Profetas” por contener tan solo los libros de los Profetas anteriores y posteriores. Según su colofón, podría estar escrito por Moshe ben Asher, pero dicha autoría se cuestiona (cf. Trebolle 1993, p.283).³²

De la primera mitad del s.X es el manuscrito del *British Museum* Or.4445 que recoge casi toda la Torah. Del mismo siglo son los manuscritos del Códice de Jerusalem (o “Pentateuco de Damasco” =S) y el Códice Sassoon 1053 (=S¹) del A.T.

1.2. *Leningradensis* B19a

Con todo, la gran semejanza de los manuscritos masoréticos en lo que concierne al texto consonántico, ha hecho que el más antiguo de ellos conservado por completo, el de Leningrado (*Leningradensis* B 19^a=L),³³ datado en 1008 o 1009, se haya convertido en la “vara de medir” a la hora de comparar las versiones masoréticas con documentos de otras tradiciones (Tov 2017, p.13).³⁴ Además, es el manuscrito preferido a la hora de acometer una edición diplomática, como algunas ediciones de la serie BH³⁵ o la de Dotan 2001 (*Biblia Hebraica Leningradensis*).³⁶

Pese a su reputación de reflejar como ningún otro la “tradición Ben Aher”,³⁷ L contiene peculiaridades no pertenecientes a dicha tradición, inconsistencias ortográficas, lagunas³⁸ y lecturas inciertas (Dotan 2001, pp. xi-xxi) e incluso errores de transcripción de vocales y acentos en las lecturas más claras,³⁹ así como una ortografía más que

³¹ Para una edición facsímil, Loewinger (ed.) 1971. Para una edición del texto, Pérez Castro (ed.) 1979-1992.

³² Consúltese, además, Tov 2012b, p.45 y la bibliografía allí sugerida. Tov, por cierto, fecha el manuscrito en el siglo XI.

³³ Cf. Sanders y Beck 1997, para la historia del código y Freedman *et.al.* 1998 para una edición facsímil.

³⁴ Así Young 2002, que usa L para comparar MT con textos de Qumrán y el Desierto de Judea.

³⁵ Publicadas por la Deutsche Bibelgesellschaft. Cuatro ediciones de la serie se han editado ya, con una quinta en marcha (Tov 2012b, pp.351-352; 2005; cf. Schenker 2013, Schenker *et al.* 2004 [eds.]). La dos primeras ediciones (1906, 1909-1913) se basaban en la BR (a cargo de Jacob ben Hayyim, 1524-1525; cf. Goshen Gottstein 1972, 1992b; Penkower 1982). A partir de la tercera (1929-1937), el texto base ha sido L. La cuarta edición corresponde a la elegida en este trabajo, la BHS (*vid. infra*) Sendas comparativas de las ediciones de la serie en Weis 2002, Tov 2012b, pp.350-357.

³⁶ Revisión de Dotan 1973.

³⁷ Para las diferentes tradiciones masoréticas desde los siglos V-VI de nuestra era y, en especial, para la labor de sus dos familias más prominentes, la Ben Neftalí y la Ben Asher, cf. Martín Contreras y Seijas 2010, pp.55-59 y la bibliografía ofrecida.

³⁸ Por ejemplo, Jo 21:36-37 no se incluye.

³⁹ Dichos errores evidentes pueden ser corregidos en una edición diplomática, como hace Dotan, que los lista en su Apéndice A (Dotan 2001, pp.1229-1237) o ser transcritos sin más y señalarlos en el aparato crítico, como hace BHS, en decisión editorial que se explicita: “se ha renunciado a la «corrección de los errores patentes de los copistas»” (BHS, p.xxx). Como dice Tov: “Two diplomatic editions of the same manuscript should in principle be identical, but in practice they are not. Thus, the different editions that are

mejorable, en opinión de Goshen-Gottstein (1992b, p.232). Además, en contra de lo que reflejan otros manuscritos masoréticos, L adolece de inconsistentes lecturas masoréticas, diferentes secciones abiertas y cerradas⁴⁰ y una especial esticometría en las partes poéticas (cf. Dotan 2001, pp. xi-xxi). Tov señala que su vocalización es cercana a la del Códice de Aleppo (Tov 2012b, p.45).

No hay un texto masorético mejor o definitivo (“EL” Texto Masorético), como no lo hay bíblico. Siendo el más completo, L no es el más representativo ni autorizado en muchos aspectos, ni autorizativo en modo alguno, más allá de la autoridad o preeminencia que se le quiera dar para determinados fines, como por ejemplo, los de la edición de *BHS*, los de Young (2002; *vid.* nota 34 en este capítulo), los del proyecto de la *OHB*, que se sirve de L como *copy text* (cf. Hendel 2016), o los de este mismo trabajo.

1.3. La edición *BHS*

A muy grandes rasgos, a la hora de acometer una edición crítica del texto bíblico, uno puede optar por atenerse a un solo manuscrito (edición diplomática) o manejar diferentes manuscritos para vislumbrar y ofrecer las lecturas que se consideran más oportunas de entre las variantes (edición ecléctica).

La *BHS* pertenece a la primera categoría. Básicamente, es una edición crítica de L en la que el texto se reproduce tal y como aparece en el manuscrito, errores incluidos (*BHS*, p. xxx; dicho sea de paso, muchos critican los errores de la propia edición; cf. Tov 2012b, pp.4, 8-9). En la presentación (tipográfica) del texto, los editores imponen su criterio por sobre el manuscrito (esto es evidente en los pasajes poéticos). El orden de los libros de *BHS* difiere respecto de su presentación en L.⁴¹ En su aparato crítico, se recogen lecturas alternativas de otras fuentes documentales, así como lecturas conjeturales.⁴²

based on codex L do differ from each other² because their editors took different editorial decisions” (Tov 2014, p.377, n.9). Cf. Schenker 2013 para la política editorial en la *BHQ*.

⁴⁰ Sobre las secciones o párrafos (*parashiyyot* = “porciones”) abiertas y cerradas (פרשה סתומה/פרשה פתוחה) señaladas en el texto con פ o ס cf. Tov 2012b, pp.48-49, 198-201. Estas secciones son perícopas que se señalan en los manuscritos “según la disposición del texto y de acuerdo con el tipo de espacio en blanco que separa dos secciones” (Martín-Contreras y Seijas 2010, p.125). Una sección “abierta” comienza un párrafo con un nuevo tema en una nueva línea; una “cerrada”, un nuevo párrafo en la misma línea que el anterior, con una separación de nueve letras. Las razones y criterios de estas separaciones serían, mayormente, exegéticas (cf. Tov 2012b, p.49), por lo que las diferencias entre los distintos manuscritos son esperables y comprensibles.

⁴¹ El orden de los *Ketuvim* en L es Crónicas, Salmos, Job, Proverbios, Ruth, Cantar de los Cantares, Eclesiastés, Lamentaciones, Ester, Daniel, Ezra y Nehemías; en la *BHS* Crónicas va al final.

⁴² Cf. *BHS*, p.xxxi. Barr señala que en la elección de las variantes y enmiendas no existe una política editorial unitaria, sino que cada editor de cada libro impone su criterio; por otra parte, considera desacertado el empleo del latín en las informaciones ofrecidas en el aparato crítico (Barr 1979, pp.214,215).

Presenta la llamada *masora parva* en los márgenes del texto, mientras que la *masora magna* se ofrece en volumen aparte (Weil 1971)⁴³ con la pertinente numeración en el texto (cf. Barr 1979, pp.212-213).

1.4. 1 Samuel y Ester⁴⁴

En este trabajo, se tomarán como “textos masoréticos” de 1 Samuel y Ester los textos hallados en L y editados en *BHS*, pero no serán considerados como “los” textos masoréticos. Estos particulares “textos masoréticos” serán los objetos de estudio, y las conclusiones que se saquen implicarían, de entrada, únicamente a ellos.

El libro de Samuel (I y II) “is a unique combination of historiography, literary poetics and ethical and theological perceptions” (Garsiel 2011, p.2).⁴⁵ Marcaría este libro el final del “ciclo de los jueces” y el comienzo de la monarquía. En efecto, Samuel, último juez pero también profeta (1Sa:1-8), es el encargado de proclamar a Saúl como primer rey (1Sa 9). El resto del libro, y parte del siguiente (hasta 1Re 8), describe la instauración de la monarquía a cargo de los primeros tres reyes (Saúl-David-Salomón) (Römer 2016, pp.110-111).

La composición de este y otros libros se adjudica al llamado “Deuteronomista”: “el redactor deuteronomista habría organizado relatos y tradiciones, uniéndolos con relatos de transición entre la época de los jueces y la de la monarquía” (Torijano 2014, p.80).⁴⁶ Por supuesto, los problemas textuales y las divergencias entre versiones (Qumrán, LXX, TM) son numerosos e importantes, como señalan Trebolle y Ulrich (2020), pero, como se ha indicado, no son de interés aquí.

Concretamente, en 1Sa se hallan “tres secciones diferentes; cada una de ellas se centra en un personaje: Samuel (1 Sam 1-7), Saúl (1 Sam 8-15) y David (1 Sam 16-31)”

⁴³ Cf. *BHS* pp.xxxii-xxxviii, donde el propio Weil explica su proceder con respecto a la Masorah.

⁴⁴ Sería desmesurado, titánico y, por tanto, absurdo, ofrecer una bibliografía exhaustiva de toda la literatura científica elaborada en torno a estos dos libros, labor que merecería su propia tesis. Valgan las referencias citadas en este epígrafe y todas las ya citadas a lo largo de este trabajo, más las que se ofrecerán. Garsiel 2011 es un buen recurso para aprender y comprender el devenir exegético y hermenéutico de 1 Samuel. Para el texto, sus versiones y las fuentes literarias y textuales de 1 Samuel, así como para el trasfondo histórico y religioso, cf. McCarter 1980, pp.3-44; Tsumura 2006, pp.1-45; cf. además Garsiel 1983, Quinn-Miscall 1986, Bar-Efrat 1996 para diferentes estudios literarios de 1 Samuel. Para Ester, consúltese White Crawford y Greenspoon (eds.) 2003, Zucker 2014 y nota 48 *infra*.

⁴⁵ Como su título promete, este artículo de Moshe Garsiel es un buen repaso a la composición, estructura y significancia historiográfica de I y II Samuel, junto con una exposición del devenir exegético-hermenéutico en torno al texto desde la Eda Media. Para la historiografía bíblica, cf. Torijano 2014.

⁴⁶ Para la teoría del “Deuteronomista”, o supuesto autor encargado de la recopilación y ordenación de antiguas y dispersas fuentes en un todo narrativo continuo y contiguo desde Deuteronomio hasta Reyes, teoría obra de Martin Noth (1991 [1943]), y en relación con el libro de Samuel, cf. Edenburg y Pakkala (eds.) 2013. Más reciente y enfocado hacia todos los llamados “libros históricos” es Römer 2020.

(Torijano 2014, p.79). Las escenas que se han elegido en esta tesis pertenecen a los tres bloques, pero involucran a más personajes (Hannah, Elí, Mical...).⁴⁷

La realidad textual de Ester es también compleja, pues tiene tres ediciones diferentes, dos en griego y una en hebreo. De las dos ediciones en griego, una es la llamada *Alpha text* (A), traducción al griego de un original hebreo distinto del TM; la otra es la edición que se halla en la LXX, una traducción del TM con alteraciones y añadidos.⁴⁸ Tov cree, no sin dudas, que el texto de TM es más antiguo que el de LXX (Tov 2008a). El libro de Ester no se halla en las colecciones del Mar Muerto y el Desierto de Judea, quizá por accidente y azar (*cf.* Tov 2008b, p.141, n.39). Trebolle 2014 (p.197) aboga por una historia ambientada en época persa, pero compuesta en época helenística (III-I a.C.).

Lo que más llama la atención a los especialistas son las hechuras narrativas de la historia del texto hebreo (TM), que la alejaría de los modos narrativos más “típicamente bíblicos”⁴⁹ y la acercaría a maneras griegas: “a deliberate fictionaliz[ation] of the past that is strikingly reminiscent of the fictional historical grounding of many Greek novels”, característica que encuentra su mayor expresión, obviamente, en las versiones en griego (Johnson 2005, p.573-574).⁵⁰ En este sentido, Rasmussen 2018 cree que el texto hebreo se acerca a la sátira, mientras que el griego lo hace a la *novella*.

⁴⁷ Esta escenas son: 1:9-14; 3:2-10; 5:1-4.6-12; 19:9-24; 21:11-16. *Vid infra* 2.4.2. para su análisis sintáctico-textual y el cap.4 para el análisis de su comicidad. En el Apéndice se incluye el texto en hebreo de los pasajes completos, más Esther 7, también estudiado en 2.4.2. y el cap.4.

⁴⁸ Una panorámica de las tres ediciones en White Crawford 2000, Fox 2003; para una historia de la historia de Ester en que se tienen en cuenta todas las ediciones, Clines 1984. En cuanto a la historia redaccional del libro, De Troyer 2000 ofrece amplia bibliografía sobre la investigación en torno a Ester, además de explorar las relaciones entre el texto Alfa y las demás versiones. *Cf.* además Fox 1991.

⁴⁹ Considere cada uno lo que considere acerca del proceder narrativo más típicamente bíblico, claro. Alter 1981, 2011, marcan un antes y un después no solo en la interpretación, sino en el entendimiento (consideración) de la narración bíblica.

⁵⁰ La autora de este artículo aboga por el uso del término “Jewish fiction” como categoría (no género) literaria que “acknowledges the fictional and romantic elements that the Jewish texts [se refiere a textos como Ester, Judith, Tobit, Daniel] certainly share with each other and with the Greek novel” (Johnson 2005, p.574; *cf.* Berlin 2001a, 2001b). Adele Berlin sitúa la historia de Ester en el período persa (contra Wills 1995, que propone el período helenístico) y aventura que para esa época se puede hablar de una ficción narrativa bíblica, que incluiría los libros de Jonás y Ruth (Berlin 2001b, p.5).

2. La lingüística y los textos

La lingüística trata de “apresar ese objeto evanescente que es el lenguaje, y de estudiarlo a la manera en que son estudiados los objetos concretos. Se trata de transformar las palabras [...] en una materia concreta [...] cuyas unidades son deslindadas, aislados los niveles” (Benveniste 1999, p.32). Porque no hay nada de sustancial en el lenguaje, solo formal (Saussure 1945, p.36), es que la primera preocupación de la lingüística consiste en procurarse un objeto sobre el que aplicar sus análisis (cf. Benveniste 1999, p.34).

La lingüística es capaz de tomar la lengua como unidad de lenguaje y no a la inversa, porque “la facultad —natural o no— de articular palabras no se ejerce más que con la ayuda del instrumento creado y suministrado por la colectividad”, de ahí la preeminencia de la lengua en el estudio del lenguaje (Saussure 1945, p.39).¹ Al fin y al cabo, estudiar una lengua es, inevitablemente, estudiar el lenguaje. Por otro lado, aquella no puede tomarse como objeto sin un determinado punto de vista (cf. Benveniste 1997, p.39). Adoptado este, la lengua es percibida o creada.

Superado ese problema, el del objeto de la lingüística, que es la lengua, quedan aún, por lo menos, dos más: el de su método y técnicas y el de la significación de la propia lengua, toda vez que tanto para “el sentimiento ingenuo del hablante, como para el lingüista, el lenguaje [como facultad] consiste en ‘decir alguna cosa’” (Benveniste 1997, p.9). En este sentido, Benveniste llega a afirmar:

Tengo la conciencia cada vez más viva de que el nivel significante une el conjunto de las ciencias del hombre y de que, por lo tanto, llega un momento en que es posible plantearse esta pregunta: “¿Puede leerse una significación en nociones que hasta el presente parecían pertenecer a la naturaleza pura y simple?” [...]. [S]e descubren las mismas articulaciones en las nociones tal como las han configurado ciertas mentes que de fijo no tenían presentes las categorías lingüísticas (Benveniste 1999, p.42).²

Por eso, para Benveniste, la lingüística podía ser una disciplina formadora incluso para aquellos no interesados en lo estrictamente lingüístico, porque destruye

muchas ilusiones [...] acerca del valor absoluto de la lengua, los valores absolutos que cada quien halla en su propia lengua en comparación con otras. Esto permite al

¹ Solo es fructífero el estudio del lenguaje, dice Benveniste, “si apunta ante todo a las lenguas reales” (Benveniste 1997, p.1). El lenguaje es facultad universal e inmutable, pero las lenguas —en las que aquel se realiza— son particulares y variables.

² Ciencia y signos están indisolublemente interconectados, según Charles W. Morris, que apuntaba además que la civilización humana depende “upon signs and systems of signs, and the human mind is inseparable from the functioning of signs —if indeed mentality is not to be identified with such functioning” (Morris 1938, p.1). Para el americano, la semiótica, la ciencia de los signos que previera Saussure (*vid. infra*) habría de ser una ciencia autónoma y, además, un instrumento para el resto de las ciencias (cf. Morris 1938, p.2). En ese sentido, Zellig S. Harris decía que los lenguajes científicos pueden ser estudiados como sublenguajes del lenguaje natural, “in a way that shows what can be done with the distributional methods of linguistics, and that also throws light on the structure of science” (Harris 1985, p.139; cf. Harris y Mattick 1988, para una sugerencia de lengua científica global).

espíritu tomar cierta distancia, lo cual es muy útil. A partir de aquí, puede generalizarse la misma actitud y ver que de hecho existen muchos modos de considerar, en el dominio literario, por ejemplo, una obra, y que no hay solo una manera de comprender a un autor. Puede haber puntos de vista nuevos aplicados a obras tradicionales, y que no por ello las destruyen (Benveniste 1999, p.43).

Lo que en este trabajo se ensaya es un particular modo de considerar una parte de la literatura bíblica, y la ayuda de la lingüística es imprescindible e inestimable en este intento. De todas formas, habría que ser cauto en lo relativo a lo que la disciplina puede hacer por los análisis literarios y, sobre todo, habría que tener un objeto en mente de antemano. Hablando del encuentro entre semiótica y hermenéutica en los años 60 y 70 del siglo pasado, cuenta Jonathan Culler:

[i]n discussions between literary critics and linguists [...], literary critics would ask linguists if their analytical tools could help us deal with literature. The linguists would reply, 'What are you trying to do? What is the question?' And the critics would find themselves answering, vaguely, 'Well, we want to understand these texts better.' Criticism seemed unable to translate its goals into precise questions (Culler 2001, p.15).

La lingüística puede ayudar a entender mejor los textos, sin duda, y unas cuantas preguntas pertinentes y precisas se le pueden hacer,³ pero no es su cometido ni su tarea ofrecer nuevas interpretaciones; precisamente, estas son datos que también analiza, como dice en otra parte Culler (1988, p.278).

Para empezar, puede explicar cómo es que se distingue un discurso articulado de una mera acumulación de oraciones, tanto en el habla como en la escritura, y si es a partir de las nociones de coherencia y cohesión como se llega a la de texto o es al contrario, es decir, que, tomada una acumulación de oraciones, se opere en pos de buscarle una coherencia y una cohesión.⁴ En los estudios bíblicos esto es de gran interés, tanto en la CT como en los análisis literarios. Por ejemplo, van Wolde 1998 dice que, ante un texto, uno le buscaría su motivo y organizaría sus hechuras y contenido en busca de los hilos argumental y lingüístico, respectivamente. Las guías de esa búsqueda, no obstante, estarían previstas y controladas por el propio texto.

Respecto a los textos, la lingüística puede clarificar qué funciones susceptibles de ser reconocidas como iguales o equivalentes cumplen textos disímiles. Tomados estos como unidades, puede la lingüística determinar el tipo de función que cumplen,

³ Ricœur, en conversación con Algirdas J. Greimas, dice que explicar más es entender mejor (cf. Greimas, Ricœur, Perrot, Collins 1989, p.552). Qué duda cabe, la lingüística puede explicar muchas cosas.

⁴ Los términos 'coherencia' y 'cohesión' se verán en el apartado dedicado a la pragmática de la lengua.

estipulando sus subunidades y, además, las unidades de orden superior en la que se integran, a su vez, como subunidades. Por ejemplo, dice Ricœur:

Como unidad lingüística, un texto es, por una parte, una expansión de la primera unidad de significado actual, de la frase o instancia discursiva [...]. Por otra parte, aporta un principio de organización transfrásica del que se beneficia el acto de narrar en todas sus formas (Ricœur 2000, p.191).⁵

De esta cita se puede colegir:

(1) que el texto, como unidad lingüística, puede ser considerado como una “oración larga”

(2) y, por tanto y ante todo, como un acto discursivo

(3) con una organización que tiende a (o favorece) la narratividad.

Se analizarán por partes estas tres asunciones por la importancia que tienen en este trabajo lo que implican y sugieren.

(1) El texto es una unidad lingüística expansiva de la frase u oración, por lo que sus unidades y las relaciones entre ellas (modelo estructural) son análogas⁶ y, por tanto, puede estudiarse con las leyes propias de la lingüística. Esta únicamente se ocupa de unidades (distintivas o significativas) sin significación propia y que solo se definen por su diferencia con las demás. Oposiciones y combinaciones entre estas unidades “define[n] en lingüística la noción de ‘estructura’” (Ricœur, 1999, pp.68-69). Dicha noción y el modelo resultante (“estructural”) pueden aplicarse al estudio del texto.

Ya Propp 1998 (original ruso de 1928) llegó a parecida conclusión cuando definió la morfología no solo como el estudio de las formas, sino además de las partes constitutivas de algo y de las relaciones de estas partes entre sí y sus conexiones con el conjunto, lo que nos da la noción de ‘estructura’, y abogó por su aplicación a los textos literarios (Propp 1998, p.5).⁷ Dicha definición coincide casi palabra por palabra con la definición “europea” de ‘estructura’ que ofrece Benveniste: “[se] entiende por estructura, particularmente en Europa, la disposición de un todo en partes y la solidaridad demostrada entre las partes del todo que se condicionan mutuamente”; por el contrario, según “los lingüistas estadounidenses [estructura] será la repartición de los elementos tal como se verifica, y su capacidad de asociación o de sustitución” (Benveniste 1997, p.10).⁸ Según

⁵ Y por eso “el texto [es] la unidad lingüística buscada” y “constituy[e] el medio apropiado entre la vivencia temporal y el acto narrativo” (Ricœur, 2000, p.191).

⁶ Cf. Ricœur, 1999, pp. 59-81, para una exposición completa de la analogía; Barthes 1999, Todorov 2004, para su aplicación.

⁷ Cf. García Landa, 1998, pp.33-39, para una crítica a Propp y al formalismo ruso en general.

⁸ Habría existido un estructuralismo norteamericano, personificado en Bloomfield (1933) y su distribucionalismo (cf. Greimas, Perron y Collins 1989, p.539), estructuralismo cuyos orígenes serían, no

Benveniste, para un lingüista “bloomfieldiano”, una estructura es fragmentable en elementos constituyentes, que son definibles por su lugar en el todo “y por las variaciones y sustituciones posibles en ese mismo lugar” (Benveniste 1997, p.11). El estructuralista americano rechazaría la simetría y el equilibrio en la estructura lingüística; el europeo los encontraría explicados por la solidaridad y la jerarquía de los elementos de la estructura (cf. Benveniste 1997, p.11).

Benveniste utiliza el símil del juego: el estructuralismo consiste en identificar las piezas del “juego lingüístico”, en primer lugar, para luego establecer las relaciones entre ellas en forma de leyes (Benveniste 1999, pp.18-20; cf. pp.35-36). Al cabo, “el estructuralismo es un sistema formal. No dice absolutamente nada acerca de lo que llamamos la significación. La ponemos entre paréntesis. [...]. Esto no interesa lo más mínimo al estructuralismo: interesa a la semiología” (Benveniste 1999, p.37).⁹

Para Lyons, un sistema lingüístico no solo tiene, sino que es una estructura y una estructura puramente abstracta (Lyons 1984, p.49). Tal y como Lyons entiende la distinción entre *langue* y *parole* (vid. *infra*), identifica la primera con la competencia chomskiana y la denomina ‘sistema lingüístico’: “un fenómeno social, o una institución, puramente abstracta en sí misma por cuanto carece de existencia física”, pese a que los hablantes la realizan mediante la ‘actuación’ (*performance/parole*) (Lyons 1984, pp.8-9).

El estructuralismo¹⁰ francés (Barthes, Greimas, Todorov) tiene su origen en la distinción “saussuriana” entre *langue* y *parole*,¹¹ que permitió el desarrollo de la

obstante, europeos. Así, Benveniste apunta que, ya en 1924, Bloomfield habría escrito una reseña sobre el *Curso de lingüística general* de Saussure y asegura que la lingüística norteamericana debe más al ginebrino de lo que reconoce (Benveniste 1999, p.17). Por otro lado, la obra de Propp llegó a Francia solicitada a Indiana University Press por el propio Greimas para su amigo Roland Barthes (por sugerencia de Lévi-Strauss, que conocía la existencia de una traducción al inglés; cf. Greimas, Perron y Collins 1989, p.541-542), siendo el germen de la semiótica estructuralista de Greimas. Los caminos, como se ve, se cruzan y entrelazan desde el principio. Stanislav Segert (1983) amplía la panoplia, pues no identifica el estructuralismo europeo con el francés (vid. nota siguiente), sino que distingue entre este y el de la escuela de Praga que, en EE. UU., no fue tenido en cuenta hasta bien entrados los años 70 del pasado siglo.

⁹ Sin embargo, para Greimas, el estructuralismo (europeo o americano) solo puede ser entendido desde su relación con el ‘significado’: el estructuralista americano dirá que existe, pero que nada puede decirse de él; el europeo (francés, para Greimas) dirá que el significado es la dimensión esencial del lenguaje. En suma, “meaning can be apprehended only as articulated meaning. In other words, we know nothing about meaning except that we can talk about it in terms of signification” (Greimas, Perron y Collins 1989, p.539).

¹⁰ Una aproximación a la lingüística estructuralista en Alarcos Llorach 1978, Corneille 1979, Coseriu 1962, Ducrot 1968, Ducrot y Todorov 1974, Greimas 1971, Harris 1951, Hjelmslev 1971, 1972a, 1972b; Jakobson 1975, 1992; Kristeva 1987, Lepschy 1970, Lyons 1976, Martinet 1965, 1978; Rodríguez Adrados 1969, Saussure 1945.

¹¹ La famosa antinomia “lengua: habla”. Así la explica Amado Alonso: “la *lengua*, o sistema adquirido, y el *habla*, el uso individual del sistema” (Alonso, 1945, p.9; sus cursivas). Lyons sustituye uno y otro término por los de “sistema lingüístico” y “comportamiento lingüístico”. Anota que cuando se dice que un “lingüista se interesa por el lenguaje, queremos decir que se interesa, primordialmente, por la estructura de los sistemas lingüísticos” (Lyons 1984, p.9; cf. *íd.* 1995, pp.16-22 para su desambiguación del término

lingüística como ciencia empírica¹² (al aislar la lengua como objeto específico y homogéneo) y su inclusión en la semiología¹³ o semiótica. Esto último es básico en el enfoque adoptado en este trabajo y tiene repercusiones en el *modus operandi*, por cuanto permitirá comparar los modos narrativos literarios con los de otros sistemas de signos.¹⁴ No se puede dejar de señalar el papel de Charles S. Peirce (1839-1914) en el surgimiento de la semiótica entendida como el estudio de los signos y los sistemas de signos:

[i]t grew out [la semiótica] of two entirely separate traditions in the early 1900s: Semiology (sémiologie in the original French), proposed by Ferdinand de Saussure, a linguist in Switzerland, as an extension of psychology; and semiotic, proposed by Charles Sanders Peirce, a philosopher in the United States, as an extension of the study of logic (Leeds-Hurwitz 2009, p.874; cf. Benveniste 1999, p.47).

No es baladí la distinción entre el carácter más o menos psicologista de la semiología sausseriana¹⁵ y la condición logicista de la semiótica peirciana que señala Leeds-Hurwitz.¹⁶ Como se verá, la filosofía del lenguaje, de la que la pragmática (*vid. infra* el apartado 2.3.) se nutre, se debe en gran medida a las disquisiciones de autores europeos como Husserl, Frege, Russell o Wittgenstein (y, claro está, estadounidenses como Peirce) en torno a la noción de significado y las condiciones de verdad de los enunciados fácticos.

Lo más importante de todo es el aislamiento del sistema de signos empleado por el lenguaje (*langue*)¹⁷ de la realidad a la que hace referencia: solo así podrá obtenerse un objeto de estudio (Ricœur, 1999, pp.43-44). La lingüística estructural rompe, pues, con la

language en inglés, en paralelo con una explicación de los usos de los términos ‘*langue/parole*’ y ‘*competence/performance*’ de Chomsky).

¹² “[L]a lingüística estructural, fundada por Ferdinand de Saussure y sistematizada por la Escuela de Praga y la danesa” (Ricœur, 1999, p.42).

¹³ La semiótica se ocupa de todos los signos, también de los naturales; la semiología, según la concibió Saussure (*vid. infra*), se ocuparía solo de los signos convencionales. Con el tiempo, ha prevalecido el primer término por su amplitud semántica (*cf.* Grilli 2018, p.13, n.10). Para Lyons, la semiótica se ocupa del “estudio de los sistemas de comunicación”, dando “a ‘comunicación’ un sentido más bien extenso que no implique simplemente la intención de informar” (Lyons 1984, p.14). Fue Saussure quien atisbó y vislumbró esa ciencia general semiológica en la que la propia lingüística se inscribiría (*cf.* Saussure 1945, p.43 para su definición y alcance).

¹⁴ Al ser la lengua un sistema de signos, puede ser comparada con otros sistemas de signos y determinarse su gramática específica (Bertuccelli Papi, 1996, p.25). “Any semiotic construct, anything made of signs, can be said to be a text” y, por eso, “we can speak of many kinds of narrative texts: linguistic, theatrical, pictorial, filmic” (Onega y García Landa, 1999, p.3).

¹⁵ Señala el ginebrino que “[e]n el fondo todo es psicológico en la lengua, incluso sus manifestaciones materiales y mecánicas, como los cambios fonéticos” (Saussure 1945, p.34).

¹⁶ Una acerada crítica a la semiótica/semiología y al estructuralismo en Tedlock 1980.

¹⁷ Desagradaba sobremanera este aislamiento de la “lengua” como objeto de estudio (en oposición al “habla”) a Amado Alonso, que llega a decir en su famoso prólogo al clásico de Saussure: “Todo se paga: la lingüística de Saussure llega a una sorprendente claridad y simplicidad, pero a fuerza de eliminaciones, más aún, a costa de descartar lo esencial en el lenguaje (el espíritu) como fenómeno específicamente humano” (Alonso, 1945, p.10).

definición clásica de signo como referencia a algo existente.¹⁸ Importante, asimismo, es la noción de ‘unidad’, derivada de la de ‘función’.

Es famosa la aserción de Gottlob Frege de que toda cosa, todo lo que hay en el mundo, todo de lo que hablamos, en suma, o es ‘función’ o es ‘objeto’ (cf. Frege 1984a, p.35). El estructuralismo hace más o menos suya esta aserción cuando habla de ‘unidades’ y sus ‘relaciones’ por combinación u oposición (vid. *supra* lo dicho por Propp). La lingüística, por su parte, nació como ciencia al procurarse un objeto de estudio (al precio que señaló Amado Alonso;¹⁹ vid. *supra* nota 17 en este capítulo) sobre el que deslindar unas unidades que se relacionarían con base en ciertas leyes por definir.

Gutiérrez Ordóñez e Iglesias 1984, al hablar del concepto de articulación²⁰ en lingüística, se detienen en la noción de ‘unidad’, que definen como el “*elemento mínimo para una característica o función dada*” (p.67; sus cursivas). No solo “dada”, sino “concreta” y originadora: “[e]n el principio era la función” (Gutiérrez Ordóñez e Iglesias 1984, p.73). “Las unidades no son un dato primario en la visión funcionalista de la lengua. Lo primero son las funciones. Las unidades son un dato derivado, presuponen el concepto de función” (Gutiérrez Ordóñez e Iglesias 1984, p.77). Ya dijo Saussure que “es el punto de vista el que crea el objeto” (Saussure 1945, p.36). Una palabra, un sintagma, una oración serán unidades (o elementos mínimos) de diferentes funciones; pero, dentro de la primera articulación, todas las anteriores solo son magnitudes superiores en complejidad y extensión al monema-morfema (Gutiérrez Ordóñez e Iglesias 1984, p.72): es decir, una palabra, un sintagma o una oración serían monemas o morfemas complejos de la primera articulación (significativa) (Gutiérrez Ordóñez e Iglesias 1984, pp.75-76).

Para Ricœur, un texto sería una unidad compleja discursiva, pues es expansiva de la frase; por otro lado, sería una unidad o elemento mínimo de la narratividad. Es decir,

¹⁸ Gracias a ello, desde la Gramática Funcional puede llegar a decirse que los elementos de un mensaje lingüístico contraen relaciones combinatorias, sintagmáticas, pues se hallan en estrecha conexión. Estas relaciones se establecen entre funciones, que son los papeles, los roles que representan las magnitudes. Relaciones y funciones como marido-esposa, por ejemplo, son independientes de los individuos susceptibles de contraer o haber contraído dicha relación. “Las funciones se encarnan en magnitudes concretas, pero son «independientes» de estas entidades que las desempeñen. La función «marido» puede actualizarse en personas como Roberto, Dionisio... pero nocionalmente es autónoma e independiente de los individuos que la contraen” (Gutiérrez Ordóñez, 1997a, pp.11-12).

¹⁹ Y que Benveniste enuncia así: “[la lingüística] trata primero de constituir su objeto, de definir el modo como lo examina e intenta luego forjar los métodos apropiados para cernir, analizar esta materia” (Benveniste 1999, p.32).

²⁰ Recuérdese: la primera articulación es la significativa y la segunda, la distintiva. Las unidades respectivas son el monema/morfema y el fonema, y las disciplinas que se ocupan de cada negociado son la Gramática y la Fonología (cf. Gutiérrez Ordóñez 1989, pp.23-25).

la función narrativa antecede a la unidad que es el texto. Como toda unidad, es distintiva y opositiva. Sobre todo, diferente y solidaria.

(2) El texto es un discurso “que responde a una actividad enunciativa dentro de un contexto socio-discursivo de producción e interpretación” (Vivero García 2001, p.18). Se desprende de ello que un texto no es directamente abordable ni “inmediatamente interpretable” a partir solamente de sus “marcas lingüísticas” (Vivero García 2001, p.18). La pragmática se ocupa de las condiciones contextuales de producción e interpretación de los enunciados discursivos. Esta disciplina considera que “el estudio del texto no puede estribar en una simple extensión de la frase al texto, sino que exige tener en cuenta los parámetros relativos al contexto enunciativo” (Vivero García 2001, p.19).

Según García Landa, la atención a la sintaxis oracional o textual solo da acceso a los significados literales de las enunciaciones en el nivel de la *langue*. La semántica, a su vez, ofrece los significados generales o básicos, no los concretos. García Landa 1998 señala que un “análisis lingüístico de un texto literario” ha de cumplir dos requisitos no satisfechos “armónicamente por las gramáticas tradicionales y sí en cambio por la pragmática lingüística” (p.212). El primero de ellos es el de atender a las “unidades lingüísticas superiores a la oración”; el segundo, “estudiar el uso del lenguaje, y *no solo describirlo como sistema abstracto*, salvando de alguna manera la distancia entre lo que Saussure llamó la lengua y el habla” (García Landa 1998, p.212; cf. *íd.* 2004. Cursivas añadidas).

En suma, se debe adoptar un doble enfoque, textual y contextual; factores que, de alguna manera, “convergen espontáneamente, puesto que el uso efectivo del lenguaje conlleva la formación de textos a través de la actuación lingüística” (García Landa 2004, s.p.). Obvia decir que en este trabajo se entienden cada una de las instanciaciones, versiones o testimonios (*witnesses*) “bíblicos” en el sentido de “actuaciones lingüísticas formalizadas”.

Un texto es forma y también, como discurso, proceso temporal: “el texto [...] es un discurrir de signos en el tiempo” (García Landa 1998, p.213). Pero, además, esa forma discursiva en proceso conlleva una función que hay que estudiar y analizar también: “[l]as famosas dicotomías establecidas por Saussure entre lengua (*langue*) y habla (*parole*) y por Chomsky entre competencia (*competence*) y actuación (*performance*) asignan a la lingüística ante todo el estudio del sistema lingüístico, no del uso lingüístico” (García

Landa 1998, p.213).²¹ Es necesario conjugar el estudio del sistema con el de su uso, teniéndose en cuenta que “[l]a oración se contempla hoy como una estructura subordinada al texto, a un texto que es contemplado como parte de un proceso contextualizado” (García Landa 1998, p.214). La pragmática se centra en el uso efectivo del lenguaje y, más concretamente, en los elementos concurrentes: “el enunciador, el receptor, la enunciación, los modelos de enunciado, los modelos de contexto [y] los principios supralingüísticos que rigen la interacción discursiva” (García Landa 2004, s.p.).

García Landa contempla el texto “*como parte de un proceso comunicativo contextualizado*” (García Landa 1998, p.214; cursivas añadidas). Entiende el texto “como instrumento comunicativo, como estructura verbal que es transmitida por un emisor a un receptor” y, más concretamente, entiende el “texto narrativo como *discurso*” (García Landa 1998, p.213; sus cursivas). La manifestación superficial de la narración literaria es este ‘discurso’, este texto narrativo del que se extraen o abstraen otros niveles verticales narrativos (‘acción’ y ‘relato’; *vid. infra* el apartado 2.5.). El texto es una parte de un complejo proceso comunicativo que no se agota en aquel.

(3) El texto se organiza narrativamente. Así como una frase no es un mero conjunto de palabras, una simple acumulación de frases (o una extensión de la oración, sin más) no nos pone frente a un texto. Aparte de las reglas lingüísticas propias de la enunciación, el texto tiene unas reglas propias de organización o leyes compositivas. De esas leyes se ocupa la Poética:

Podemos llamar *poética* —siguiendo a Aristóteles— a la disciplina que trata de las leyes de la composición que se añaden a la instancia discursiva para dar lugar a un texto, al que se considera un relato, un poema o un ensayo (Ricœur 2000, p.191. Sus cursivas).²²

El lenguaje, dice Ricœur, se organiza y se ordena “en esas unidades de discurso [los textos] más largas que la frase” para dar cuenta de la propia experiencia humana:

Todo lo que se cuenta sucede en el tiempo, arraiga en el mismo, se desarrolla temporalmente; y lo que se desarrolla en el tiempo puede narrarse. Incluso cabe la

²¹ Para los términos chomskianos, *cf.* Lyons 1984 pp.7-9; *íd.* 1995, 20-22. Concretamente, *competence* hace referencia al “language-system which is stored in the brains of the individuals”; por su parte, *performance* “applies to the use of the language-system”, pero no, como *parole*, a los productos del uso del sistema (Lyons 1995, pp.20-21).

²² “[P]or la manera como está hecha la obra”, dice Eco a propósito de su noción de poética, “pued[e] deducirse cómo quería hacerse” (Eco 1985, p.32). Para el italiano, el análisis de las estructuras finales de la obra es el análisis de “las huellas de una intención” (Eco 1985, p.32).

posibilidad de que todo proceso temporal sólo se reconozca como tal en la medida en que pueda narrarse de un modo o de otro (Ricœur 2000, p.190).²³

La narración, entendida como hace Ricœur, no es solamente literaria,²⁴ pues hay otros modos narrativos que emplean un medio distinto al lenguaje (pintura, cine), y “existe una unidad *funcional* entre los múltiples modos y géneros narrativos” (Ricœur 2000, p.190; sus cursivas). Esa es la razón por la que también el drama, el ensayo o el poema épico participan de la misma narratividad, por lo citado arriba: en tanto en cuanto dan cuenta de procesos temporales que son susceptibles de ser narrados, pueden ser reconocidos en su especificidad “genérica”. Y la unidad lingüística que permite la articulación temporal del lenguaje en cuanto a relato de procesos temporales es el texto. El ‘relato’, ya sea épico o historiográfico, necesita del texto para poder articularse, por lo dicho: porque este es la unidad lingüística mínima capaz de organizarse “en” y organizar “un” ‘relato’.²⁵

El aislamiento del texto como objeto de estudio se hace al precio de su comprensión e interpretación, y ya Ricœur se apercibió de ello (*cf.* Ricœur 1999). Nos dice Julio Trebolle:

Paul Ricœur aboga por la primacía de la «comprensión narrativa» sobre la «explicación» -sociológica o estructuralista-, tanto del relato histórico como del de ficción; por la primacía de la creación de tramas sobre cualquier clase de estructuras estáticas e intemporales (Trebolle 2008, p.188).

Por eso, se cree que la simple “explicación” lingüística de los textos no nos dará la clave de su narratividad, aun cuando les sea intrínseca a su naturaleza discursiva. Es indispensable el escrutinio lingüístico de los textos, pero los análisis precisan de otros métodos, como se verá. El texto es independiente del habla y del intercambio de discursos (Ricœur, 1999, p.67). Como lectores podemos a) explicarlo como un ente autónomo, sin mundo y sin autor, atendiendo solamente a su estructura y a las relaciones de sus

²³ Benveniste explica que, para Saussure, la historia no era más que una de las dimensiones de la lengua, no “la” dimensión, y que no es la historia “lo que hace vivir el lenguaje, antes a la inversa. Es el lenguaje el que, por su necesidad, por su permanencia, constituye la historia [...]. No se mezcla la menor partícula de historia al uso vivo de la lengua”, porque “todo lo que decimos está comprendido en un contexto actual y en el interior de discursos que son siempre sincrónicos” (Benveniste 1999, pp.34-35). No deja de ser indicativo de la propia postura de Benveniste al respecto el título de este artículo incluido en la segunda parte de sus *Problèmes de linguistique générale*: “Este lenguaje que hace la historia” (Benveniste 1999, pp.32-44).

²⁴ “Narrative structuring may become most elaborate in literary texts, but narrativization is one of the commonest ways of applying an order and perspective to experience” (Onega y García Landa, 1999, pp.3-4). Convendría, dice García Landa, “distinguir claramente entre dos conceptos cubiertos [...] por el término «narración»: el acto comunicativo real del autor y el ficticio, interno al texto, del narrador” (García Landa 1998, p.123).

²⁵ *Cf.* Ricœur, 2000, para a la problemática relación entre el relato de ficción y el historiográfico.

componentes internos (Ricœur, 1999, p.67), o b) tratarlo como una forma de habla (anulando su “textualidad”) e interpretarlo, al reincorporarlo “a la comunicación viva” (Ricœur, 1999, p.67-68).²⁶ Ambas aproximaciones no se excluyen y pueden imbricarse, como se intentará demostrar.

Ya se dio cuenta Amado Alonso de las problemáticas limitaciones que el “deslindamiento” (“aislamiento”; *vid.* nota 17 de este capítulo) entre lengua y habla provocaba.²⁷ Lo que más chocaba y repelía al español era la irreductibilidad de esta y otras antinomias saussurianas, como la de diacronía y sincronía:

Saussure concibe las dualidades apuntadas como antinomias irreductibles. Pero ¿lo son realmente la lengua y el habla, la diacronía [*sic*] y la sincronía? Saussure nos ha hecho ver que son aspectos discernibles del lenguaje y le agradecemos el grande progreso que los métodos de investigación han sacado de ello; pero ¿son objetos separados, y más, como quería Saussure, objetos sin contacto directo posible? (Alonso 1945, p.10).

La falta absoluta de relación entre los componentes de estas y otras antítesis, según los postulados de Saussure, “deslumbró a algunos, desconcertó a otros y por fin desató la oposición más viva y general” (Alonso 1945, p.11). Fue el propio estructuralismo el que corrigió la rígida visión del ginebrino, sobre todo en lo concerniente a la oposición sincronía : diacronía.²⁸ No se puede estudiar la evolución de una lengua sin tener en cuenta el sistema, así como tampoco se puede desdeñar el papel del cambio y la evolución en el propio sistema (*vid. infra* en nota 38 de este capítulo las posturas de Saussure y Ricœur sobre la oposición sincronía/diacronía).

Al procurarse un objeto de estudio del lenguaje que fuese firme y permitiese el método científico, la lengua, Saussure sacrifica el habla, que excluye de dicho estudio, porque no es sistema, y la considera secundaria, por individual y heterogénea.²⁹ “El destino de la otra famosa antinomia, la de lengua y habla, está implicado en el de diacronía [*sic*] y sincronía, como que la inconexión de éstas se basaba en la postulada inconexión de lengua y habla”, nos dice Alonso (1945 p.15). Para Saussure, solo es lingüístico *stricto sensu* el estudio sincrónico del sistema, es decir, la lengua, “porque el habla, por

²⁶ Véanse las conclusiones de esta tesis, cap.5.

²⁷ Limitaciones de las que da cuenta García Landa 2004 en lo concerniente a los estudios literarios y que se han sistematizado en el apartado 2) de este punto 1.2.

²⁸ Véase la larga nota en que Alonso traduce la tesis resultante del Primer Congreso de Filólogos Eslavos, en que el llamado *Círculo de Praga* expone su doctrina filológica (Alonso, 1945, pp.12, n.8).

²⁹ Según Alonso, para Saussure “[t]odo lo que no es el sistema mismo es externo a la lengua: en la sincronía, la actividad espiritual y psicofisiológica de los hablantes; en la diacronía [*sic*], todas las relaciones que puedan existir entre la historia de una lengua (como mero sistema de signos) y la historia cultural del pueblo” (Alonso 1945, p.16). Como se verá más abajo, Alonso distinguirá entre lo semiológico y lo estilístico, tanto en la lengua como en el habla.

individual, es asistemática” (Alonso 1945, p.17). Además, la lingüística diacrónica no sería nunca para el suizo lingüística en sentido pleno porque, al ocuparse de los cambios, no se ocupa del sistema, verdadero objeto lingüístico. Saussure concibe el cambio lingüístico como un accidente ajeno al sistema que puede interferir en él “fortuitamente” (Alonso 1945, p.17). Pero no puede haber jamás lengua sin habla, como bien explica Alonso, que reorganiza la antítesis:

Podemos, sí, discernir lo individual y lo social en un idioma, pero cuando nuestro análisis se aplica con total responsabilidad a la existencia concreta de uno y otro elemento, reconocemos que la lengua sin habla no tiene existencia real en ninguna parte; sólo existe en el uso activo que de ella hace el que habla o en el uso activo del que comprende. Sólo el “habla” real da realidad a la “lengua”. Esto obliga a ver en el habla y no en la lengua el gozne de la ciencia del lenguaje (Alonso 1945, p.19).

El habla es el factor crucial del lenguaje, según Alonso, y de ella surge la lengua, no al revés. No es el habla “lengua en acción”, sino “el elemento motor y director del acto que cumple” (Alonso 1945, p.20, n.23). Pero, además, el habla reconcilia los elementos contrapuestos en la antinomia diacronía : sincronía, pues “participa de ambas, como que se funda en un estado de lengua y contiene en esencia el germen de todas las transformaciones futuras” (Alonso 1945, p.20, n.23). El habla, pues, “preside todo el funcionamiento y toda la historia de la lengua” (Alonso 1945, p.21).

Las oposiciones antedichas y la teoría que las sustenta no fueron sino las armas con las que Saussure intentaba, por un lado, procurarse un objeto de estudio y, por otro, solventar lo que de indeterminado hay en el lenguaje. Esa es la razón por la que la autonomía es la característica fundamental del sistema (lengua): la blinda. El número finito de elementos se deja apresar más fácilmente que el espíritu libérrimo del habla en acción, porque el lenguaje es ante todo acto, actividad, y no tanto producto.

A despecho del esfuerzo sistematizador de Saussure, Alonso le censura que viese como elementos irreconciliables lo que, en pura estimación, son “aspectos diferentes de un objeto unitario” (Alonso 1945, p.22).³⁰ Considera que lo que para el suizo eran antinomias, en realidad son dualidades, tanto en la oposición diacronía : sincronía, como

³⁰ Quizá sea relevante lo que Benveniste tenía que decir sobre Saussure en conversación con Pierre Daix allá por 1968, conversación convertida en artículo que abría la segunda parte de sus *Problèmes de linguistique générale* (Benveniste 1999, pp.13-31; espec. pp.16-17). Por ejemplo:

Lo que [Saussure] enseñó en materia de nociones generales, y que entró en el *Curso de lingüística general* publicado por sus discípulos, lo enseñó, sépase bien, a regañadientes. [...] Aún no se ha hecho la historia de las ideas de Saussure. Habrá muchos documentos que utilizar [...]. Saussure rechazaba casi todo lo que se hacía en su tiempo. Hallaba que las nociones corrientes carecían de base, que todo descansaba en supuestos previos no verificados, y sobre todo que el lingüista no sabía lo que hacía (Benveniste 1999, p.16).

en la de lengua : habla: “[s]igue en su plena validez el doble punto de vista para el doble estudio; en el sincrónico, el del hablante, que vive internamente el funcionamiento de su lengua; en el diacrónico, el externo del historiador, que contempla sus transformaciones sucesivas” (Alonso 1945, p.15).³¹ Pero insiste:

Si la lengua es un sistema, ¿quién sino el espíritu de los hablantes lo ha hecho sistemático y lo mantiene como tal? Si todo cambio se origina en un hablante individual y se cumple mediante su adopción por la colectividad hablante ¿cómo podrán los cambios ser ciegos, inconscientes e involuntarios, qué sino la voluntad expresiva, qué sino la conciencia idiomática, quién sino el espíritu —con iniciativa intencional o por abandono— los ha podido iniciar, empujar y cumplir? Si la “lengua” como sistema sólo se pone a funcionar cuando el “habla” con su *plus* de dar sentido es el motor, ¿quién sino el espíritu del hablante es ese motor, quién sino el espíritu del oyente reconstruye el sentido concreto que con ayuda del sistema se expresa? (Alonso 1945, p.21. Sus cursivas).

En efecto, la clave está en “el espíritu” de los hablantes, como se verá más abajo. Pero es importante señalar la indisoluble unidad de lengua y habla (de sistema y de acto) que defiende Alonso, que se observa perfectamente cuando crítica el ‘impresionismo lingüístico’ de Helmut Hatzfeld (y otros) en uno de sus “estudios lingüísticos”:

El idioma es [...] un acervo de experiencias atesoradas que el individuo usufructúa. El individuo, al usar su idioma nacional, por un lado tiene sin remedio que dejarse intervenir cualitativamente la percepción propia (“primera impresión”) por el determinado sistema de módulos de percepción fijados en el idioma por la comunidad; por otro, se aprovecha en cada nombre, en cada giro mental, del atesoramiento de experiencias e intereses vitales de toda su ascendencia lingüística. En el simple nombre, pues, hay esencialmente razón, experiencia y memoria (Alonso 1961, p.279).

La filosofía de la lengua de Alonso distingue entre semiología, o ciencia de las significaciones, y estilística, o estudio de lo extra-intelectual que existe en toda expresión. En efecto, en cualquier contenido de una expresión existe una parte ajena a la lógica de la significación (negociado de la semiología, según la entiende) de la que se ocuparía la estilística, desdoblada en dos vertientes: “del habla” y “de la lengua”. La primera “se ocupa de los estilos individuales, prácticamente de los literarios”, la segunda,

de las sustancias afectivas, imaginativas, activas y asociativas que integran con la referencia lógica (significación) el contenido total de una expresión, no en cuanto uso individual de la lengua (estilo), *sino como contenido comúnmente compartido y vivido por todos los que hablan la lengua correspondiente* (Alonso 1961, p.9; cursivas añadidas).³²

³¹ Blanco Aguinaga señala que, en su prólogo-crítica a Saussure, Alonso muestra a las claras su postura contraria al positivismo literario, al que rara vez llama por su nombre, sino al que se suele referir aquí y allá como “crítica tradicional”. No obstante, “se las arregla para salvar lo que hay de salvable en los hallazgos del suizo” (Blanco Aguinaga 1997/1998, p.38). Para el “antipositivismo” de Alonso, cf. Cowes 1995/1996.

³² Véanse los estudios semiológicos y estilísticos de Alonso 1961 (pp.125-236), que él mismo especifica son de la lengua, no del habla. Una presentación y un comentario de su obra, distinguiendo sus trabajos lingüísticos de los literarios (además de una semblanza) en Lecea y Yábar 1995/1996; su bibliografía

Es pertinente hacer notar que, tal y como lo formula y define, ese contenido común al que alude tiene claras y anticipatorias similitudes con las nociones de *frame*, *script*, *schema* o “cuadro” con que algunos semiólogos y generativistas aluden al conocimiento enciclopédico del hablante, susceptible de ser compartido con otros hablantes de su comunidad, clave en el proceso de descodificación y no impuesto por el propio sistema lingüístico. Es pertinente, porque algunas de las teorías lingüísticas del humor que se verán en el capítulo correspondiente de esta tesis, como la SSTH (*Semantic Script Theory of Humor*) de Victor Raskin (1985), precisamente se basan en esta intuición o hipótesis: un *script* o “marco” acoge o conlleva información semántica extra-lingüística sobre una parcela de la realidad con la que los hablantes se manejan comunicativamente.

En *Materia y forma en poesía* (Alonso 1969) explicita y especifica programáticamente su concepción de la estilística en dos piezas: una “Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística” (pp.78-86), en que explica al mexicano su propuesta en términos muy similares a los del artículo Alonso 1942; y el ensayo inconfundiblemente titulado “La interpretación estilística de los textos” (pp.87-107).³³ Son valiosas (y, lamentablemente, preteridas) las anticipaciones pragmáticas y poéticas (narratológicas) halladas en Alonso 1969. Sobre todo, en lo relativo a la importancia que da el autor a todos los sujetos de la enunciación/recepción, al contexto y a la situación de la enunciación (*cf.* Hernández Álvarez 1995/1996). De estas nociones se hablará en el apartado dedicado a la pragmática.

2.1. El “texto lingüístico” en los estudios bíblicos

Desde los años 70 del pasado siglo, los estudios lingüísticos del hebreo bíblico fueron abandonando progresivamente el enfoque histórico-comparativo (basado en la temporalidad y el aspecto) a la hora de estudiar la problemática del sistema verbal hebreo,³⁴ el mayor obstáculo al que se enfrenta todo gramático, traductor, exégeta y

completa en la web de la Fundación Amado Alonso, <http://www.f-amadoalonso.com/biografia/biblio.html>; *cf.* Palomo Olmos 1995/1996.

³³ En Alonso, la formulación teórica subsigue a su metódica aplicación, como sugiere Correa Rodríguez: “la cronología anticipa la práctica sobre la teoría” (Correa Rodríguez 1995/1996, p.243, n.3). Estas dos piezas de su obra póstuma que se destacan aquí son dos de los escasos ejemplos que contradicen su “aversión o cuando menos indiferencia ante las formulaciones teóricas de su edificio estilístico básico” (Correa Rodríguez 1995/1996, p.242).

³⁴ *Cf.* McFall 1982; Seijas 1993, pp.15-31; del Barco 2003; Heller 2004, pp.1-24; Andrason 2011, pp.75-133, para un repaso a la historia del estudio del verbo hebreo.

comentarista bíblico. Pero, igualmente, se empezó a abandonar, o a cuestionar, dicho método al estudiar y considerar el aspecto literario (artístico) de los testimonios bíblicos.³⁵

Sobre todo, y como dice van der Merwe, “many Biblical Hebrew grammarians have no longer been content with the traditional sentence-based approach³⁶ to grammar” (van der Merwe 1994, p.15). Y ello debido a tres factores:

(1) the influence of modern linguistics with its insistence that linguistic categories and levels of description be well defined in terms of explicitly stated criteria;³⁷ (2) discontent with the historical-critical exegetical methods, which led to more text-immanent approaches that again revealed the inadequacies of traditionally oriented Biblical Hebrew word-and sentence-based grammars; and (3) the movement in Bible translation to translate the sense rather than the words of an utterance (van der Merwe, 1994, p.15).

Un renovado interés en el estudio de la Biblia “como literatura” exigió nuevos enfoques en su estudio lingüístico. Reducir el texto bíblico a sus más elementales componentes para su exhaustivo análisis fue la máxima preocupación de las *source criticism* y *form criticism*: “[i]n the early phases of form critical research, the tendency was to isolate and explain smaller units and generally to equate earlier with shorter” (Bodine, 1995, p.6).

Dice van Wolde:

Modern biblical exegesis attempts to determine the meaning of biblical texts by means of both diachronic and synchronic methods. The diachronic methods, such as those of redaction criticism and tradition criticism and the historical-comparative methods, are aimed at an explanation of biblical texts based on the study and reconstruction of oral and written geneses or traditions. The synchronic methods, such as form criticism and literary criticism, seek to provide an explanation of the text on the basis of the study of the genres to which a text belongs and the study of

³⁵ “Revolution was in the air”, dice Hendel 2019 (p.567) al hablar del desafío y cuestionamiento a los métodos histórico-filológicos que se dieron en los años 60 y 70 del pasado, y no solo en los estudios bíblicos: “In academia, the new styles of thought included literary theory of various kinds, inspired by developments in other fields, primarily New Criticism, Marxism, Structuralism, Feminism (in various forms), and eventually Postmodernism” (Hendel 2019, p.567; cf. *id.* 2015). ¿Fue la necesidad de nuevas herramientas filológico-lingüísticas para su aplicación en estos nuevos modos de pensamiento de la teoría literaria la que provocó el cuestionamiento de la *Literarkritik* o primero se cuestionó el paradigma y luego se buscó el utillaje?

³⁶ Pero Niccacci dice:

In my opinion, in order to be reliable, an approach needs to be based on a correct analysis of the basic types of sentence attested in a language. And this analysis must be done not in isolation but in the text, i.e., in the linguistic unit in which the sentence appears (2010, p.99).

Retomando una cita anterior (*vid.* nota 15 del cap. 0), Niccacci representaría la metodología “ascendente”: “[m]y text-linguistic analysis takes into consideration three levels with a bottom-up methodology, i.e., from *morphology*, up to *syntax* and to *semantics*” (Niccacci, 2010, p.99. Sus cursivas).

³⁷ Por ejemplo, según las gramáticas tradicionales, “sujeto” sería aquello que el predicado niega o afirma, pero se pueden hallar tres caracterizaciones de esa función: a) segmento que concuerda en género y número con el verbo; b) el que realiza o padece la acción del verbo; c) aquello de lo que se habla (Gutiérrez Ordóñez, 1997b, p.34). Y es que desde la Escuela de Praga, los modelos funcionalistas distinguen tres estratos funcionales: 1) funciones sintácticas: sujeto, implemento...; 2) funciones semánticas: agente, paciente...; 3) funciones informativas: soporte/aporte, foco... (Gutiérrez Ordóñez, 1997b, p.117).

the stylistic and literary composition of the text. The meaning of the elements in a biblical text is thus defined on the basis of a comparison with elements in other biblical texts (Van Wolde 1989, p.3).

Incluso la combinación de ambos métodos³⁸ (el diacrónico para las partes problemáticas; el sincrónico para el texto según está), “leaves the need for an approach which takes as its object the text in its final form and in relation to its (intended) functioning with respect to a certain reading public or religious community” (van Wolde, 1989, p.3). Años más tarde, modula su discurso:

Modern exegesis of the Hebrew Bible is both historically and literary orientated, the former concentrating on the historical development of the Biblical texts and the latter on the Biblical text as a literary unity, in which a growing awareness is revealed for the reader's contribution to the interpretation of the text (van Wolde 1997, p.21).

El interés, en un principio, era casi exclusivamente histórico y apenas se prestó atención a la forma final del texto bíblico hebreo tal y como aparece (por ejemplo) en el TM (véanse los comentarios de Alonso sobre la “vieja filología” al final del apartado anterior). Las máximas preocupaciones fueron la historia de la composición y la transmisión, hasta que sobrevino “the renewed interest among biblical scholars in literary criticism” que “have been brought into interaction with the text as it has been transmitted and the whole books as such” (Bodine 1995, p.5).

Ese renovado interés en la crítica literaria de la Biblia se daba a la vez que se producía “a larger development in the study of the language” (van der Merwe 1994, p.13). No deja de señalar Bodine la curiosa coincidencia en el tiempo del surgimiento de una “lingüística textual” general y la adopción de metodologías funcionalistas en los estudios bíblicos:

[...] the interesting parallel development between modern linguistics and biblical studies in which both have begun trying to isolate and study minimal units of meaning only to move recently to seek the meaning of larger, even the largest, units amenable to disciplined interpretation” (Bodine 1995, p.7, según conversación con Edward Greenstein).

³⁸ Dice Ricœur, siguiendo a Saussure, que no habría que adoptar simultáneamente ambas aproximaciones: “hay que distinguir entre una ciencia de los estados del sistema o lingüística sincrónica y una ciencia de los cambios o lingüística diacrónica. Ambas aproximaciones, según Saussure, no pueden realizarse simultáneamente” (Ricœur 1999, pp.42-43). Y aún dice algo interesante: “[a]demás, hay que subordinar la segunda a la primera”, lo que “constituye una decisión metodológica [...] importante”, ya que “implica que detrás de todo cambio ha de poder encontrarse un sistema” (Ricœur, 1999, p.43). Lyons opina que dicha prioridad “suele concebirse en el sentido de que mientras la descripción sincrónica es independiente de la descripción diacrónica, esta presupone el análisis sincrónico previo de los estados sucesivos por los que han pasado las lenguas en el curso de su evolución” (Lyons 1984, p.47). De entrada, tal principio de prioridad “es válido, pero, en la medida en que se apoya en la ficción de la homogeneidad, debe aplicarse con sumo cuidado y con su reconocimiento total a la condición teórica del concepto de sistema lingüístico” (Lyons 1984, p.48).

Por tanto, se podría decir que, de alguna manera, el estudio del hebreo bíblico ha sido uno de los bancos de prueba de esa nueva lingüística. Eso explicaría la plétora de acercamientos “funcionalistas” de los hebraístas que han adoptado este método de análisis lingüístico: cada cual procede según las armas que una incipiente aún (y todavía sin teoría general)³⁹ gramática funcionalista (en la que ciertas corrientes de los estudios bíblicos participan) va templando y ofreciendo.⁴⁰

En resumen, por lo general, los estudios bíblicos, lingüísticos o literarios, no han tenido demasiado en cuenta la forma final del texto⁴¹ y, por tanto, (por ejemplo) el análisis del discurso⁴², una de las manifestaciones de la Gramática Funcional aplicada al hebreo bíblico, “holds the promise of new perspectives” (Bodine, 1995, p.7), porque, “to the extent that biblical studies have drawn on the work of literary critics, their interest has thereby been drawn to complete texts within the corpus of the Bible” (Bodine, 1995, p.5). Y para ello se necesitan nuevas herramientas lingüísticas que las gramáticas tradicionales no ofrecen.⁴³

2.2. Funcionalismo y estudios bíblicos.

El funcionalismo lingüístico, o gramática funcionalista, es la rama de la lingüística que se preocupa y ocupa de los aspectos comunicativos de la lengua:

[I]n linguistic Functionalism combines certain theoretical advances of formal grammar with the concerns and theoretical advances of sociolinguistics and ethnography of communication. It aims at closing the gap between the study of language and the study of communication [...]. It tries to give grammar a direct material grounding in the communicative situation (Nichols 1984, pp. 97-98).

³⁹ Se pueden considerar vigentes estas palabras de Nichols: “[t]o date there is no functionalist theory, although there are preliminary outlines and accounts of what such a theory would look like and what it would handle” (1984, p.102).

⁴⁰ Y eso que, como apunta Bodine, “[h]istorically, cross-disciplinary relationship in biblical studies have been closer to literary criticism than to general linguistics” (Bodine 1995, p.5).

⁴¹ No es del todo justa la “acusación” de desatención del texto bíblico “final” por parte de los estudios lingüísticos y literarios. Por supuesto que se les (ya que habría que hablar de “ellos” en plural) tiene en cuenta, se les analiza y se les escruta, pero casi siempre en atención a su posible “adulteración”.

⁴² Niccacci distingue bien su método y su enfoque del de Longacre, por ejemplo. El suyo “is based on text-linguistic approach of Harald Weinrich” (Niccacci 2010, p.99); el del segundo lo califica de “discourse analysis” (Niccacci, 2010, p.99, n.2). Son curiosas la apreciación y la puntualización que hace, puesto que, en general, se suelen identificar ambos términos en la literatura científica (cf. Bodine 1995, p.1).

⁴³ De nuevo van Wolde,

most linguistic studies of Biblical Hebrew mainly focus on the analysis of *how* the forms are organized. Only a few deal with the question of motivation and ask *why* a specific form is used in a certain text. [...] What motivates an author of Biblical Hebrew to choose a certain verbal form or a certain clause arrangement to communicate his message to the reader? (1997, p.23. *Sus cursivas*).

Según Gutiérrez Ordóñez, el principio básico de la Gramática Funcional es que “no puede existir mejor descripción de un objeto funcional que la que parte y se asienta precisamente en las funciones que cumple en su conjunto y en sus partes”, ya que “el todo es preeminente a las partes y los elementos son lo que son en virtud de las relaciones que mantienen con las unidades de su sistema” (Gutiérrez Ordóñez 1997b, p.18).

Pero, no obstante, la naturaleza del llamado funcionalismo, o lo esencial de sus planteamientos es indagar en las funciones pragmático-informativas de la lengua, una de las razones a la hora de adoptar en este trabajo esta (al fin y al cabo) particular manera de considerar el lenguaje humano y su estudio:

The essence of functionalism, then, is that language meets communicative ends. What is communicated is not only what is variously called *content*, *denotation*, *reference-and-predication*, or the *intellectual* or *cognitive* side of language, but also the nature and purpose of the speech event as a cultural and cognitive phenomenon (Nichols 1984, pp. 101-102; sus cursivas).

Son muchas las teorías lingüísticas definidas por (o acogidas al) término de “funcionalismo” (la más general, “análisis del discurso”; la más influyente en lo que al hebreo bíblico se refiere, “sintaxis textual”, etc.).⁴⁴ Sería interesante establecer qué postulados, qué nociones y qué elementos funcionales pueden ser aplicados a la prosa narrativa bíblica. Y todo eso teniendo en cuenta algo tan importante como lo que resume Nichols:

It is important to distinguish between functionalist statements, functionalist analyses, and functionalist theories. [...]. The literature contains numerous functionalist analyses of individual phenomena by linguists whose general orientation is not functionalist. [...]. Functionalist statements may be divided into three types: conservative, moderate, and extreme. The conservative type merely acknowledges the inadequacy of strict formalism or structuralism, without proposing a new analysis of structure. [...]. The moderate type not only points out the inadequacy of a formalist or structuralist analysis, but goes on to propose a functionalist analysis of structure and hence to replace or change inherited formal or structural accounts of structure. [...]. Extreme functionalism denies, in one way or another, the reality of structure *qua* structure. It may claim that rules are based entirely on function and hence there are no purely syntactic constraints; that structure is only coded function; or the like (Nichols 1984, pp.102-103).⁴⁵

⁴⁴ Nichols repasa las metas y los métodos de las diferentes teorías que se acogen al término “funcionalista” o que utilizan los términos “*function* and *functional* in [their] theoretical pronouncements” (1984, p.98. Sus cursivas). En lo que se refiere al hebreo, van der Merwe, por ejemplo, sitúa el llamado “análisis del discurso” como parte “of a greater movement in the study of Biblical Hebrew. Most scholars now would concede that Biblical Hebrew needs to be studied beyond the level of the sentence” (1994, p.22). Entre las posturas que revisa, se encuentran las que llama “functional approaches” (van der Merwe, 1994, pp.17-21; cf. van der Merwe 2003; Moshavi y Notarius 2017).

⁴⁵ Es muy similar a esta de Nichols la clasificación de “las teorías sobre el sistema verbal hebreo” que ofrece Andrason 2011 (pp.75-133) en su tesis sobre el pancronismo del sistema verbal hebreo cuando llega a lo que denomina “método textual” (p.112-122):

Retomando una cita anterior de van der Merwe, véase lo que este autor considera una de las características más importantes del enfoque “discursivo” (como se sabe, “análisis del discurso” en los EE. UU, *textlinguistics* en Europa):

[t]hey are problem-oriented. Just as sentence grammarians, who would ultimately want to know what well-formed sentences in Biblical Hebrew look like but who do not yet agree upon the definition of a sentence, discourse linguists ultimately want to know what well-formed Hebrew texts look like, but they also do not yet agree on what constitutes a text or discourse. [...]. [M]ost Biblical Hebrew linguists do not strive towards contributing to a specific theory of discourse, but rather want to explore the possibilities of a particular discourse approach for the solution of specific problematic Biblical Hebrew phenomena. In other words, it is assumed that the discourse theories used are nothing but heuristic (van der Merwe 1994, p.22).

Piénsese en el “problema” de la alternancia de oraciones verbales y nominales y sus respectivas funciones narrativas. Con Buth 1995, se considera en este trabajo que, en efecto, a través del estudio de la sintaxis de un texto es posible identificar ciertas nociones literarias. Buth se fija, sobre todo, en los pasajes liminales y en las pausas dramáticas/momentos climáticos de una narración introducidos por las oraciones nominales.⁴⁶ Sería posible ampliar el elenco de funciones de dichas oraciones nominales a las que, tradicionalmente, se les ha adjudicado el papel de “interrupciones”. Nociones y valores narrativos y dramáticos como son la puesta en escena, la caracterización de personajes, la simultaneidad de acciones, la precipitación o ralentización de dichas acciones, la multiplicidad de enfoques y planos, etc., pueden ser considerados también funciones que asumen las oraciones no verbales.⁴⁷ En suma, las oraciones nominales no solo no interrumpen el flujo narrativo, sino que aportan una “profundidad de campo”, una viveza, un tono y un ritmo que la sola concatenación de acciones a base de oraciones verbales es incapaz de ofrecer. Las oraciones nominales no acotan o matizan sin más, sino que también narran, mas de otra manera.

La escuela textual puede dividirse en dos grupos: uno, más radical, niega que las formas verbales tengan algún significado propio independiente del contexto pragmático [...], mientras que el otro grupo afirma que el valor de una forma verbal depende tanto del contexto discursivo como de su contenido aspectual o temporal inherente (Andrason 2011, p.113).

⁴⁶ Se adopta, por comodidad, la clasificación y la nomenclatura de Niccacci del tipo de oración en hebreo según su primer elemento (Niccacci 2002, p.27), no obstante críticas como la de Pardee:

[F]or him [Niccacci] every sentence of the type *mōšeh nātan* is not a verbal sentence with fronting of the subject; it is a nominal sentence of which *mōšeh* is the predicate and *nātan* an ellipticized relative. This appears to be a confusion of form and function (1993, p.314).

Asumida la crítica de Pardee, se opta por usar la nomenclatura “niccacciana” por la razón antedicha.

⁴⁷ Quizá, con Segre 1985, habría que distinguir entre sistema (verbal) y estructura (discursiva). Como explica García Landa, sería importante no establecer, por ejemplo, una relación directa entre “forma verbal y temporalidad del relato” (ni, se añade, entre esas formas y los planos de la ‘acción’), porque “[l]os tiempos verbales son un sistema (de *langue*); su combinación en un texto es una estructura (de *discours*)” (García Landa 1998, p.102, n.84; *vid.* nota 14 cap. 0).

Pero, obviamente, para acoger o apoyarse en apreciaciones como las de Buth, es imprescindible partir de la noción del texto literario como producto lingüístico y no tanto como forma lingüística. Es decir, atender a su intención comunicativa. “La esencia del funcionalismo es [...] el estudio de los fines comunicativos para los que se usa la lengua” (Martínez Lirola 2007, p.20). Por eso no se concibe la arbitrariedad en su organización formal. El sistema lingüístico no es autónomo, tiene una motivación funcional. El interés por el uso lingüístico lleva a la pragmática, la disciplina que intenta responder a la pregunta “¿con qué propósito?” una vez contestada la de “¿de qué manera?”, propia de las gramáticas tradicionales (cf. Martínez Lirola 2007, p.15). El siguiente epígrafe está dedicado a la pragmática. Al final de él, se retomarán algunas de las aproximaciones funcionalistas al hebreo bíblico.

2.3. Pragmática.⁴⁸

La función representativa del lenguaje se asienta en los niveles funcionales formal y semántico, que son el esqueleto o armadura de aquella. Cuando un emisor se apresta a dar noticia de algo a un destinatario “se ve atrapado por la necesidad de ordenarlos [los niveles] de acuerdo con las necesidades informativas que supone” en este (Gutiérrez Ordóñez 1997b, p.104). Nos hallamos ante un tercer nivel funcional con nuevas relaciones, restricciones, etc. Este nivel informativo-pragmático sería, en opinión de Gutiérrez Ordóñez, un nivel funcional de la organización sintagmática de la secuencia (cf. Gutiérrez Ordóñez 1997b, p.104). De igual manera que “bajo un mismo esquema de relaciones y funciones formales podían coexistir varias organizaciones semánticas [...], secuencias que poseen las mismas funciones sintácticas y semánticas [...] pueden alcanzar valores informativos distintos” (Gutiérrez Ordóñez 1997b, pp.104-105). “Las funciones sintácticas y semánticas están ligadas a la organización representativa del lenguaje, por lo que presentan mayor conexión entre sí que respecto a las funciones informativas. Estas son independientes” y satisfacen el interés del emisor en transmitir (Gutiérrez Ordóñez 1997b, p.117).

Fue la Escuela de Praga la que introdujo el concepto de ‘función informativa’ o ‘pragmática’ en la lingüística actual.⁴⁹ La función formal (sintáctica) y la semántica son

⁴⁸ Una aproximación a la pragmática, además de las obras citadas a lo largo de este punto 2.3., en Castilla del Pino 1972, Cole 1978, van Dijk 1980, Givón 2005, Leech 1983, Mey 2001, Thomas 1995, Wierzbicka 1991.

⁴⁹ Las gramáticas funcionales “asumen tal denominación, no porque se fundamenten en el concepto de función sintáctica, sino porque incluyen como una de sus preocupaciones fundamentales estos valores

el almacén de la función representativa del lenguaje. Cuando, además, se da la necesidad de transmitir esa representación, hay que ordenarla teniendo en cuenta las necesidades antedichas, tanto del emisor como del destinatario. Es este un tercer nivel funcional, el informativo, con sus reglas y restricciones que, aun manteniendo los mismos esquemas sintáctico y semántico, pueden presentar estructuras informativas diferentes, pues las intenciones de comunicación pueden ser dispares (Gutiérrez Ordóñez 1997a, p.18).

Habría tres tipos de estudios semióticos (*vid. supra* en este capítulo las notas 13 y 14), según Morris 1938: sintácticos, semánticos y pragmáticos.⁵⁰ Para van Dijk, estos estudios serían los tres componentes de “una teoría lingüística –o desde una perspectiva más general, una teoría semiótica– del lenguaje” (van Dijk 1987, p.172). El primero se ocupa de la forma de los signos y de las relaciones que se dan entre ellos; el segundo, se ocupa de los significados (relación signo-objeto); el tercero, del uso⁵¹ de los signos (relación signos-usuarios; *cf.* García Landa 1998, p.215).⁵²

Más concretamente, la pragmática “es la perspectiva que, dentro de la teoría lingüística, se ocupa de los principios que regulan el uso (la producción y la interpretación) del lenguaje” (Escandell 1996, p.201). Así, estudia “el uso del lenguaje en la comunicación, es decir, las condiciones que determinan tanto el empleo de un enunciado concreto por parte de un hablante concreto en una situación comunicativa concreta, como su interpretación por parte del destinatario” (Escandell 1996, p.14).

informativos (comunicativos) y sus formas de encarnación en las lenguas” (Gutiérrez Ordóñez 1997a, p.9; cursivas añadidas).

⁵⁰ “Según la posición de Morris,” dicen Frápolli y Romero 2007, pp.21-22:

para poder decir cosas con palabras se necesita un lenguaje con unas reglas que especifiquen qué combinaciones de expresiones pertenecientes al vocabulario del lenguaje son correctas y cuáles no (sintaxis), a qué entidades refieren ciertas expresiones, cómo significan otras y cuándo decimos cosas verdaderas o falsas (semántica) y cómo influyen los hablantes de la lengua y los contextos de uso a la hora de hacer cosas con palabras (pragmática).

⁵¹ Austin, sobre la noción de uso (lingüístico):

‘[u]se’ is a hopelessly ambiguous or wide word, just as is the word ‘meaning’ [*vid. nota siguiente*], which has become customary to deride. But ‘use’, its supplanter, is not a better case. We may entirely clear up the ‘use of a sentence’ on a particular occasion, in the sense of the locutionary act [*vid. infra*], without yet touching upon its use in the sense of an *illocutionary act* [*vid. infra*] (Austin 1962, p.100; sus cursivas).

⁵² Austin decía a mediados del siglo pasado:

[f]or some years we have been realizing more and more clearly that the occasion of an utterance matters seriously, and that the words used are to some extent to be ‘explained’ by the ‘context’ in which they are designed to be or have actually been spoken in a linguistic interchange. Yet still perhaps we are too prone to give these explanations in terms of ‘the meaning of words.’ Admittedly we can use ‘meaning’ also with reference to illocutionary force – ‘He meant it as an order’, &c. But I want to distinguish *force* and meaning in the sense in which meaning is equivalent to sense and reference, just as it has become essential to distinguish sense and reference within meaning (Austin 1962, p.100; sus cursivas).

Naturalmente, la distinción entre sentido y referencia dentro del significado que menciona Austin se debe a Frege (*cf.* Frege 1984b).

Tradicionalmente, han sido estudiados por las gramáticas los niveles sintácticos (forma y relación) de los signos lingüísticos y los semánticos o significativos (relaciones entre signos y conceptos). La pragmática introduce a los usuarios como una variable más en el estudio del texto: “ha de contemplarse al texto en su funcionamiento contextual, en su uso, y no limitarse a hacer un estudio lingüístico abstractivo del mismo” (García Landa 1998, p.214; *cf. id.* 2004).

La pragmática desafía la convención de que el código (lingüístico) es lo único o más importante a la hora de interpretar un enunciado y que, por tanto, la decodificación lingüística, invariablemente, proporciona o conduce hacia el significado (literal e intencionado) del emisor.

2.3.1. Elementos del análisis pragmático

La pragmática intenta explicar “adecuadamente la interconexión entre los procesos que hacen posible la comunicación humana: los de codificación y decodificación, de un lado, y los de inferencia, del otro” (Escandell 1996, p.225). Los elementos de la comunicación lingüística estudiados por la pragmática “son todos aquellos relacionados con el uso efectivo del lenguaje en una situación dada, todos aquellos necesarios para el estudio del lenguaje como texto o discurso: el enunciador, el receptor, los modelos de enunciado, los modelos de contexto” (García Landa 1998, p.215).

Lyons enumera así los conceptos semióticos pertinentes al hablar de los sistemas comunicativos (de cualquier tipo: naturales o artificiales, humanos o no humanos):

Se transmite una señal de un emisor a un receptor [...] por un canal de comunicación. La señal tendrá una determinada forma y transmitirá un cierto significado (o mensaje). La conexión entre la forma y el significado de una señal viene determinada por lo que (en un sentido más bien general del término) suele denominarse en semiótica el código: el mensaje es codificado por el emisor y decodificado por el receptor (Lyons 1984, p.14).

A la acción del emisor en forma de mensaje le sigue la reacción del receptor o destinatario en forma de decodificación y respuesta. Pero la tríada clásica emisor/receptor/mensaje no agota ni explica el proceso comunicativo. El código, el contexto y el contacto han de ser tenidos en cuenta, siendo el primero el sistema de signos usado para transmitir ese mensaje, el segundo la situación comunicativa de los participantes y, el tercero, “el canal físico o psicológico que permite el encuentro” (Grilli 2018, p.15). El contacto, entendido como canal por Grilli, remite a una de las peculiaridades de la lengua: la de la transferibilidad de medio (*cf.* Lyons 1984, p.9). A

este respecto, señala Lyons que al emplear el término ‘medio’, y no ‘canal’, “no nos referimos a la transmisión real de señales [mensajes] en un momento dado, sino a las diferencias funcionales y estructurales sistemáticas entre lo típico de la escritura y lo típico del habla oral” (Lyons 1984, p.15).

Victoria Escandell propone un análisis pragmático basado en dos clases de elementos: 1) materiales o “físicos” (directamente aprehensibles) y 2) inmateriales, que son los tipos de relaciones que se establecen entre los elementos de la primera clase (Escandell 1996, p.25):

1) elementos materiales: emisor, destinatario,⁵³ enunciado, entorno (también denominado contexto o situación espaciotemporal) (cf. Escandell 1996, pp.26-31).

2) Elementos inmateriales: información pragmática, intención, relación social (cf. Escandell 1996, pp.30-37).

Para la autora, serían los elementos de la segunda clase los más importantes, es decir, las relaciones entre los elementos de la primera, ya que son aquellos los que delimitan a estos (Escandell 1996, p.30). El primero de ellos, la ‘información pragmática’, sería el contexto extraverbal no “a la vista”, como conocimientos, creencias etc., así como circunstancias culturales, históricas etc. (Escandell 1996, p.31). La ‘intención’ es la relación entre “el emisor y su información pragmática, de un lado, y el destinatario y el entorno [o contexto], del otro” (Escandell 1996, p.34). La ‘intención’ puede ser estudiada desde el punto de vista del emisor, y entenderla como “acción” que busca o tiene una “meta”, o desde el punto de vista del destinatario, para quien el reconocimiento de la intención del emisor es un paso importante en su interpretación del enunciado (Escandell 1996, p.36). Finalmente, la ‘relación social’ “es la que existe entre los interlocutores por el mero hecho de pertenecer a una sociedad” (se entiende que la misma; Escandell 1996, p.36): “la *relación social* impone una serie de selecciones que determinan la forma del enunciado” (Escandell 1996, p.37; sus cursivas).

Se verán todos estos elementos a continuación con la ayuda de la obra de Victoria Escandell, aunque cambiando el orden y añadiendo voces a la explicación. Además, se

⁵³ Ambos conceptos (emisor y destinatario) están tomados de la teoría de la información, como reconoce Escandell (cf. Escandell 1996, p.26). También la gramática funcional opera con los mismos conceptos. Por ejemplo, Gutiérrez Ordóñez considera que informar es una actividad semiológica por la que un emisor se dirige a un destinatario para modificar su estado de conocimientos (Gutiérrez Ordóñez 1997a, p.18; cf. *íd.* 1997b, p.103). Eco, por su parte, dice en *Lector in fabula* (1993 [1979]): “[...] no hablaremos tanto de destinatario como de ‘lector’, así como usaremos indiferentemente la denominación Emisor y Autor para definir al productor del texto”, porque “en este libro hemos decidido ocuparnos solo de textos escritos” (Eco 1993, p.73).

intentará ilustrar algunas de las nociones mediante algunos de los ejemplos bíblicos estudiados en esta tesis.

2.3.1.1. El enunciado

El de ‘enunciado’ es uno de esos términos que, bien se pluriemplean, bien se ven difusamente acompañados por otros. La cuestión terminológica, como siempre, causa confusión y problemas a la hora de lidiar con los conceptos, más aún si estos han de ser traducidos, por ejemplo, del inglés. Desde el punto de vista de la pragmática de la lengua, un ‘enunciado’ puede corresponderse con una expresión cualquiera (incluso una interjección), con una oración, con un párrafo, con un texto o con una obra literaria completa.⁵⁴

Es importante no confundir la noción gramatical de ‘oración’ con la pragmática de ‘enunciado’, que se basa en criterios discursivos, no gramaticales. Para Austin, una oración no es un enunciado (*statement*), sino que las oraciones se usan para hacer enunciados (Austin 1962, p.1, n.1). Una oración puede ser un enunciado, pero no todo enunciado es forzosamente una oración. Considerar como enunciado solamente las “expresiones lingüísticas con forma estructural de oración” limita el universo expresivo de los hablantes o emisores; secciona y despedaza “lo que el emisor considera como un todo” (Escandell 1996, p.28).

Lázaro Carreter, en la entrada correspondiente de su *Diccionario de términos filológicos*, ofrece tres traducciones al inglés para ‘enunciado’: *enunciation*, *statement* y *utterance* y dice que, en castellano, ‘enunciado’ coincide con ‘discurso’ en la significación de “producto del habla, de sentido unitario” (Lázaro Carreter 1977 p.163, s.v. “enunciado”). De ‘enunciación’ ofrece *utterance* como término en inglés. No incluye una definición propia, sino que cita a varios lingüistas de la Escuela de Praga, pues dice

⁵⁴ Pero la correspondencia a la que alude Escandell puede colisionar con la definición de ‘enunciado’ de la Lógica, como la que ofrece María José Frápolli:

Un enunciado es lo que se dice mediante una oración declarativa cuando se utiliza en un acto de habla con la fuerza de una aserción y el acto de habla contiene los ingredientes necesarios como para dotar de contenido aquellas partes de la oración dependientes de contexto (Frápolli 2011, p.230).

Se puede dar la circunstancia de que, dada la definición de enunciado de Frápolli, el uso de un declarativo no garantice la obtención de un enunciado si concurren en la oración “expresiones dependientes de contextos, como demostrativos y pronombres, y el contexto no permite dotarlas de contenido” (Frápolli 2011, p.230). Ante una oración como “ella no irá”, si no hay manera de saber quién es ella y cuál es el lugar al que se supone no va a ir, no se obtendrá un enunciado. Serían estos deícticos como “las ‘variables libres’ en las fórmulas: hasta que las variables no se saturan o se ligan, la fórmula no se convierte en una sentencia” (Frápolli 2011, p.230). Se precisa de información adicional que la provea de contenido para que una pro-oración se convierta en enunciado.

que el término es propio de ella. De entre esas citas se extrae que la ‘enunciación’ es una porción de discurso que puede ir desde una palabra hasta una novela; que su sentido total no se alcanza solo por medio de signos lingüísticos, sino también por la combinación de estos con otros no lingüísticos (el gesto, el contexto, etc.), pero que, con todo, analizada lingüísticamente, de la enunciación solo “cuentan” sus signos lingüísticos; que, tomada como ‘frase’, la enunciación sería la mínima unidad lingüística ligada a la situación, siendo la frase *per se* la forma sintáctica de aquella, propia de la lengua en cuestión (Lázaro Carreter 1977, pp.162-163, s.v. “enunciación”).

Para Salvador Gutiérrez Ordóñez, el ‘enunciado’ es la unidad básica y exclusiva de la función comunicativa: “ninguna otra unidad lingüística la posee”; además, es la unidad superior de análisis en lingüística y resulta de “la conjunción de dos signos: el signo enunciativo y el esquema sintagmático” (Gutiérrez Ordóñez 1989, p.83). De la función comunicativa dice en otra parte que su principal finalidad es la de informar: actividad semiológica por la que, mediante algún medio semiótico, un emisor (E) se dirige a un destinatario (D) para modificar su estado de conocimientos transmitiéndole datos que supone nuevos para su interlocutor (Gutiérrez Ordóñez 1997b, p.103).

Para Austin 1962, que ante todo era filósofo, existirían ‘enunciados’ (*statements*), ‘proposiciones’ (*propositions*) y ‘expresiones (lingüísticas)’ (*utterances*) (cf. Austin 1962). Para Lyons (1995, 2009 [1981]), los ‘enunciados’ serían *utterances*, a distinguir de las ‘oraciones’, *sentences*. Si Austin afirma que “not all ‘sentences’ are (used in making) statements [enunciados] (Austin 1962, p.1), Lyons, por su parte, traza la distinción entre *sentences* y *utterances*.

Los enunciados austinianos serían para Lyons tipos particulares de expresiones (*utterances*) dependientes del tipo de oraciones (*sentences*) (Lyons 2009, p.165), pudiéndose traducir sus *statements* como ‘afirmaciones’, no como ‘enunciados’ (cf. Lyons 1995, p.38). Estos últimos, para la semántica lingüística de Lyons serían *utterances*. No en vano, la traducción española de Lyons 2009 (Lyons 1984) traduce la sección titulada en el original, *Sentence-meaning and utterance-meaning* (Lyons 2009, pp.163-170), como “Significado oracional y significado enunciativo” (Lyons 1984, pp.141-147).

Véase la tabla:

	Austin	Lyons
Enunciado	Statement	Utterance

Emisión lingüística	Utterance	Utterance
Proposición	Proposition	Proposition

Lyons 1995 apunta que “[i]n everyday English, the word ‘utterance’ is generally used to refer to spoken language”, en oposición a ‘texto’ (*text*), que designa el lenguaje escrito, y como sinónimo de ‘discurso’ (p.34), pero avisa que en la obra citada utilizará los términos más o menos indistintamente: “we can think of utterances as minimal (spoken or written) texts and of discourses and conversations as sequences of (one or more) utterances” (Lyons 1995, p.35).

Más adelante indica que “‘utterance’ can be used to refer either to the process (or activity) of uttering or to the products of that process (or activity)” (Lyons 1995, p.235).⁵⁵ En el primer caso, un enunciado sería un ‘acto de habla’; en el segundo, una ‘inscripción’ (Lyons 1995, p.235, cf. p.35). ‘Proceso’ puede ser entendido como un término más amplio que el de ‘acción’ o ‘acto’, dice Lyons, que además distingue: “an action is a process controlled by an agent; an act is a unit of action or activity” (Lyons 1995, p.235).

Para Lyons, una expresión lingüística sería el producto de la *performance* chomskiana y, en sí, sería una ‘inscripción’: una secuencia de símbolos inscrita en algún medio físico (Lyons 1995, p.35). La principal diferencia entre una oración y una expresión es que el significado de la primera es contextualmente independiente, pero no así el de la segunda (Lyons 1995, p.37; cf. Escandell 1996, pp.28-29).⁵⁶

Pudiera parecer que la pragmática confunde la enunciación con la simple emisión cuando concluye que un simple “¡Ja!” puede funcionar o ser tomado como un acto de habla. Pero, si contextualmente esa interjección “funciona”, si se dan las condiciones necesarias para que acoja un contenido o “se sature” (*vid.* nota 54), se comprende perfectamente este principio pragmático de considerar a cualquier emisión, sea cual sea

⁵⁵ Igualmente, María José Frápolli señala que ‘enunciado’, en castellano, es un término ambiguo, pues alude tanto al acto (de enunciar) como al resultado (del acto de enunciar): “[e]n el primer caso, un enunciado es un evento, en el segundo [una] entidad abstracta” (Frápolli, 2011, p.228). Igual ambigüedad pesa sobre ‘enunciación’, que también puede usarse para aludir al acto y al efecto de enunciar.

⁵⁶ Así lo explican Frápolli y Romero 2007:

Cuando se emite o se escribe una expresión en una ocasión particular, se dice que se *profieren* ciertos sonidos o, derivadamente, que se inscriben ciertas marcas. Lo que se hace es llevar a cabo un acto que, bajo ciertas circunstancias, es un *acto de habla*. El resultado del acto de proferir sonidos o marcas son las expresiones-ejemplar, también llamadas “preferencias” o “inscripciones”, respectivamente (p.28; sus cursivas).

su extensión, como enunciado interpretable y del que se puede inferir un contenido proposicional, y no solo como una instancia discursiva en alternancia con otras.

Según Escandell, el enunciado es una expresión lingüística cuya extensión o límite es paralela a la condición de emisor (es decir, la dinámica del intercambio de discursos marca sus límites: el cambio de emisor lo delimita); por eso, no se singulariza por criterios gramaticales, sino discursivos (Escandell 1996, pp.27-28). En suma, el enunciado es una unidad del discurso, independientemente de su complejidad y su forma gramaticales, que ha de ser interpretado según su contenido semántico y las condiciones de su emisión (Escandell 1996, p.29).⁵⁷

Lo que quiere dejar claro Escandell es que la de ‘enunciado’ es una noción discursiva, no gramatical, y quiere deshacer la igualdad o equiparación enunciado-oración. La importancia de esta asunción es básica en la disciplina pragmática.

Se suele partir “de la base de que, cuando nos comunicamos por medio del lenguaje, lo que hacemos es simplemente codificar información”, ya que “solemos dar por sentado que las lenguas naturales funcionan como códigos, es decir, como sistemas que emparejan signos y mensajes de manera constante” (Escandell 1996, p.14).⁵⁸ La “correspondencia biunívoca constante entre representaciones fonológicas e interpretaciones” no existe, pero no es óbice para que se dé la comunicación (Escandell 1996, pp.16-17). Lo que es constante es el esfuerzo de contextualización que se lleva a cabo tanto al emitir como al interpretar enunciados: “[e]stamos usando constantemente estrategias que nos conducen a contextualizarlo todo de la mejor manera posible para que encaje y tenga sentido” (Escandell 1996, p.17).⁵⁹

En todo esto es clave el apercibimiento de lo que Austin llamó “falacia descriptiva” (cf. Austin 1962, p.3), es decir, la presuposición de que “the business of a ‘statement’ can only be to ‘describe’ some state of affairs, or to ‘state some fact’, which

⁵⁷ Apunta que es preferible ‘enunciado’ a ‘mensaje’, puesto que el primero alude concretamente al mensaje construido únicamente mediante un código lingüístico, por lo que un enunciado sería una expresión lingüística producida por un emisor (Escandell 1996, p.27).

⁵⁸ Esto solo ocurre con los lenguajes formales, no con las lenguas naturales, como recuerda van Dijk: “[d]ado que los lenguajes formales están desvinculados de un contexto pragmático, y dado que los «enunciados» de un lenguaje lógico sólo funcionan como aserciones, podemos decir que la pragmática trata esencialmente del lenguaje natural” (cf. van Dijk 1987, p.172). Maria José Frápolli indica que los lenguajes artificiales de la lógica son más restringidos en cuanto a “los actos de habla que pueden simularse en ellos”, ocupándose solo de aserciones, por lo que la llamada ‘falacia descriptiva’ denunciada por Austin (*vid. infra*) sería de poco interés para la lógica (Frápolli 2011, pp.230-231).

⁵⁹ Estrategias detectivescas, en opinión de García Landa: “[l]a palabra usada en contexto adquiere un sentido específico que debe ser deducido por los oyentes con un «procedimiento detectivesco» -usando la inferencia y la deducción” (García Landa 1998, p.215).

it must do either truly or falsely” (Austin 1962, p.1). Pero, obviamente, “vete inmediatamente de mi vista” no expresa una proposición verificable. “La descripción de estados de cosas existentes en el mundo y la transmisión de información no son las únicas funciones del lenguaje” (Escandell 1996, p.47). Si la verdad de un enunciado se mide por su correspondencia a los hechos, está claro que el factor veritativo no es gramatical, ni siquiera lingüístico. “El problema de la verdad no es [...] un problema del sentido oracional, sino del uso particular de una oración determinada, pronunciada por un hablante concreto en determinadas circunstancias” (Escandell 1996, p.48). El razonamiento se cierra con la aseveración de que solo los enunciados (nociones discursivas), no las oraciones (nociones gramaticales), pueden ser verdaderos, sin implicar que “deban” serlo (cf. Escandell 1996, 48).

De esta manera, se introdujo en las especulaciones filosóficas sobre el lenguaje, y en la lingüística misma, el interés por el uso, los usuarios y sus contextos a la hora de analizar las emisiones lingüísticas.

2.3.1.2. El emisor y el destinatario

La demarcación que hace Escandell de los distintos elementos de ambas clases (materiales/relacionales), empero, es problemática en lo que a los textos (literarios) se refiere. Como la pragmática se ha ocupado casi en exclusiva desde el principio a la comunicación oral, el enfoque lingüístico-pragmático de la literatura no se ha desarrollado plenamente (cf. García Landa 1998, p.225).

Así, para Escandell, un emisor sería la persona “física”, con sus orteguianas circunstancias, “que produce intencionalmente una expresión lingüística en un momento dado” (Escandell 1996, p.26). Pero la figura del narrador (*vid. infra* el apartado 2.5.) puede gozar de una autonomía total, porque “el nivel de la narración no se identifica simplemente con la actividad del autor, sino que puede ser independiente de ella” (García Landa 1998, p.283).

En literatura y en la narración se da un “desligamiento [...] entre las circunstancias de la enunciación original y el enunciado efectivamente transmitido” (García Landa 1998, p.285). Por eso, el “yo” narrador puede referirse al autor o no. Incluso “yo” puede no aparecer nunca. Ítem más, el autor puede ser aludido como “él” (por ejemplo, Cervantes en el Quijote).

Las maniobras de creación de sujetos textuales, como se ve, son variadas y, así, “el autor real puede desligar la enunciación de su persona en la medida en que lo desee”,

resultando que “[e]l nivel de la narración puede gozar [...] de una completa autonomía. La ‘instancia narrativa’ no debe ser confundida con el focalizador⁶⁰ ni con el autor” (García Landa 1998, p.285).

Igual de problemática es la definición que de destinatario da Escandell: “persona (o personas) a la(s) que el emisor dirige su enunciado y con la(s) que normalmente suele intercambiar su papel en la comunicación de tipo dialogante” (Escandell 1996, p.26). La autora opina que el mensaje que el emisor codifica y transmite a un destinatario está hecho exclusivamente para este, incluso en literatura (Escandell 1996, p.27).⁶¹ El “lector ideal” sería este sujeto paciente de la emisión. García Landa le denomina “lector textual”, y sería

la manifestación particular del principio general de que todo mensaje contiene una imagen del emisor y otra del receptor dentro de sí. En el marco de una teoría de la acción discursiva es útil definir al lector textual en términos de presuposición. El lector textual es el receptor presupuesto por el autor para su mensaje (García Landa 1998, p.415).

Esto nos devuelve al concepto de emisor, pues se puede inferir que existiría un “autor textual”, distinto del narrador, y que es la imagen que del autor colige el lector real. Ni el lector ni el autor textuales se encuentran en la obra, pues son “instancias virtuales de la comunicación literaria”, y solo están presentes y se reúnen “a través de las convenciones literarias de la obra, que configuran una imagen implícita del enunciador y el receptor” (García Landa 1998, p.391). La comunicación literaria no es un tipo de comunicación interactiva y “en su lectura efectiva no son autor y lector quienes entran en contacto directo” (García Landa 1998, p.392).⁶² El circuito de la comunicación literaria

⁶⁰ El ‘focalizador’ sería el responsable de la focalización, concepto que alude a “la motivación principal de las transformaciones de *selección* y *ordenación* que (entre otras) relacionan la *acción* y el *relato*” (García Landa 1998, p.125; sus cursivas. Vid. 2.5. *infra* para un repaso a estas y otras nociones narratológicas).

⁶¹ Se pueden plantear muchas cuestiones a partir de la caracterización de destinatario expuesta. ¿Puede cualquiera “elegir” ser el destinatario de cualquier enunciación a la que tiene acceso? ¿Puede un autor idear o asumir un grupo de destinatarios universal, esto es, un grupo no sujeto al “aquí y ahora”, sino al “en todas partes y siempre”? Si un autor crea su mensaje teniendo en cuenta la especificidad del destinatario o grupo de destinatarios, ¿puede/n otro/s destinatario/s desenredar la madeja de inferencias que envuelve el mensaje inicial para, ya no solo decodificarlo, sino interpretarlo correcta y cabalmente? Es más, ¿tendría/n “derecho”? Parece evidente que, como el universo literario no es su principal preocupación, Escandell obvia el elemento cultural y tradicional (por no aludir al religioso y confesional, hablando de la Biblia), por el que unas continuas adaptación y actualización de las enunciaciones corren en paralelo a las del universo mental de los destinatarios, influenciándose recíprocamente.

⁶² Que la literatura no sea interactiva no se debe a su condición de escrita, como a veces se asume. El intercambio epistolar supone una cierta interactividad y una ocasión como una alocución pública la excluye, de entrada (cf. García Landa 1998, pp.223-224). Es obvio que existe “toda una variedad de situaciones comunicativas que utilizan la escritura” (García Landa 1998, p.224) y la literatura es una de ellas. Inmediato, directo e interactivo es el *whatsapp*, una situación comunicativa desconocida para García Landa 1998 (la aplicación de mensajería instantánea apareció en 2009) quien, no obstante, indica que “[a] los participantes en la comunicación escrita no les está negada por definición la interacción comunicativa. Pueden incluso estar en presencia uno de otro, de manera que el intercambio comunicativo sea casi inmediato” (García Landa 1998, p.224). Lo que la escritura da a la literatura es materialidad; la conversión

se compone y divide en dos partes: emisor-mensaje/mensaje-destinatario. “En la escritura de la obra, el autor solo dispone de la mitad del contexto. La otra mitad, la del lector, le es desconocida. La situación se invierte en el proceso de lectura, en el cual el lector real solo tiene acceso a la imagen textual del [autor⁶³]” (García Landa 1998, p.392). El contexto de la comunicación literaria es doble: dos contextos reales que solo imaginaria e “imaginativamente” entran en contacto (*vid infra*). Existe pues, una simetría autor/lector textual y autor textual/lector (García Landa 1998, p.392; *vid. infra* 2.5.3.).

2.3.1.3. El contexto

Se ha introducido en el apartado anterior otro de los elementos materiales que distingue Escandell: el de ‘contexto’, ‘entorno’ o ‘situación espaciotemporal’.

Decir que un enunciado o una oración “significan” es no decir nada, si falta un contexto. Según Lyons 1995 (pp.265-266), el contexto determina el significado de una enunciación (emisión lingüística) de tres maneras: 1) clarificando qué enunciado se ha expresado (y si, en efecto, se ha expresado enunciado alguno); 2) clarificando qué proposición se ha expresado, si es que se ha expresado proposición alguna; y 3) clarificando si esa proposición se ha expresado con algún tipo de fuerza ilocucionaria y, en caso afirmativo, con qué tipo. El contexto incluye el co-texto de la enunciación (su entorno textual) y las características más relevantes de la situación de ese enunciado (Lyons 1995, p.271).

El concepto de ‘contexto’ es clave en toda indagación pragmática de cualquier hecho comunicativo, de cualquier intercambio de enunciados, incluidos los literarios (*cf.* van Dijk 1987, p.172). Comprende el ‘contexto’ los factores espaciotemporales de la comunicación, determinantes, en opinión de Escandell:

las circunstancias que imponen el *aquí* y *ahora* influyen decisivamente en toda una serie de elecciones gramaticales y quedan reflejadas habitualmente en la misma forma del enunciado; y, a la vez, constituyen uno de los pilares en que se funda su interpretación (Escandell 1996, p.29; sus cursivas).

Para que no haya equívocos, Escandell llama “‘decorado’ en el que se realiza la enunciación” al contexto físico (Escandell 1996, p.29), y señala que lo que muchas veces se considera contexto son en realidad “conceptualizaciones del mundo hechas por los

de un proceso en un objeto, reproducible *ad infinitum*, recurrible *ad libitum* y susceptible de ser dirigido a una gran cantidad de personas y no a una sola o a un grupo reducido (*cf.* García Landa 1998, p.225). Se podría añadir que la escritura, como agente “materializador”, proyecta la promesa de una cierta inmutabilidad, a la vez que promueve la variación y la manipulación de sus productos.

⁶³ “Lector”, en el original. Parece obvio que erróneamente.

hablantes, y determinadas empírica, social o culturalmente” (Escandell 1996, p.30). En efecto, dichas conceptualizaciones corresponderían a los elementos inmateriales anteriormente aludidos y de los que se tratará más abajo. Resumiendo, el contexto comprende las condiciones físicas de carácter espaciotemporal que influyen en las decisiones gramaticales (Escandell 1996, p.29).

Quizá resulte demasiado estrecha esta concepción de contexto, pero puede ser útil esta parcelación del entorno entendido como “soporte físico” del momento enunciativo (cf. Escandell 1996, p.29). Tendría que ver más con el *Sitz im Leben* que con el *Zeitgeist*, en suma.

La literatura científica pivota alrededor del concepto de contexto sin aparente resolución acerca de si se alude a lo que el texto contiene, a lo que lo rodea y circunda (sea esto circunstancial, consustancial o accidental) o a ambas cosas. Por ejemplo, M.A.K. Halliday distingue entre referencia endofórica (anáfora y catáfora), exofórica (lo contextual, *chez* Escandell) y homofórica (alusión a lo culturalmente compartido entre los participantes del hecho comunicativo) (cf. Martínez Lirola 2007). La ‘referencia’ es uno de los recursos cohesivos del texto, siendo la cohesión “a semantic relation between an element in the text and some other element that is crucial to the interpretation of it” (Halliday y Hasan 1976, p.8). Evidentemente, todo aquello relevante para la interpretación del texto puede estar en el propio texto, en otro texto, en el acervo o en lo que a veces se denomina “realidad objetiva”.

Lo que busca la cohesión es que el destinatario “asocie” los elementos lingüísticos del texto, ya sea mediante recursos léxico-gramaticales (referencia, conjunción y elipsis/sustitución) o mediante el recurso de la “cohesión léxica” (cf. Halliday y Hasan 1976). Pero la asociación no ocurre solo a nivel oracional y transfrásico, sino también semántico y situacional. El recurso referencial pertenece a la función textual de la lengua, según Halliday, que es la que expresa la relación entre la lengua y su entorno, verbal o situacional (cf. Halliday 1971).⁶⁴

El problema es que el propio recurso de la referencia puede apelar a lo extratextual, como se ha visto. E, incluso, el recurso de la elipsis/sustitución puede remitir a lo no textual, cuando afecta al nivel de las acciones que el ‘relato’ presenta o desarrolla.

⁶⁴ La llamada “gramática sistémica funcional” de Halliday (cf. Kress 1976) distingue tres funciones o metafunciones lingüísticas: ideacional (el lenguaje “sobre algo”), la interpersonal (el lenguaje “haciendo algo”) y la textual (la que construye el mensaje, la que hace que la lengua sea operativa en un contexto situacional determinado). Cf. Martínez Lirola 2007 para una introducción al funcionalismo sistémico de Halliday.

Es lo que sucede, por ejemplo, en los relatos basados en narraciones míticas, esto es, acciones archiconocidas. Es posible que un acontecimiento de la ‘acción’ no esté presente en el ‘relato’ y que, a la vez, “haga notar su influencia sobre la interpretación”; que esté sin estar, merced “a una modalidad particular de intertextualidad”, con implicaciones en el discurso (García Landa 1998, p.141). Como se observa, lo contextual puede ser intra, inter o extratextual. Y, en ocasiones, puede hibridarse, si lo situacional no aludido tiene implicaciones en lo lingüístico-discursivo.

Sea como fuere, casi todos los especialistas coinciden en que las palabras de un texto aparecen siempre en contexto y su “potencial semántico” no es susceptible de ser percibido “completamente *a priori* a partir de las convenciones lingüísticas” (Guidi 2018, p.42; sus cursivas).⁶⁵ Texto y contexto están inextricablemente unidos, “hasta el punto de que la *dependencia contextual* puede ser concebida como una propiedad esencial del lenguaje humano” (Guidi 2018, p.42; sus cursivas). El contenido (y el sentido) de los enunciados “no está asociado a unas particulares reglas semánticas, sino que está determinado por el propio contexto” (Guidi 2018, p.46), en el que la competencia de los receptores es vital.

El contexto es crucial tanto en el valor semántico de los enunciados como en sus efectos perlocucionarios y muestra cuán diferente puede ser lo que se dice de lo que se quiere decir (*cf.* Guidi 2018, p.41):

[l]as palabras se encuentran siempre en un texto, sobre un trasfondo narrativo y cognitivo, vinculadas a situaciones, en relación entre ellas y con el mundo, conectadas con acontecimientos físicos o literarios. Es decir: en contexto, en ese entorno de comunicación que determina el sentido de los “objetos” ubicados en él (Guidi 2018, p.42).⁶⁶

Por eso, en pragmática, no se habla de “«significado lingüístico codificado», sino de «potencial semántico». El sentido de una palabra [...] no es un elemento ya dado y al cual remitir, sino algo que *se construye* a medida que la comunicación se va verificando” (Guidi 2018, p.45; sus cursivas). El elemento contextual que se señala se manifiesta en una dependencia a partir del propio material lingüístico (por ejemplo los indéxicos puros y las expresiones contextuales; *cf.* Guidi 2018, pp.45-46) y, en lo estrictamente extra-lingüístico, porque “el sentido se construye a partir de los contextos de uso” (Guidi 2018, p.47). Grilli lo resume así:

⁶⁵ *Vid.* las citas de Vivero García 2001, en el punto 2.

⁶⁶ Obvia decir que el concepto de contexto de Guidi (como el de tantos otros) es de “amplio espectro”. Es decir, incluiría aquellos elementos inmateriales señalados por Escandell, como la “información pragmática” y la “relación social”.

El significado [de una palabra, de una oración, de un texto] es siempre un significado en una determinada situación. *El contexto en el que se utiliza un determinado enunciado es parte de su significado.* En otras palabras: en un determinado mensaje, *resulta difícil distinguir lo que pertenece al sentido de lo que pertenece a las implicaciones subjetivas de los que se comunican.* Es decir: es imposible pensar que, en un determinado contexto comunicativo, se capte primero lo que se dice y después, con base en otra serie de informaciones, lo que se quiere sugerir con lo dicho; el sentido de un enunciado está compuesto de lo que se dice y de lo que se sugiere con lo que se dice (Grilli 2018, p.21; cursivas añadidas).

Eco matiza la importancia del contexto, señalando que el propio contenido semántico contextualiza el significado de los enunciados. Parece cierto que la constante apelación al contexto desde la pragmática puede hacer pensar que “un hablante nativo es incapaz de desambiguar [...] dos expresiones [similares] cuando le son presentadas fuera de contexto”, pero, importante como es el contexto, “la expresión posee un significado virtual que permite que el hablante adivine su contexto” (Eco 1993, p.26). Para Eco, el contexto sería “la posibilidad abstracta, registrada por el código, de que determinado término aparezca en conexión con otros términos pertenecientes al mismo sistema semiótico” (Eco 1993, p.28). En su opinión, los casos ambiguos

revelan la existencia de ciertas reglas de interpretación textual que no son reducibles a las reglas del código [...]. Pero una cosa sería negar la existencia de tales reglas [de interpretación textual] y otra negar que las reglas de generación e interpretación de un texto sean en su totalidad radicalmente distintas de las reglas de una semántica de los términos (Eco 1993, p.28).

Eco parece apostar por un análisis textual semiótico que tenga en cuenta el hecho de que, en efecto, un texto no es equiparable a una oración o, mejor dicho, que no admite un análisis basado solamente en la sintaxis y la semántica (por lo que los factores pragmáticos habrían de ser considerados, igualmente), pero que también considere que una lengua, en tanto que sistema de códigos relacionados, “permite (o debería permitir) prever todas sus posibles actualizaciones discursivas, todos sus usos posibles en contextos específicos” (Eco 1993, p.24).

Desde la perspectiva funcionalista, Salvador Gutiérrez Ordóñez apunta que parece lógico afirmar que los sintagmas que concurren en un esquema sintagmático se unen y ligan por contenido y que todo “cuanto sucede tiene fundamento en razones de contenido” (Gutiérrez Ordóñez 1997b, p.100). Porque ocurre que, en efecto, desde el punto de vista de las reglas sintácticas, cualquier adjetivo puede funcionar como atributo o adyacente nominal, pero no todo adjetivo puede ser atributo o adyacente de cualquier sustantivo

(Gutiérrez Ordóñez 1997b, p.101).⁶⁷ Pero el lenguaje es acción teleológica, se dirige a un fin. Y la de informar es una de las finalidades “prototípicas de la comunicación lingüística” (Gutiérrez Ordóñez 1997b, p.103). Así que el contenido semántico de los enunciados habrá de ser analizado teniendo en cuenta las instancias discursivas.

Quizá, como sospechaba Eco, el contenido semántico de las formas lingüísticas lleve en su seno sus posibles usos en determinados contextos. Para el estructuralismo, esto significaba que la literatura es en sí misma un acto de habla con sus propias formas lingüísticas. Pero, como se verá, un acercamiento más provechoso será la de concebir la literatura como un acto de habla indirecto (*vid. infra*), por lo que la predictibilidad de sus formas (y sus contenidos ¿asociados?) sería imposible.

2.3.1.4. La información pragmática

Como se ha indicado, se suele fundir o confundir ‘contexto’ (elemento material) e ‘información pragmática’ (elemento inmaterial), entreverando a veces el concepto de ‘relación social’ (el tercero de los elementos inmateriales señalados por Escandell, junto con el de ‘intención’). La información pragmática sería el “conjunto de conocimientos, creencias, supuestos, opiniones y sentimientos de un individuo en un momento cualquiera de la interacción verbal” (Escandell 1996, p.31).

Obviamente, emisor y destinatario poseen sendos “universos mentales”, consistentes en sus propias “serie[s] de experiencias anteriores relativas al mundo, a los demás, a lo que les rodea [...]. [U]na interiorización de la realidad objetiva” (Escandell 1996, p.31). Toda labor interpretativa presupone una información pragmática determinada. De igual manera, en ausencia de contexto (entendido como decorado) común, como suele suceder en literatura, los participantes de la situación comunicativa imaginan, prevén o intentan imponer uno.

Se ha visto que, en literatura, los participantes de la situación comunicativa pueden multiplicarse virtualmente teniendo en cuenta elementos como este de la información pragmática. Por ejemplo, alguien puede percatarse de sus propias “interiorizaciones del

⁶⁷ También el nivel semántico se organiza funcionalmente, y esas funciones serían también roles que asumen los componentes de un decurso. Pero la naturaleza de estas funciones no es formal, sino basada únicamente en el contenido:

[u]na función como sujeto no significa nada en sí misma: hace referencia a una forma de comportarse un segmento en la secuencia (sintagma nominal concordando en número y persona con un sintagma verbal). Por el contrario, la función semántica ‘agente’ significa que el denotatum de un sintagma interviene en el proceso referido como causa eficiente y activa. (Gutiérrez Ordóñez 1997b, p.101).

mundo objetivo” (signifique lo que signifique “interiorización” y “mundo objetivo” para cada uno), pero las del “otro” solo las puede inferir, adivinar, colegir, presuponer (esto último, a veces, dogmáticamente) o incluso imponer con base en las suyas propias. De ahí, como señalaba García Landa (*vid. supra* 2.3.1.2.) se extraerían los conceptos de lector y autor textuales. Pero los participantes literarios pueden incluir, además, a los personajes, que mantienen también “interacciones verbales”.⁶⁸ Y dichas interacciones no están libres de malentendidos, asunciones erróneas, inferencias erradas, etc., incluso cuando emisor y receptor comparten tiempo, espacio, cultura y universo mental (siquiera a nivel diegético).

Sería erróneo pensar que, dada una interacción verbal cara a cara entre dos individuos con una similar información pragmática, la comunicación está libre de problemas. Es decir, que los procesos de codificación/descodificación y los de inferencia recíproca se desarrollan fluidamente y que el intercambio de enunciados trasluce la intención comunicativa de cada participante. Como apunta Escandell, ninguna teoría podrá explicar nunca qué comparten y qué no “los interlocutores, ya que este no sería, ni siquiera, el supuesto del que parten ellos mismos” (Escandell 1996, p.32). La comunicación, en suma, “no se funda en conocimientos falseables, sino en hipótesis gobernadas por una lógica de tipo probabilístico” (Escandell 1996, p.32).

Todo esto se puede explicar y ejemplificar mediante un pasaje bíblico ya empleado en este trabajo para otras cuestiones y clave en la tesis que se suscribe.

En 1Sa 1:9-14, Hannah y Elí comparten un mismo contexto-decorado (un mismo aquí y ahora), pero (obviamente) distintas circunstancias. Por eso la necesidad de separar “contexto” e “información pragmática”, porque las circunstancias de Hannah no forman parte de la información pragmática de Elí y viceversa. El narrador, en esta escena, juega con la indeterminación inherente a cualquier acción humana, incluidas las verbalizaciones. Provoca que Elí crea que Hannah balbucea etílicamente, cuando lo que está haciendo es un voto desesperado, y hace actuar a aquel en consecuencia. Al igual que sucede con la información pragmática, que dos interlocutores compartan un mismo contexto no es garantía de éxito comunicativo. Ambos elementos, simplemente, pueden explicar algunas de las elecciones lingüísticas.

⁶⁸ Por eso se ha afirmado antes que la literatura es un acto de habla (*vid.* también el apartado siguiente) indirecto: un acto de habla, o múltiples, subordinado/s a otro/s. O mejor: una superposición de actos ilocucionarios engastados jerárquicamente (*cf.* García Landa 1998, pp.244-245).

Se puede oponer que Elí no malinterpreta ninguna interacción con Hannah, es decir, que no decodifica erróneamente ningún enunciado a él dirigido, puesto que Hannah en v.11 no está hablándole a él (es más: Elí duda de que ella esté siquiera diciendo algo). Pero es indudable que lo que realmente decodifica erróneamente es la situación total, rezo incluido (Tsumura 2006, p.120 dice que Eli “*misread her quivering mouth*”, cursivas añadidas), y se ve impelido a “actuar” lingüísticamente. Es decir: con base en su información pragmática y en la que proyecta en Hannah, por un lado, y en su contexto y en el comportamiento que supone habría de ser el de Hannah, dado ese contexto,⁶⁹ por otro, infiere que esa mujer que mueve la boca sin articular, aparentemente, sonido alguno, está ebria y ha de ser reconvenida. No concibe, entonces, que Hannah pueda estar haciendo un voto⁷⁰ (¿será porque no está actuando de acuerdo con las convenciones?).⁷¹

En su calidad y condición de sacerdote del Templo, Elí actúa... lingüísticamente. Como emisor, avanza una hipótesis sobre el otro (cf. Escandell 1996, p.32) y lo interpela con la esperanza de que su mensaje “llegue” y Hannah deje de hacer lo que él cree que está haciendo.⁷² Es una orden (“deja de beber”) antecedida por su interpretación (vestida de dicterio y reproche) de lo que considera está ocurriendo (“¿hasta cuándo estarás ebria?”). Hannah reacciona a la acción de Elí y trata de explicar lo que ocurre y lo que hace (expone su contexto y sus circunstancias). Elí entiende (más o menos, como se verá en el capítulo 3) y el malentendido queda medianamente subsanado.

Ahora bien, hay al menos tres cuestiones a resaltar. La primera es que lo que Hannah explica a Elí es de sobra conocido por el lector (de cualquier época): los ocho primeros versos de 1 Samuel 1 nos dan el contexto y las circunstancias (que manejamos como “información pragmática”) de sus actos a partir del v.9. Uno puede desconocer del todo las informaciones pragmáticas concitadas en la escena, pero conocer los detalles necesarios para comprender las acciones de un personaje, llegado el caso. Es a partir de

⁶⁹ De entrada, dicho contexto se supone idéntico, pero las inferencias de Elí respecto a cómo debería actuar o estar actuando Hannah en él no se corresponden con lo que percibe. Por otro lado, su propio contexto y situación (sacerdote en el templo de Shiloh) participan también en su reacción.

⁷⁰ Un voto, en sí mismo, es un acto de habla particular. Aquí se ve la principal característica de la literatura en general y de la narración en particular, cual es la de la capacidad de acoger o reunir una miríada de (micro-)actos de habla insertos o englobados en un (macro-)acto de habla general.

⁷¹ El rezo silencioso no se concebía, como apunta Rashi en su comentario. Sin embargo, cf. Berlin 2004 para un análisis de las diferencias entre este rezo individual (en prosa y casi silente) y el comunal de 1 Samuel 2 (en verso): “[p]rose prayer may be more spontaneous, more specifically tailored to the occasion, but poetic prayer puts the individual’s thoughts in the context of the community” (Berlin 2004, p.232). Por otra parte, quizá un voto se ejecutaba de modo distinto a un rezo, silencioso o no (¿por lo que quizá si Hannah hubiese dado grandes voces, Elí lo hubiera aceptado como un voto *comme il faut*?).

⁷² La “intención”, otro de los elementos inmateriales (*vid.* apartado siguiente *infra*), se cruza en el camino, porque todo discurso es acción y de toda acción se deduce una intención (cf. Escandell 1996, p.34).

ahí como se puede reconstruir parte del contexto y de la información pragmática en juego, y eso es algo “previsto” por el autor del texto.⁷³

Las competencias del emisor y del destinatario no siempre coinciden: “para ‘descodificar’ un mensaje verbal se necesita, además de la competencia lingüística, una competencia circunstancial diversificada, una capacidad para poner en funcionamiento ciertas presuposiciones, para reprimir idiosincrasias, etc.” (Eco 1993, pp.77-78). El concepto de “lector textual” (o “lector modelo”; *vid. infra* 2.5.3.) entra de nuevo en escena: “un texto postula a su destinatario como condición indispensable no solo de su propia capacidad comunicativa concreta, sino también de la propia potencialidad significativa”; es decir, “un texto se emite para que alguien lo actualice; incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien exista concreta y empíricamente” (Eco 1993, p.77). Y por eso (o para eso), el propio texto instituye a ese lector, no “espera” a que exista: “[u]n texto no solo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla” (Eco 1993, p.81).⁷⁴

Obvia decir que Elí no es “lector textual” al nivel que puede ser un lector histórico; no tiene acceso a la parte de texto accesible para el lector real o histórico, y por eso no es capaz de reconstruir cabalmente el contexto de Hannah ni de inferir las circunstancias de su obrar.⁷⁵ Pero es “lector textual”, a nivel diegético, de los actos (también lingüísticos) ajenos. Es decir: su “competencia” está prevista y construida en consecuencia. Eso nos lleva a la segunda cuestión.

Sabemos que Elí se equivoca, pero también sabemos que no dispone de la información a la que los lectores hemos tenido acceso, cortesía del narrador. La

⁷³ Es el texto el que crea el contexto. Se puede ver esto como una inversión de los procesos de inferencia: “al no existir una situación compartida, se produce una *inversión del sentido habitual de los procesos de inferencia*, que parten del texto para inferir todo el contexto (Escandell 1996, p.209; sus cursivas).

⁷⁴ Dicho lo cual, Eco se pregunta entonces si un texto será un mecano o un crucigrama: “¿Es una lujosa caja que contiene las piezas de un rompecabezas que, una vez resuelto, siempre dará como resultado la Gioconda, o, en cambio, es una simple caja de lápices de colores?” (Eco 1993, p.81). Todo esto remite a su concepto de “obra abierta” (*cf.* Eco 1985) y, obviamente, al de “obra cerrada” (*cf.* Eco 1993, pp.82-85).

⁷⁵ Es sugestivo colegir, dada la pronta interpretación de Elí (o la que el narrador le adjudica, más bien: “...y la tomó por ebria” [v.13]) y su rápida intervención, que el que los devotos acudiesen al templo en estado de embriaguez era cosa normal. ¿Estaría entonces Elí actuando según su información pragmática? Pero, ¿en qué realidad? Si un lector “real” o “histórico” actual reconstruye la escena de esta guisa, ¿se guía por 1) sus inferencias a partir de lo que el texto le sugiere (reconstruye un contexto, en suma), por 2) cierto conocimiento fáctico de las costumbres de la feligresía en la Palestina del I milenio antes de nuestra era (es decir: aplicando un contexto ya dado), o por ambas cosas a la vez? Véase, por ejemplo, lo que George B. Caird dice sobre el v.13:

There is evidence of drunken excess at feasts in later times [...] Eli, too, must have been accustomed to it, or he would not have been so ready to condemn Hannah as a drunken woman. It was presumably usual to pray aloud, and Hannah’s incoherence gave Eli some excuse for his error” (Caird 1953, p.880).

distribución de la información contextual y pragmática entre los participantes diegéticos y los receptores extra-diegéticos (*vid. infra* apartado 2.5.) es fundamental en cualquier narración. En ocasiones, el lector sabe más que alguno/s de los personajes (el lector conoce las cuitas de Hannah; Elí no); en otras, se ve sorprendido por algo que algún personaje “sabe” (o estaría obligado a saber) de sobra (¿es que Jefté tenía una hija en Jueces 11?). El responsable de todo ello es el focalizador (*vid. nota 60*). Esta técnica narrativa, la de informar en exclusiva a algunos de los participantes de los pormenores de la ‘acción’, que Alter denomina *dramatic irony* (Alter 2011; *cf.* Sharp 2009) y que para Cuéllar es básico en el gag que denomina de *quid pro quo* (Cuéllar 1999), es clave en algunos de las escenas señaladas como cómicas en este trabajo. Todo esto se verá con más detenimiento más adelante.

En tercer lugar, habría que separar los niveles de enunciación y discurso.⁷⁶ Es decir, tanto el diálogo de 1 Samuel 1 como la dramatización del malentendido al completo forman parte de la enunciación global del autor/emisor del texto, distinta de las enunciaciones que recoge. Ambas instancias (dramatización y diálogo) son en sí mismas distintos actos de habla (*vid. infra*) dependientes de otro mayor. Tanto el voto de Hannah como la amonestación de Elí, son actos de habla ficticios, obra del autor: son “medios para realizar un acto de habla auténtico, que ha de definirse como la creación de un discurso de ficción” (García Landa 1998, p.243). En suma,

[l]a ficción no es solo un acto de habla determinado, sino una manipulación de otros tipos de actos de habla y de discurso que quedan subordinados al acto de discurso global, a la escritura. Inversamente: no es solo una manipulación de discursos. También es un acto discursivo determinado (García Landa 1998, p.246).⁷⁷

Se podría decir que, “de dentro afuera”, en el caso concreto de 1Sa 1:9-18 se pueden contar hasta cinco discursos diferentes: el voto de Hannah, la orden de Elí, el diálogo de los personajes (tomado como unidad discursiva, pero desmenuzable), el discurso de ficción del narrador (narración) y el discurso de ficción del autor (la obra) (*cf.*

⁷⁶ Esto se verá más a fondo en el apartado dedicado a la narratología. pero parece pertinente señalar algunos aspectos importantes con relación a los diferentes discursos que se concitan en un texto narrativo.

⁷⁷ Se precisará más adelante el concepto de ficción, así como el de narración y las relaciones entre ambos. Si se opusiera como reserva que el texto bíblico no es “ficticio”, no se podría negar que es narrativo, por lo que la cita de García Landa es total e igualmente aplicable: la narración es un acto de habla que se sirve de otros, manipulándolos. Se correría el peligro del argumento circular si se dijese que un texto es narrativo porque acoge distintos actos de habla, pero la narratividad habría que buscarla en otra parte. Recuérdese la cita de Ricœur en el punto 2. *supra*:

Todo lo que se cuenta sucede en el tiempo, arraiga en el mismo, se desarrolla temporalmente; y lo que se desarrolla en el tiempo puede narrarse. Incluso cabe la posibilidad de que todo proceso temporal sólo se reconozca como tal en la medida en que pueda narrarse de un modo o de otro (Ricœur 2000, p.190).

García Landa 1998, p.250). Cada discurso responde a distintos contextos y diferentes informaciones pragmáticas; en cada uno de ellos los emisores y los destinatarios son distintos; el mensaje difiere en cada instancia discursiva; de igual modo ocurre con la referencialidad. Además, se da una estratificación de los diferentes discursos, básica en “el cumplimiento del propio texto como acto de habla” (García Landa 1998, p.245).

Y es que surgen ciertos interrogantes que han de ser resueltos. Por ejemplo, si se da por hecho que el voto de Hannah es un rezo silencioso, por un lado, y si se da como dato histórico que el rezo silente era desconocido o, cuando menos, no era habitual, por otro: ¿qué se está leyendo entonces en 1 Samuel 1:11? ¿Qué tipo de enunciación se está dando? ¿A quién corresponde: quién efectúa el acto de habla? ¿Y a quién va dirigido? Recuérdesse lo dicho anteriormente con relación al contexto y la referencia: lo contextual puede ser intra, inter o extratextual. Y, en ocasiones, puede hibridarse. ¿Nos falta algo aquí: 1) algo omitido, 2) algo presente en otro texto y que hay que buscar, 3) un *modus operandi* (en lo concerniente al rezo) que hay que tener en cuenta, si se conoce, o descubrir, si nos es desconocido?

Haber analizado el malentendido Hannah-Elí es, en sí mismo, un movimiento hermenéutico o interpretativo incompleto o, cuando menos, parcial. Por ejemplo, en términos de intención (*vid.* apartado siguiente), se puede esclarecer o estipular el tipo de relación entre el universo mental de Elí y el contexto de Hannah (o lo que considera Elí que es su contexto), pero faltarían sujetos de intencionalidad analizables: el narrador, el autor y el receptor (por dejarlo ahí). Las intenciones de los personajes no tienen por qué corresponderse con las del narrador, ni las de este con las del autor. De otro tenor son las del receptor o lector, puesto que su respuesta o reacción a las acciones lingüísticas a las que asiste no es, de entrada, otra acción lingüística,⁷⁸ sino una reacción interpretativa con sus propias intenciones.

Por tanto, interpretar como cómico (o descubrir “lo cómico” en) el malentendido al que se asiste en 1 Samuel 1:9-14 no implica la comicidad de todo el artefacto discursivo. Mucho menos, una “intención cómica” en el acto de habla global denominado 1 Samuel. Sin embargo, a nivel diegético o narrativo, es decir, en el nivel de la enunciación narrativa producto de un narrador, pueden encontrarse ocasiones en que se da la comicidad de la que este trabajo se ocupa. Una manera oblicua de presentar los hechos, de hacer avanzar la acción, de (en)tramar; una discordancia que estimula la

⁷⁸ Esta tesis sí lo es, evidentemente.

reevaluación de lo leído, que obliga a situarse dentro y fuera de la narración. Una herramienta narrativa (se considera en este trabajo que lo cómico, así entendido, es siempre instrumental), en suma, que hace preguntarse quién habla, a quién se dirige, qué quiere, por qué lo hace y por qué así.

Como apunta García Landa, todo es verbalizado en literatura, pero habría que distinguir en el análisis (inevitablemente lingüístico) qué partes han de ser tomadas como tal lenguaje y qué otras como lenguaje instrumental en la comunicación literaria. La comunicación verbal se da en unos protocolos sociales a veces más allá de lo verbal: “nuestra realidad está semióticamente construida, y la actuación verbal ha de interpretarse en el marco de una pragmática social más amplia” (García Landa 1998, p.256). En lo concerniente a la literatura,

esto ha de aplicarse tanto a lo que la narración es (el acto narrativo tiene lugar en el marco de un contexto institucional, comunicativo, etc., más amplio) como a lo que la narración *representa* (así, la palabra de los personajes ha de analizarse en el marco de su actuación, no como mero fenómeno «lingüístico») (García Landa 1998, p.256; sus cursivas).⁷⁹

2.3.1.5. La intención.

La ‘intención’, el segundo de los elementos inmateriales del análisis pragmático que discierne Escandell, sería “la relación entre el emisor y su información pragmática, de un lado, y el destinatario y el entorno, del otro. Se manifiesta siempre como una relación dinámica, de voluntad de cambio” (Escandell 1996, p.34). Toda enunciación es acción (*vid. infra*), siendo la relación entre la intención y la acción una de causa-efecto: “de las marcas y los resultados de la acción se deduce la⁸⁰ intención” (Escandell 1996, p.34). A

⁷⁹ Joosten 2016 lleva a cabo un análisis del discurso de Judá en Génesis 44:18-34 en el que destaca cómo este (en su opinión) “género” de discurso retórico o persuasivo se diferencia de la narración y de la poesía. Dice que si la una transporta al lector a una realidad lejana y la otra crea su propio mundo, el discurso persuasivo, en consonancia con parte de lo dicho en este sub-epígrafe, interactúa directamente con la situación dada (*cf.* Joosten 2016, p.17). Como lo que este género discursivo quiere es convencer, señala, su “persuasive quality” es constante y permanece incólume (Joosten 2016, p.16). Nótese la “triangulación” que establece Joosten para no magnificar las diferencias entre la realidad del lector y la realidad (construida) de una narración: como un lector se enfrenta a la realidad mediante una representación mental que incluye al lenguaje y la narración, dice, la representación mental con la que se enfrenta a una narración hace que esta forme también parte de su propia realidad (*cf.* Joosten 2016, p.20, n.13).

⁸⁰ ¿”La”, no “una”, o “varias”? Eco lo formula así en *Obra abierta*:

por la manera como está hecha la obra [¿por las marcas del resultado?], puede deducirse cómo quería hacerse [¿deducirse la intención?] [...]. [L]a búsqueda en torno al proyecto originario se perfecciona a través de un análisis de las estructuras finales del objeto artístico vistas como documento de una intención operativa, como huellas de una intención [...]. [U]na obra es a un tiempo la huella de lo que quería ser y de lo que es de hecho, aun cuando no coincidan los valores (Eco 1984, p.32).

Años más tarde, en *Lector in fabula*, cuya primera edición italiana es de 1979, doce años después de la segunda edición (aumentada respecto a la primera de 1962) de *Opera aperta*, Eco reconoce que en esta última aún “no disponía de los instrumentos adecuados para el análisis teórico de una estrategia textual. No

toda acción de un sujeto se le supone una actitud ante su entorno, por lo que es lícito preguntarse por “las motivaciones de actos y decisiones” (Escandell 1996, p.34). “Es esencial para la acción”, dice van Dijk, “el hecho de que *responda a una intención*, particularmente por parte de la persona que lleve a cabo el hecho”, siendo también “válido para las acciones llevadas a cabo mediante la enunciación (=acción)” (Van Dijk 1987, p.173; sus cursivas).⁸¹

Retomando el ejemplo del apartado anterior, Elí rompe su silencio (e interrumpe inopinadamente el discurso de Hannah) porque tiene un objetivo en mente. Por su parte, Hannah emite su personal voto, implorando directamente a Yhwh, por idénticas razones: “[e]l emisor, al hacer uso de la palabra, pretende actuar de alguna manera sobre el estado de las cosas preexistentes, ya sea para modificarlo de manera efectiva, ya sea para impedir que se lleve a cabo una modificación previsible” (Escandell 1996, p.35). Pero, ¿cuál es la intención del enunciador que nos narra estos hechos haciéndolo de la manera en que lo hace? De igual manera ocurre con las palabras de Elcanah en 1 Samuel 1:8. Podemos interpretarlas de una determinada manera, merced a lo que vamos sabiendo, y ensayar una teórica “intención consoladora”. Pero, ¿también el narrador participa de esa intención? Se podría aventurar que no, puesto que al representar verbalmente las palabras de Elcanah no es a Hannah a quien se dirige, sino al narratario.⁸² Por tanto, nuevamente, en cuestiones de intención, habría que separar las distintas enunciaciones que se concitan en un texto narrativo (y de ficción).

No todo acto comunicativo es verbal, obviamente, por lo que no resulta difícil concebir ocasiones en que el silencio, por ejemplo, tiene un innegable valor comunicativo que puede reflejar una actitud respecto al entorno, tal como sucede con cualquier acto (cf. Escandell 1996, pp.34-36). De nuevo, 1 Samuel 1 puede servir para ilustrar esto.

tardé en descubrirlos: los encontré en el formalismo ruso, la lingüística estructural, las propuestas semióticas de Jakobson, Barthes y otros” (Eco 1993, p.14). Pero asume que dicha ayuda le cerraba el camino de la participación del destinatario: “su intervención interpretativa” (Eco 1993, p.14). Pues, al fin y al cabo, de lo que no se había percatado en *Obra abierta* era que el estudio que ahí emprendía

correspondía a la pragmática del texto [...]; abordaba un aspecto, el de la actividad cooperativa, en virtud de la cual el destinatario extrae del texto lo que el texto no dice (sino que presupone, promete, entraña e implica lógicamente), llena espacios vacíos, conecta lo que aparece en el texto con el tejido de la intertextualidad, de donde este texto ha surgido y donde habrá de volcarse (Eco 1993, p.13).

⁸¹ Frente a sinónimos como “meta” u “objetivo”, dice Escandell: “[e]l término *intención* no debe entenderse en su acepción subjetiva y psicológica”, sino que más bien se debe atender a las “ideas etimológicas de dirección, de tendencia, de esfuerzo por conseguir algo, que ponen de manifiesto la orientación hacia la consecución de un determinado fin” (Escandell 1996, p.35; sus cursivas).

⁸² Es decir, a nivel diegético, Elcanah se dirige a Hannah, pero su enunciación está enmarcada en la más general de la narración, dirigida a un narratario (vid. 2.5.3).

En el v.8, Elcanah dirige unas palabras de consuelo a Hannah que se pueden interpretar de muchas maneras,⁸³ pero que Hannah declina contestar (o el narrador nos escamotea la respuestas, o declina conceder la palabra a Hannah, etc.). En vez de tomar la palabra (cosa que no ha hecho hasta ese versículo y que aún tardará en hacer), Hannah, prefiere pasar a la acción más puramente física: la sección del voto se abre con וְנָתַן (v.9) y se cierra con וְנָתַן (v.18), dos verbos de movimiento que contrastan con la imagen de un sedente Elí (v.9: יָשָׁב עַל-הַכִּסֵּא).

Su “acción intencional” (cf. Escandell 1996, p.35, que sigue a Parret 1980) tiene un “objetivo”, “meta” o “intención” claros y se desarrolla mediante una cuidada secuencia de actos que culminan con su voto, primera vez que “oímos” su voz en el capítulo. En efecto, la “oímos” o “leemos”, y no deberíamos, porque, de entrada, es un rezo personal y particular (¿silente?) con un destinatario claro: Dios.⁸⁴

Es un acto de habla singular, porque no espera (¿o sí?) respuesta verbalizada, sino, como la suya a las palabras de Elcanah, una respuesta en forma de (futura, pero pronta) ‘acción’ (=una secuencia de actos) divina. ¿Qué obtiene Hannah en el ínterin? Una grosera interrupción de alguien que no estaba “invitado a la fiesta”.

Como todo esto se verá en los capítulos 3-4, no se abundará más en ello, pero es oportuno señalar, para acabar, el importante papel en todo este capítulo 1 de Samuel de los silencios y de los diálogos truncados, digno de un estudio que, por razones obvias, no puede tener cabida en esta tesis. Así, Penina zahiere a Hannah y esta calla, siendo su silencio (acompañado de ayuno y tristeza) un elocuente lamento.⁸⁵ Por eso Elcanah la consuela, o lo intenta, sin obtener respuesta. Tras escuchar a su esposo, en silencio, Hannah se levanta y acude al Templo para “hablar” con quien tiene que hablar. Pero no son palabras lo que espera, y menos las de ese importuno Elí, sino una clara y precisa acción divina. Por supuesto, también Dios calla, pero actuará, y no dejará sin respuesta la petición que se le ha hecho.

⁸³ Y valorar. A Adele Berlín le parecen sinceras y tiernas (Berlin 2004, p.228); a otros, quizá no tanto.

⁸⁴ Es una situación chocante y paradójica, porque el narrador nos dice claramente que sus labios se mueven, pero su voz no se oye (origen de la malinterpretación de Elí), pero hete aquí que se las arregla para transmitirnos el voto. ¿Qué se está leyendo, pues, en esos versos? El lector se siente como un intruso, un entrometido. En vez de darnos el punto de vista de Elí, distante y sedente, y hacer que también nosotros confundamos los actos de Hannah, el narrador quiere que sepamos y que sepamos más que el otro participante de la escena. De tal modo nos informa, que hasta nos allega las palabras que solo Dios debería poder escuchar y que ni siquiera todo un sacerdote en Shiloh es capaz de interceptar.

⁸⁵ Así se interpreta ese silencio en esta tesis, y no tanto la “actitud” de Hannah. Para la importancia pragmática del silencio desde una perspectiva “griceana”, cf. Ephratt 2012 (cf. Grice 1975, 1991). Para el silencio, el callar y el acallar en la BH, cf. Noll 2020.

2.3.1.6. La relación social.

Es la relación que “existe entre los interlocutores por el mero hecho de pertenecer a una sociedad” (Escandell 1996, p.36). Tal relación es la que determina, teóricamente, cómo ha de construir su enunciado el emisor, pues se supone que el tal enunciado está hecho a medida del receptor, o a la medida de lo que el emisor espera del receptor (*cf.* Escandell 1996, p.36). Los factores sociales que intervienen en las interacciones son múltiples: “la edad, el sexo, el grado de conocimiento previo, la posición social, la autoridad, la jerarquía”; y son “algunas de las variables que determinan el grado de distancia entre los interlocutores” (Escandell 1996, p.136).

Las fórmulas de cortesía, por ejemplo, son el correlato lingüístico “de la estructuración que reconoce una sociedad” (Escandell 1996, p.138). Por eso, las normas que rigen su empleo no son lingüísticas, o no exclusivamente, sino de orden y organización sociales, primordialmente.⁸⁶ En este sentido, los silencios que se han señalado en el epígrafe anterior pueden ser mejor entendidos, pues muchas veces el silencio es lo que se espera de un interlocutor si su posición social es inferior jerárquicamente al del otro (*cf.* Warren-Lothlin 2007, p.56, que pone como ejemplo Job 32:4).

El nivel de cortesía depende de tres factores, según Escandell: 1) el poder relativo del destinatario respecto del emisor, 2) distancia social entre los interlocutores (familiaridad y contacto), y 3) el grado de imposición de un acto con respecto a la imagen pública (Escandell 1996, p.149). El último factor tiene que ver con lo que Andy Warren-Lothlin llama “the issuing of questions and mands, [that] are the kinds of utterances which potentially destabilize the social order, and so need to be ‘hedged’ or ‘mitigated’ with ‘face-saving’ strategies” (Warren-Lothlin 2007, p.56; véanse sus notas para los conceptos de *mand* y *face-threatening acts*).

Así como se han señalado algunos universales para la comunicación en general, también se han querido ver algunas constantes en las estrategias empleadas en las fórmulas de cortesía: “longer utterances, more silence, less interruption, less topic change and less physical touch” (Warren-Lothlin 2007, p.56).

En hebreo bíblico, una de las principales estrategias de cortesía es la de anteceder un enunciado interrogativo o deóntico (esto es, aquel que tiene que ver con el deber, la autorización, la prohibición, el permiso, etc.) introduciendo algún elemento que desplace

⁸⁶ “The use of those strategies [of politeness] is prescribed by features of social status, all interpreted in highly culture-specific ways” (Warren-Lothlin 2007, p.55).

la atención del enunciado. Tales elementos pueden ser: 1) saludos, 2) partículas modales, 3) menciones de los participantes o 4) referencias redundantes a los actos de habla (*speech acts*) (Warren-Lothlin 2007, p.56).

Por lo general, 1) y 3) suelen ir al principio, pero pueden repetirse continuamente a lo largo de la elocución. Así, en su voto, Hannah se refiere a sí misma como “tu sierva” o “(esta/tu) servidora”, אֲמָתְךָ, hasta tres veces (cf. 1 Samuel 1:11) y, posteriormente, mientras explica sus cuitas a Elí, vuelve a referirse a sí misma de igual manera (v.16). Los saludos a menudo se dan en modo optativo y sirven para agradecer o despedir (Warren-Lothlin 2007, pp.57-58), como cuando Elí “despacha” a Hannah en 1 Samuel 1:17: לְכִי לְשִׁלּוֹם וַאֲלֵהִי יִשְׂרָאֵל יִתֵּן אֶת-שְׁלָתְךָ (“Vete en paz y que el Dios de Israel conceda tu petición”).

Las partículas modales (2) incluyen לוֹ, לְךָ, בִּי para las funciones optativo-permisivo-precativas (por ejemplo, בִּי אֲדֹנָי, “por favor, Señor”, en 1 Samuel 1:26), así como la “*paragógica*” de los exhortativos y cohortativos (exhortativos de primera persona),⁸⁷ la *figura etimologica*, la hendíadis y la típica expresión “hallar gracia en los ojos de alguien” (לְמַצָּא חֵן בְּעֵינֵי מִיִּשְׁהוּ) (Warren-Lothlin 2007, p.59). Eufemismos (cf. Noegel 2013c, Warren-Lothlin 2013a) y actos indirectos de habla (como las preguntas retóricas) son otras estrategias de indirección u oblicuidad relacionadas con la cortesía (cf. Warren-Lothlin 2007, pp.65-66).⁸⁸

El estudio de la cortesía desde la pragmática puede aportar elementos de juicio que ayuden a engrasar o lubricar el engaste de los modelos formales y los modelos funcionales de la teoría lingüística, como indica Victoria Escandell:

Para que las explicaciones funcionales resulten interesantes, es preciso encontrar principios funcionales (o sociales) independientemente motivados. En este sentido, la tendencia a salvaguardar la propia imagen pública de posible agresiones podría verse como un tipo de universal sociológico que «presiona» las estructuras lingüísticas. Si esto es cierto puede convertirse en un punto de apoyo importante para las hipótesis funcionalistas, ya que, normalmente, las presiones sociales sobre el sistema lingüístico se presentan bajo la forma de extensiones del significado e implicaturas [contenidos implícitos] que revierten sobre la forma (Escandell 1996, p.153).

⁸⁷ “However, לוֹ and *paragodic he* should not be understood as bearing precative force in themselves. The precative/directive distinction is a function of the speaker-addressee relationship” (Warren-Lothlin 2007, p.59).

⁸⁸ “Indirect Speech Acts represent a kind of “inflectional” indirectness, or clause-level euphemism—they replace potentially offensive or face-threatening mands, negations and questions with “harmless” statements and rhetorical questions” (Warren-Lothlin 2007, p.65). Para los actos indirectos de habla, *vid. infra* 2.3.2.2.2.

De esta manera, en opinión de Andy Warren-Lothlin, son varias las funciones pragmáticas que de las dos formas verbales principales del sistema hebreo, *qāṭal* y *yiqṭōl*, pueden definirse (cf. Warren-Lothlin 2007, pp.66-68; cf. *íd.* 2005, p.198). Por ejemplo, para la primera forma postula un “precativo perfecto”, una forma volicional “which is only used in requests by humans to God” (Warren-Lothlin 2005, p.198), observable sobre todo en Salmos. Dice que “the precative perfect is not, as has been suggested by some, a more ‘perfective’ request form, but a politeness form” (Warren Lothlin 2007, p.67).

Para *yiqṭōl* reconoce a) un “preceptivo imperfecto” usado por Dios en sus órdenes a los hombres, y b) un uso interrogativo, sobre todo entre desconocidos (Ge 37:15, Jo 9:8, Ju 19:7), que se opondría a b’) un *qāṭal* interrogativo usado por un superior para inquirir a un inferior (Ge 16:8, 42:7). “[S]ociolinguistic distinctions can quickly clarify issues which have puzzled traditional grammarians” (Warren-Lothlin 2007, p.68), concluye Warren, quien describe y delimita pragmáticamente estos usos de las formas verbales:

The preceptive imperfect is complementary to the precative perfect in both rhetorical and sociolinguistic terms. There is rhetorical complementarity in that the precative perfect is primarily volitional and secondarily directive, while the preceptive imperfect is primarily directive and only implicitly volitional. Sociolinguistic complementarity lies in the fact that the precative perfect is restricted to address of a senior (address of God in the Psalms), while the preceptive imperfect is restricted to address of a junior (divine address of man in legal and procedural discourse). (Warren-Lothlin 2007, p.68).

2.3.2. Actos de habla, narraciones y literatura.

Es importante en este trabajo la teoría de los actos de habla por cuanto se parte de una división tripartita del hecho narrativo en ‘acción’, ‘relato’ y ‘discurso’. Dichas abstracciones se pueden “traducir” en: “qué se cuenta”, “cómo se cuenta”, “cómo se expresa”. De los tres niveles, los dos primeros son abstractos y no lingüísticos y son “los elementos privativamente narrativos, los que establecen un parentesco entre la narración verbal y otras artes narrativas, como el teatro, el cine o el comic” (García Landa 1998, p.211). En el campo de la literatura no son, empero, sino abstracciones útiles extraídas del texto narrativo, manifestación superficial de la narración literaria. El ‘discurso’ no es un objeto homogéneo, sino un proceso de representación, con el texto como noción básica en tanto que instrumento comunicativo y “estructura verbal que es transmitida por un emisor a un receptor. El estudio de este aspecto de la obra será, por tanto, un estudio lingüístico” (García Landa 1998, p.211).

Ya se ha dicho que una obra literaria es un producto lingüístico y no tanto una forma lingüística, pues la literatura “es un tipo de *discurso*, un uso del lenguaje en una

situación concreta” (García Landa 1998, p.213; sus cursivas). La creación de textos literarios es una actividad lingüística más. Una aproximación acertada al texto sería considerarlo en su dimensión temporal, pero no en la de la ‘acción’ que refiera, sino en su temporalidad

en tanto que es lenguaje, en tanto que el código semiótico que lo constituye incluye necesariamente la sucesión de unos elementos a otros. Por tanto, un texto narrativo es dos veces temporal, en tanto que *acción* representada y en tanto que sucesión de signos. Esta sería la primera acepción del término discurso: el texto en tanto en cuanto es un discurrir de signos en el tiempo” (García Landa 1998, p.213; sus cursivas, subrayado añadido).

La segunda definición de ‘discurso’ que da Landa es la de “*texto instrumentalizado en una situación comunicativa determinada*” (García Landa 1998, p.214; sus cursivas). Añade: “serán competencia de una lingüística del *discurso* no solo las estructuras de signos lingüísticos, sino también las modalidades de enunciación y las situaciones discursivas” (García Landa 1998, p.214; sus cursivas). Es ahí donde la pragmática y, más concretamente la teoría de los actos de habla, entran en juego.

“El estudio del *discurso* va necesariamente ligado al estudio de la *enunciación* como acto constitutivo y regulador de este” (García Landa 1998, p.216). Una enunciación es una acción (cf. van Dijk 1987, p.173) que nos remite a un enunciado, un enunciador y un destinatario. La enunciación “no es solo contenido textual. Es, ante todo, la actividad que constituye al ‘discurso’. Es en ese sentido en el que el estudio del contexto es imprescindible” (García Landa 1998, p.216). La razón es que el enunciado se inscribe solo parcialmente en el ‘discurso’ y por tanto “para una comprensión más completa de su sentido necesitamos tanto el texto como las circunstancias concretas de su enunciación, incluyendo las convenciones particulares que pueden regir en cada género o en cada época” (García Landa 1998, p.216). La teoría de los actos del habla “intenta sistematizar los principios de la enunciación, y resultará imprescindible para una hermenéutica lingüística generalizada un estudio lingüístico del *discurso*” (García Landa 1998, p.216; sus cursivas).

No obstante todo lo dicho, “la lingüística siempre ha tenido problemas a la hora de tratar el fenómeno literario,⁸⁹ y la teoría de los actos de habla no es una excepción” (García Landa 1998, p.221).⁹⁰ Existen “dificultades para situar a la literatura en sus

⁸⁹ Por ejemplo, las teorías llamadas “inmanentistas” que estipulan que lo específico de la literatura estriba en las características formales del lenguaje, es decir, que existiría un lenguaje exclusivamente literario (cf. Escandell 1996, p.201). Contra el inmanentismo se revuelve Ruíz Pérez 1995/1996.

⁹⁰ Véase van Dijk cuando dice que:

esquemas”, por lo que habría que “situar la narración literaria en una teoría general de los actos de habla, y eso no solo en tanto que literatura, sino en tanto que narración” (García Landa 1998, pp.221-222). Hay diferentes tipos de discurso con distintos condicionamientos pragmáticos: literatura frente a no-literatura; ficción frente a no ficción; narración frente a descripción, instrucciones, actos de habla institucionalizadores, etc.; comunicación escrita frente a la verbal, (diferencia semiótica no bien atendida y eso que es intuitivamente inmediata) (García Landa 1998, p.222).

En suma:

[e]l estudio pragmático de la literatura no debe atender solamente a la definición del hecho literario en tanto que es un determinado uso del lenguaje socialmente codificado, o a las condiciones de producción y recepción de las obras literarias. También nos ayuda a entender la estructura textual, que engloba dentro de sí multitud de fenómenos pragmáticos de diverso orden, por ejemplo los actos de habla de narradores y personajes (García Landa 1998, p.223).

Si la “literariedad” (cf. Todorov 2004, p.31) no reside ni en lo sintáctico ni en lo semántico, quizá la respuesta esté en las circunstancias que hacen de la literatura un acto comunicativo (Escandell 1996, p.202), social, a la postre. Así, Teun A. van Dijk da esta definición de “acto de habla” en que el texto literario tiene cabida:

[u]n acto de habla es el acto llevado a cabo cuando un hablante produce un enunciado en una lengua natural en un tipo específico de situación comunicativa. Tal situación recibe el nombre de *contexto*. Ello significa que un acto de habla no es sólo un acto de «hablar» o de «querer decir», sino además, y de manera decisiva, un acto *social*, por medio del cual los miembros de una comunidad hablante entran en interacción mutua (van Dijk 1987, p.172; sus cursivas).

La pragmática permite entender los textos (también los literarios)⁹¹ como actos de habla y someterlos a diferentes niveles de abstracción, puesto que en la comunicación lingüística se hacen varias cosas a la vez: (1) enunciar una forma lingüística en un contexto dado, (2) expresar mediante esa enunciación una proposición, es decir, una serie de significados (acto locucionario); (3) actuar socialmente en un determinado contexto

no existe un acto de habla específicamente «literario», sino que, pragmáticamente hablando, la literatura pertenece a un tipo de actos verbales «rituales» al que también pertenecen discursos diarios tales como los chistes o anécdotas. Las propiedades más específicamente «literarias», pues, se han localizado en el contexto social e institucional (van Dijk 1987, p.194).

⁹¹ Una obra literaria es un producto lingüístico y no tanto una forma lingüística, pues la creación de textos literarios es una actividad lingüística más. Así entendida, la literatura “es un tipo de *discurso*, un uso del lenguaje en una situación concreta” (García Landa 1998, p.213). Cf. Bach y Harnish 1979, van Dijk 1980, Leech 1983, Parret (dir.) 1980, Searle 1969,1979; Strawson 1964, para un desarrollo de la teoría de los actos del habla y la pragmática. Para el enfoque “pragmático” en los estudios literarios, véanse: Chico Rico 1988, van Dijk 1972, 1987; Dolezel 1967, 1971; Halliday 1971, Ingarden 1973, Lanser 1981, Lotman 1982, Martínez Bonati 1972, Mayoral 1987, Ohmann 1971, 1972; Petrey 1990, Pratt 1977, Segre 1985.

(acto ilocucionario) y, finalmente, (4) provocar un cierto efecto en un interlocutor, que puede o no apercebirse de ello (acto perlocucionario) (García Landa 1998, p.217; cf. *íd.* 2004).

Como apunta García Landa, los estudios literarios siempre se han interesado por los efectos perlocucionarios de las obras, por lo que la novedad (y las ventajas) del enfoque pragmático a este respecto podría parecer escasa o nula:

[e]n el contexto de los estudios literarios, es obvio que una gran parte de la crítica literaria de todos los tiempos se ha preguntado por la finalidad de la literatura, ha discutido las emociones provocadas por las obras literarias, ha desarrollado teorías sobre cómo componer una obra con vistas a producir un determinado efecto sobre el público. Es decir, se ha dedicado al estudio de los efectos perlocucionarios de la literatura. Esto nos podría llevar a la reflexión más general de que la crítica literaria siempre se ha ocupado del estudio de la pragmática de la comunicación literaria. Lo que es nuevo en los estudios contemporáneos es la voluntad de hallar unos principios comunes para la sistematización de la acción discursiva, una sistematización que alcanzaría a la lengua “corriente” (en sus infinitas variedades) y a la literatura. Un estudio de este tipo descubrirá lo mucho que hay de común entre los fenómenos literarios y los no literarios (García Landa 1998, p. 221).

La teoría de los actos de habla se debe a John Searle (1969), quien continuó las indagaciones que su mentor, John Austin, iniciase en *How to Do Things with Words* (Austin 1962). Habría dos razones principales por las que los estudios (y la crítica) literarios se interesaron por esta teoría: 1) la promisoria posibilidad de una acercamiento funcional(-ista) a la literatura, lejos de las disquisiciones (cuasi)metafísicas de otras teorías, y 2) el deseo de superar el “desapego” contextual de ciertos formalismos “without engulfing [literature] in the psychological, social and historical conditions of [literary] production” (White 1988a, p.2).

2.3.2.1. John Austin

Austin, al principio de su clásico *How to Do Things with Words* (Austin 1962), oponía las enunciaciones ‘constatativas’ o ‘descriptivas’ (*constative statements*) a las expresiones ‘performativas’ o ‘realizativas’ (*performative utterances*), sobre la base de que estas no describen ni registran nada (no son ni verdaderas ni falsas, por tanto), sino que su emisión implica en sí la realización del acto que expresan: “the uttering of the sentence is, or is a part of, the doing of an action, which again would not *normally* be described as saying something” (Austin 1962, p.5; sus cursivas). Estas oraciones realizativas se opondrían, supuestamente, a los enunciados ‘constatativos’. El adjetivo ‘realizativas’ (*performative*) indica “that the issuing of the utterance is the performing of

an action –it is not normally thought of as just saying something” (Austin 1962, pp.6-7; cf. las reservas al respecto de Searle, a la sazón su discípulo, en Searle 1969, p.68).

Por tanto, para Austin, las expresiones llamadas ‘realizativas’ son:

- a) enunciados, desde un punto de vista gramatical, que
- b) no describen nada,
- c) no son ni verdaderos ni falsos y
- d) no son sinsentidos (*vid. supra* la discusión de 2.3.1.1. sobre los enunciados).

¿Cuál es su función? Austin vio que “prometo devolvértelo” es una expresión que, al ser pronunciada en ciertas circunstancias, comporta llevar a cabo una acción que no es la de su emisión o la de su pronunciación. Se hace algo más: en el ejemplo, la acción de prometer. Son este tipo de expresiones las que Austin llama ‘realizativas’.⁹²

Estos realizativos se pueden oponer a las expresiones ‘descriptivas/constatativas’ para intentar esclarecer sus condiciones de uso. Esto es, poner de manifiesto las condiciones necesarias que deben cumplirse para que una expresión realizativa sea feliz (para que decir “prometo x” sea de verdad hacer una promesa). Sobre eso se ocupa en la primera mitad de su obra. Pero entonces, a mitad de la obra, introduce una pregunta cuya respuesta produce un desenlace inesperado: ¿qué criterio existe para distinguir las expresiones ‘realizativas’ de las ‘constatativas’?

El resto del libro se ocupa de esta cuestión y muestra cómo fracasan los esfuerzos por contestarla. Los realizativos se muestran cada vez más complejos, a la vez que los descriptivos se revelan como sujetos también a ciertas condiciones necesarias para su feliz funcionamiento. Además, se descubre que también los realizativos requieren cierta conformidad con los hechos.

Por tanto, Austin propone cambiar de rumbo y preguntarse en qué sentido se puede afirmar que decir algo es hacer algo. Su respuesta es ofrecer un esquema teórico que permita alojar los sentidos más importantes en que decir algo es hacer algo. Así, propone que cuando alguien dice algo debemos distinguir:

- a) el acto “de” decirlo (el acto de emitir ciertos ruidos que pertenecen a un vocabulario y que se emiten siguiendo una cierta construcción y que, además, tienen

⁹² Cf. el prólogo a Austin 1990 (traducción al español de Austin 1962), a cargo de Genaro Carrió y Eduardo Rabossi (pp.7-35), en que se explica clara y sucintamente la tesis de la obra austiniana, así como se sitúa el trabajo del filósofo británico en las preocupaciones por el lenguaje propios de la filosofía de la primera mitad del siglo XX.

cierto sentido y referencia). Este es el ‘acto locucionario’ o la dimensión locucionaria del acto lingüístico.

b) El acto que se lleva a cabo “al” decir algo: prometer, advertir, saludar, criticar, etc. Este es el ‘acto ilocucionario’ o dimensión ilocucionaria del acto lingüístico.

c) el acto que se lleva a cabo “porque” se dice algo: intimidar, alarmar, ofender, intrigar... Este es el ‘acto perlocucionario’.

La conexión entre lo que se dice y sus consecuencias (es decir, entre el acto locucionario y el perlocucionario) es de tipo causal, la relación entre la dimensión locucionaria y la ilocucionaria (lo que hacemos “al” decir algo) es de tipo convencional. De igual modo, mientras el significado de las expresiones (en un sentido tradicional) es parte del acto locucionario, la “fuerza” de esas expresiones está incluida en el acto ilocucionario.

Las expresiones realizativas, además de actos, son expresiones, y están, según Austin, afectadas por las deficiencias propias de las expresiones. Es muy interesante lo que dice al respecto:

[A]s *utterances* our performatives are *also* heir to certain other kinds of ill which infect *all* utterances. And these likewise, though again they might be brought into a more general account, we are deliberately at present excluding. I mean, for example, the following: a performative utterance will, for example, be *in a peculiar way* hollow or void if said by an actor on the stage, or if introduced in a poem, or spoken in soliloquy. This applies in a similar manner to any and every utterance —a sea-change in special circumstances. Language in such circumstances is in special ways —intelligibly—used not seriously, but in ways *parasitic* upon its normal use —ways which fall under the doctrine of the *etiologies* [decoloraciones] of language. All this we are *excluding* from consideration. Our performative utterances, felicitous or not, are to be understood as issued in ordinary circumstances (Austin 1962, p.22; sus cursivas).

En Austin, pues, se desliza la sospecha de que la literatura supone un uso poco serio del lenguaje. Antes, ya ha avisado de que, para analizar la intención de una emisión, hay que tener en cuenta antes si se dice de veras, bromeando o para poetizar: “[s]urely the words must be spoken ‘seriously’ and so as to be taken seriously? [...]. *I must not be joking, for example, nor writing a poem*” (Austin 1962, p.9; cursivas añadidas).

Por su parte, Searle no consideraba la literatura, entre otras instancias como contar chistes, un uso serio del lenguaje y, concretamente, llega a decir: “... parasitic forms of communication such as telling jokes or acting in a play ...” (Searle 1969 p.57),⁹³ sobre la

⁹³ Esta frase al completo es así: “It should be noted that this condition [de *output* e *input*; *vid.* nota siguiente] excludes both impediments to communication such as deafness and also parasitic forms of communication such as telling jokes or acting in a play.” (Searle 1969, p.57).

base de que “I contrast ‘serious’ utterances with play acting, teaching a language, reciting poems, practicing pronunciation, etc., and I contrast ‘literal’ with metaphorical, sarcastic, etc.” (Searle 1969, p.57, n.1, cursivas añadidas).⁹⁴ Así expresado, pareciera que la literatura en conjunto supone, pragmáticamente, un uso no serio del lenguaje (cf. García Landa 2004); más aún: parasitario. Incluso el lenguaje, en opinión de Huizinga (1938), sería producto del juego, como la cultura en general.

2.3.2.2. John Searle

Searle distingue entre actos de emisión, actos proposicionales y actos ilocucionarios (cf. Searle 1969, pp.22-26). Señala que una misma proposición puede ser usada para diferentes actos ilocucionarios, así como es posible hacer una emisión “without performing a propositional or illocutionary act at all. (One can utter words without saying anything)” (Searle 1969, p.24). De igual manera, dos emisiones distintas pueden hacer un mismo acto proposicional y un mismo acto ilocucionario. Aún más: una misma emisión de un mismo hablante en ocasiones distintas puede estar realizando actos proposicionales e ilocucionarios diferentes cada vez (cf. Frápolli y Romero 2007, p.29).

En suma, “[u]tterance acts consist simply in uttering strings of words. Illocutionary and propositional acts consist characteristically in uttering words in sentences in certain contexts, under certain conditions and with certain intentions (Searle 1969, pp.24-25; *vid.* Gutiérrez Ordóñez 1997b, pp.104-105 en 2.3.). Añade a ello Searle posteriormente la noción “austiniana” de acto perlocucionario (*vid. supra*), que explica así: “[t]o these three notions I [...] add Austin's notion of the *perlocutionary act*. Correlated with the notion of illocutionary acts is the notion of the consequences or *effects* such acts have on the actions, thoughts, or beliefs, etc. of hearers” (Searle 1969, p.25; sus cursivas).

Por tanto, la forma gramatical característica del acto ilocucionario es la oración completa (que puede ser una sola palabra); y la forma gramatical característica de los actos proposicionales son partes de oraciones, a saber: “grammatical predicates for the act of predication, and proper names, pronouns, and certain other sorts of noun phrases

⁹⁴ Sobre las condiciones esenciales del acto de prometer, Searle señala que son básicas las que denomina de *output* (emisión) e *input* (comprensión). Es decir, el habla inteligible y la facultad de entender dicho habla, y señala:

Together [the conditions] include such things as that the speaker and hearer both know how to speak the language; both are conscious of what they are doing; they have no physical impediments to communication, such as deafness, aphasia, or laryngitis; and they are not acting in a play or telling jokes, etc. (Searle 1969, p.57).

for reference” (Searle 1969, p.25). Uno no puede referir y predicar (=acto proposicional) sin aseverar, preguntar, prometer, etc. (=acto ilocucionario) y, lingüísticamente, eso significa que son las oraciones, no las palabras, las que se usan para “decir cosas”. Así resume Searle: “[o]ne only refers as part of the performance of an illocutionary act, and the grammatical clothing of an illocutionary act is the complete sentence. An utterance of a referring expression only counts as referring if one says something” (Searle 1969, p.25).

Como señala Escandell (1996, p.62), un aspecto muy importante de la teoría de Searle, que no se hallaba en Austin, es que considera que toda actividad lingüística es convencional en tanto que está controlada por reglas: “[s]peaking a language is engaging in a (highly complex) rule-governed form of behavior. To learn and master a language is (*inter alia*) to learn and to have mastered these rules” (Searle 1969, p.12). Más concretamente, Searle parte de la hipótesis de que el lenguaje es un “rule-governed intentional behavior”, para explicar

the possibility of, not to provide evidence for, linguistic characterizations. The form that this hypothesis will take is that *speaking a language is performing speech acts*, acts such as making statements, giving commands, asking questions, making promises, and so on; *and more abstractly, acts such as referring and predicating*; and, secondly, that these acts are in general made possible by and are performed *in accordance with certain rules for the use of linguistic elements* (Searle 1969, p.16; cursivas añadidas).

En este sentido, la unidad de comunicación no es la palabra, oración, etc., sino la producción o emisión de palabras, oraciones, etc. “in the performance of the speech act” (Searle 1969, p.16). Las reglas, según Searle, pueden ser ‘regulativas’ o ‘constitutivas’, y las de los actos de habla son del segundo tipo. La principal distinción de estos dos tipos de reglas sería que “[r]egulative rules regulate a pre-existing activity, an activity whose existence is logically independent of the rules. Constitutive rules constitute (and also regulate) an activity the existence of which is logically dependent on the rules” (Searle 1969, p.34). Por tanto, 1) la creación de reglas constitutivas conlleva la creación de nuevas formas de comportamiento o conducta [*behavior*] y 2) una regla constitutiva suele tener la forma de “X vale como Y en un contexto C” (cf. Searle 1969, p.35-36).

Si hablar una lengua es realizar actos de acuerdo con reglas, se sigue, dice Searle, que la estructura semántica de una lengua “may be regarded as a conventional realization of a series of sets of underlying constitutive rules, and that speech acts are acts characteristically performed by uttering expressions in accordance with these sets of constitutive rules” (Searle 1969, p.37). María José Frápolli y Ester Romero resumen todo lo dicho hasta aquí de esta manera:

La hipótesis de que el lenguaje es una conducta intencional gobernada por reglas puede reformularse en la idea de que hablar un lenguaje consiste en realizar actos de habla completos cuya posibilidad depende de su conformidad a ciertas reglas para el uso de los elementos lingüísticos. Son actos de habla completos los actos de enunciar, dar órdenes, plantear preguntas, hacer promesas, ordenar, saludar y aconsejar, entre otros muchos. Y la hipótesis puede reformularse así porque estos actos de habla, los que Austin denominó “actos ilocutivos”, son las unidades básicas de comunicación lingüística o verbal (Frápolli y Romero 2007, p.212).

Uno de los objetivos de Searle sería el de formular conjuntos de reglas constitutivas para cada tipo de acto de habla, lo que mostraría que 1) las reglas no son categóricas y 2), y relacionado con lo anterior, que las reglas pueden servir para más de un tipo de acto de habla (Searle 1969, p.37). Además, si se pudiesen establecer las reglas para determinados tipos de acto de habla, se probaría que esas reglas son ‘constitutivas’ y que la hipótesis es correcta. Al cabo, “it is a matter of convention —as opposed to strategy, technique, procedure, or natural fact— that the utterance of such and such expressions under certain conditions counts as the making of a [por ejemplo] promise” (Searle 1969, p.37).

2.3.2.2.1. Tipos de actos de habla

Tomando el acto ilocucionario como unidad en el análisis de los tipos de usos del lenguaje, “we find there are five general ways of using language, five general categories of Illocutionary acts”, a saber: 1) asertivos, 2) directivos, 3) compromisorios (*commissives*), 4) expresivos, 5) declarativos (Searle 1979, p.viii). En resumen, dependiendo de la actitud del hablante, y los resultados que pretende, con los actos:

1) asertivos uno (re)presenta proposicionalmente un estado de cosas del mundo (informando, anunciando, respondiendo, etc.);

2) directivos el hablante intenta que otro haga algo (ordenando, solicitando, pidiendo, etc.);

3) compromisorios el emisor se compromete a hacer algo (prometiendo, jurando, asegurando, etc.);

4) expresivos alguien expresa sus sentimientos y actitudes (agradeciendo, saludando, disculpándose, etc.);

5) declarativos se provocan cambios en el mundo (inaugurando, bautizando, dimitiendo, etc.) (Searle 1979, p.viii; cf. Escandell 2012, p.632. *Vid. infra* en 2.4.1.1.(1.) las clasificaciones de Carlota Smith y Longacre).

Ahora bien, un mismo enunciado puede corresponder a dos actos de habla distintos, lo que da lugar a un acto de habla indirecto (*vid. infra* 2.3.2.2.2.) que alertan sobre el peligro de identificar verbos ilocucionarios con actos ilocucionarios: “[t]here are many illocutionary verbs that are not restricted as to illocutionary point, that is, they can take a large range of illocutionary points, and thus they do not genuinely name an illocutionary force” (Searle 1979, p.ix).

Una cuestión importante en cualquier taxonomía es cuáles son los criterios clasificatorios. Es decir, se necesita establecer en qué se diferencian, y por qué son reconocidos, una promesa, una predicción y un informe, toda vez que el criterio verbal (del tipo de verbo) puede ser engañoso: “illocutionary verbs are a good guide but by no means a sure guide to differences in illocutionary acts.” (Searle 1979, p.2; esta es una de sus reservas a la taxonomía de Austin [1962, p.147-163]; *cf.* Searle 1979, pp.8-12). Establece, pues, Searle 12 diferencias que permiten (re)conocer distintos tipos de actos ilocucionarios (*cf.* Searle 1979, pp.2-8 para la descripción de todas ellas)

2.3.2.2.2. Actos de habla indirectos

El fenómeno de los actos de habla indirectos, esto es, cuando lo que se dice comporta “más”, u otra cosa distinta,⁹⁵ de lo que la forma gramatical refleja, socava uno de los presupuestos fundamentales de la teoría de Searle: “el de la existencia de una relación constante entre forma gramatical y acto ilocutivo” (Escandell 1996, p.70). Una década después de *Speech Acts*, Searle retomó el asunto de los actos de habla indirectos o “the relation between literal sentence meaning and intended speaker's utterance meaning” (Searle 1979, p.x). En un acto de habla directo, el emisor

utters a sentence and means exactly and literally what he says. In such cases the speaker intends to produce a certain illocutionary effect in the hearer, and he intends to produce this effect by getting the hearer to recognize his intention to produce it, and he intends to get the hearer to recognize this intention in virtue of the hearer's knowledge of the rules that govern the utterance of the sentence (Searle 1979, p.30).

Pero hay casos en que el significado de la expresión (*utterance*) y el de la oración no concuerdan, como en la ironía o la metáfora, casos en que “one illocutionary act is performed indirectly by way of performing another.” (Searle 1979, p.31). Como él mismo reconoce, la explicación que dio en Searle 1969 era incompleta:

I suggested that many such utterances could be explained by the fact that the sentences in question concern conditions of the felicitous performance of the speech

⁹⁵ En un acto de habla indirecto “the speaker means what he says but he also means something more” (Searle 1979, p.ix.).

acts they are used to perform indirectly —preparatory conditions, propositional content conditions, and sincerity conditions— [cf. Searle 1969, cap.3] and that their use to perform indirect speech acts consists in indicating the satisfaction of an essential condition by means of asserting or questioning one of the other conditions (Searle 1979, p.31; cf. Escandell 1996, p.71).

En 1979, empero, Searle afirma que un emisor comunica a un destinatario más de lo que dice porque se apoya “on their mutually shared background information, both linguistic and nonlinguistic, together with the general powers of rationality and inference on the part of the hearer” (Searle 1979, pp.31-32). En parte, Searle se acoge a 1) las investigaciones de Grice (1975, 1991) sobre la cooperación en la comunicación,⁹⁶ 2) al (hipotético) hecho de que los participantes comparten contexto y “background” y 3) a la asunción de que el destinatario es capaz de hacer inferencias (Searle 1979, p.32).

No se abundará más en este aspecto de la teoría de actos de habla de Searle, y se remite a las obras citadas para una mayor profundización. Sin embargo, es pertinente resaltar que la “solución” (o, al menos, uno de los aspectos que implica: 2)) de Searle a este tipo de actos de habla, a saber, las nociones de *background*, *frame*, *script* o “cuadro”, volverán a aparecer en este trabajo en momentos tan importantes como la discusión de los chistes y juegos de palabras del capítulo 3. Así, una de las teorías lingüísticas más importantes de los últimos 40 años, la *Semantic Script Theory of Humor* (SSTH; Raskin 1985), se basa o apoya en el concepto de *script*, entendido como “a large chunk of semantic information surrounding the word or evoked by it. The script is a cognitive structure internalized by the native speaker and it represents the native speaker's knowledge of a small part of the world” (Raskin 1985, p.81; *vid. infra* 3.3.1.1.1.).

De la misma manera, Umberto Eco se acoge a la noción de “cuadro” para explicar cómo un lector u oyente desambigua fácil y “naturalmente” cualquier tipo de emisión, siendo un “cuadro” o *frame* una “serie de informaciones que circulan en forma estandarizada” y que pertenecen al conocimiento enciclopédico del hablante, funcionando como premisas que el código lingüístico no impone directamente (Eco 1993, p.31).

⁹⁶ Según Grice, nuestras conversaciones no son una “sucesion of disconnected remarks”, sino que, hasta cierto grado, se caracterizan por ser “cooperative efforts” en los que cada parte implicada reconoce una serie de objetivos comunes, “or at least a mutually accepted direction”, que puede estar fijada desde el principio, o evolucionar a lo largo de la conversación, y que puede estar razonablemente definida o ser tan imprecisa hasta el punto de dejar a los hablantes una considerable libertad (Grice 1991, p.26). Pero, “[q]ue la explicación [de Searle] de los actos de habla indirectos requiera apelar a principios generales de conversación cooperativa no significa que su explicación requiera un postulado conversacional al estilo griceano” (Frápolli y Romero 2007, p.234, n.17).

Y, finalmente, recuérdense las atinadas reflexiones de Amado Alonso, referidas al final del punto 2. *supra*, acerca de la enunciación/recepción, el contexto y a la situación de la enunciación.

2.4. Pragmática y estudios bíblicos

Se pregunta Massimo Grilli:

Come possiamo noi, lettori del XXI secolo, misurarci in un corretto rapporto di collaborazione con l'autore di un testo antico, come quello biblico, in modo che il venire dal testo a me e l'andare da me al testo — il cosiddetto «circolo ermeneutico» — sia un cammino corretto e, nello stesso tempo, appassionante? (Grilli 2002, p.656).

La (modesta, a su parecer) respuesta que se da Grilli parte “dall'ottica delle scienze della comunicazione e in particolare dalla prospettiva della «Linguistica pragmatica»” (Grilli 2002, p.656). Ese es el camino o la ruta que seguir para acortar la distancia con el texto bíblico, respetando su alteridad para crear afinidad (*cf.* Grilli 2002, pp.655, 699-670, 677).

La ciencia lingüística no podía dejar de influir fecundamente en los métodos exegéticos a partir de los años 70 del pasado siglo, dice Grilli, quien da dos razones: una de tipo más o menos teológico, como es que la lingüística reclama la atención sobre el “estatuto” de la Biblia (“che è Parola di Dio espressa in linguaggio umano”); la segunda, la que más interesa aquí: “perché la Linguistica permette di superare il difficile rapporto tra esegesi ed ermeneutica, che il metodo storico-critico aveva reso problematico” (Grilli 2002, p.657; *vid. supra* 2.2.).⁹⁷

Como señala Stephen Pattemore, el “análisis del discurso” y la teoría de los actos de habla, dos aproximaciones pragmáticas a las enunciaciones, también literarias, han hecho fortuna en los estudios bíblicos (Pattemore 2004, p.32). Para Hugh C. White, la teoría de los actos de habla, según se adivina en Austin, encaja a la perfección en las narraciones bíblicas, “since the most prominent linguistic features of the Hebrew

⁹⁷ “Il metodo storico-critico, fin dalle sue origini”, continúa diciendo, “si è distinto come il custode del testo e del suo senso storico, ma ha trascurato la dimensione ermeneutica che scaturisce dalla convinzione che il lettore di oggi non è lo spettatore inerme di un oggetto già dato” (Grilli 2002, p.657). El artículo de Grilli ofrece un repaso a los hitos lingüísticos “exegéticamente” aprovechables y aprovechados, como también Grilli 2018, pp.9-39 y Mora Paz 1999. Bibliografía sobre pragmlingüística y exégesis bíblica en Mora Paz 1999, p.23, n.53 y en Grilli, Guidi y Obara 2018, pp.199-214. Véase también el repaso histórico de White 1988b, centrado en el papel de la teoría de los actos de habla en la exégesis bíblica, pero cuyos comentarios pueden ayudar a comprender la postura de algunos círculos teológicos ante ciertos postulados y modelos lingüísticos. Para lo último, es también interesante y pertinente consultar las atinadas consideraciones de Pontificia Comisión Bíblica 1993 (*cf.* García Jalón 2016).

narrative are the central word events which have the form of Austin's classic examples, i. e., promises, commands, warnings, verdicts, and the like” (White 1988b, p.54). Más importante: al tratar el lenguaje en sí mismo como acto, la dicotomía entre la palabra literaria y el hecho histórico queda anulada: “[t]he meaning of language is understood neither in terms of a logical (or existential) system, nor its correspondence to empirical fact, *but in terms of the conditions which govern its use*” (White 1988b, p.54; cursivas añadidas). La teoría de los actos de habla permea los análisis y las taxonomías discursivo-textuales de la llamada “sintaxis textual” o “análisis del discurso” del HB, como se verá más abajo.

No obstante, la teoría austiniana fue adoptada y aplicada antes en el campo de la filosofía de la religión y la teología que en el análisis textual y narrativo de la BH (cf. White 1988b, pp.54-57). Eso lastró el desarrollo de un método de análisis literario que incorporase la noción de acto de habla. Todavía en 2001, Richard S. Briggs se lamenta de la confusión existente acerca de lo que la teoría puede y no puede hacer en los estudios bíblicos (hermenéuticos y teológicos) (Briggs 2001, pp.4-5), y aboga por el carácter instrumental de la teoría en cualquier análisis interesado en todo aquel caso en que la lengua se implica a sí misma (Briggs 2001, p.18).

El camino que se inició en el epígrafe 2.2. (“Funcionalismo y estudios bíblicos”) se abre y ofrece de nuevo, y merece la pena resumir y recordar lo que se dijo en él, amoldándolo a lo que se ha dicho en 2.3. y 2.4.:

1. La esencia de la pragmática de la lengua es indagar en la función informativa de la lengua. Por eso es funcionalista.

2. Dicha indagación obliga a ir más allá del contenido proposicional de las enunciaciones; por eso, sea cual sea su origen, medio y extensión, se las considera productos lingüísticos, no tanto formas.

3. Como resultado de lo anterior, ante un asunto tan complicado y peliagudo como el del sistema verbal hebreo, por ejemplo, posturas (funcionalistas) como las de Alviero Niccacci abogan por determinar los valores de las formas (y construcciones) verbales “desde” su contexto textual (“cotexto”), según se relaciona con otras formas y elementos lingüísticos.⁹⁸

⁹⁸ Morfología y sintaxis van primero, con la semántica como secundaria; contexto y estilo, al final (cf. Niccacci 2002, §§129-130). El movimiento de Niccacci es indudablemente funcionalista y, hasta donde se puede, pragmático:

ante idiomas que carecen de una comunidad de hablantes, la única forma de precisar el uso y la función de las distintas formas verbales depende, evidentemente, del proceso de análisis

4. Como ante cualquier teoría o enfoque lingüístico, la postura adoptada por los estudios bíblicos ante la pragmática es, básicamente, heurística. La principal preocupación es “solucionar” problemas (*vid.* van der Merwe 1994, p.22 en 2.2. *supra*), no “crear” teorías.

5. Así, uno puede (pre)ocuparse del sistema verbal hebreo (Niccacci) tomando el “cotexto” como “contexto”, pero también inquirir cómo el narrador indica a los interlocutores de un diálogo (*cf.* Polak 2013), o cómo se formulan los juramentos en la BH (*cf.* Conklin 2011), desde “posturas pragmáticas” como la del estudio de las conversaciones o sociolingüística (Polak) o la de la teoría de los actos de habla (Conklin).

Los dos últimos movimientos pueden ser calificados como “*top down*” (*vid.* nota 15 del cap.0) o como “*etic*” (contra “*emic*”, *cf.* Headland, Pike y Harris 1990); el de Niccacci, como “*bottom-up*” (*vid.* nota 36 del cap.2). Tania Notarius señala que el “análisis del discurso” no es un método homogéneo, mucho menos en los estudios bíblicos, siendo sus dos ramas más importantes: 1) la centrada en la gramática, más o menos estructural, y que “focuses on the linear nature of the text and suggests the grammatical regulations for syntactical units larger than a sentence”, y 2) otra más analítico-funcional, que “provides the communicative, pragmatic, and functional framework for text analysis”, concluyendo que ambos enfoques son complementarios, pues dan cuenta de importantes aspectos del discurso (Notarius 2008, p.57).

Existen quienes, no obstante, consideran que, por sus propias hechuras, aproximaciones pragmáticas como la “Teoría de la Relevancia” (TR)⁹⁹ son unas (inadecuadas) herramientas lingüísticas más de la panoplia lingüística a disposición de cualquier intérprete de los textos (bíblicos); con promisorias aplicaciones, pero que perpetúa la premisa que gobierna toda empresa hermenéutica: “the premise that communication is about the transmisión of non-explicit meaning, an onerous legacy of the code model, not yet thoroughly exorcised in relevance theory” (Adam 2019, pp.145-146).¹⁰⁰

y estructura de todos los datos que los documentos en sí mismos puedan aportar (Piquer 2003, p.54).

⁹⁹ A cargo de Sperber y Wilson (1995). En corto, la tesis central de la TR “is that the expectations of relevance raised by an utterance are precise enough, and predictable enough, to guide the hearer towards the speaker’s meaning” (Wilson y Sperber 2002, p.250). El profesor Francisco Yus, de la Universidad de Alicante, ha reunido una valiosísima bibliografía relacionada con la TR, consultable por temática o alfabéticamente, y accesible en <https://personal.ua.es/francisco.yus/rt.html> (última actualización consultada: 30/11/2021).

¹⁰⁰ En este artículo, A.K.M. Adam aboga por el abandono de lo que ya Sperber y Wilson denominaron el “modelo del código” (*cf.* Blackburn 2007, quien explica el origen y devenir de este modelo-metáfora del lenguaje “como código” y ofrece alternativas) como modo de avanzar en la interpretación de los textos

Para Randall Buth, la TR “go[es] beyond what the grammar system marks or manipulates and deal[s] with the overall «interpretation» of a text”, por lo que no tiene cabida en su enfoque pragmático, más centrado “in constituents that have been signaled in the language system, in the grammar, so that they carry additional information beyond the syntactic or semantic information just mentioned. For example, the commonly used terms Topic and Focus fit here”¹⁰¹ (Buth 1999, pp.80-81; *vid. infra* para su propuesta pragmático-discursiva).

2.4.1. El “análisis del discurso” y la BH: la “sintaxis textual”

Otras voces, como Carlota Smith, consideran directamente que el llamado “giro pragmático” en lingüística¹⁰² habría sido una reacción “to earlier, rather unsuccessful attempts to apply the techniques of linguistic analysis beyond the sentence”, valorando que, como resultado de dicho giro, pareciera, a veces, “that nothing at all is conveyed by linguistic forms, while everything is due to pragmatics or lexical content” (Smith 2003, p.1). No obstante, reconoce que, para interpretar un pasaje textual,¹⁰³ “people draw on syntactic, semantic, and pragmatic knowledge”, y asume que

bíblicos. No obstante, Adam no resta mérito ni importancia a la TR: “[w]here the code metaphor inclines toward suggesting that the language of an expression conceals a ‘real meaning,’ one can learn from relevance theory that the particular expression (and such attendant contextual data as one recognizes) provides exoteric evidence from which one may infer meaning” (Adam 2019, p.144).

¹⁰¹ El ‘tópico’ es una magnitud funcional que “señala el ámbito de pertinencia en el que se va a desenvolverse el resto de la cláusula” (Gutiérrez Ordóñez 1997a, p.45). Esta función: a) “[m]arca el ámbito de validez de las referencias y del carácter veritativo del enunciado. Su rasgo básico es la *separabilidad*: los tópicos se parapetan entre pausas y, normalmente, eligen la posición inicial”; b) semánticamente, ubica “el ámbito de referencia que constituye el *universo de discurso* del enunciado: es el **marco de referencia**”; c) informativamente, “es una llamada de atención al oyente, efectuada ya al inicio del mensaje, para que advierta que el ámbito de la aserción o de la pregunta está restringido” (Gutiérrez Ordóñez 1997a, p.47, 51, 58; cursivas y negritas suyas).

Por su parte, el ‘foco’ o ‘relieve’ surge de la necesidad de resaltar la función paradigmática de un funitivo o de varios a la vez: “en determinadas circunstancias y por finalidad comunicativa, el hablante ve necesario realzar esta dimensión opositiva [ESTO, NO lo otro] de uno de los segmentos del decurso. Es el **relieve** o **foco**” (Gutiérrez Ordóñez 1997a p.34; mayúsculas, negritas y cursivas suyas). Su función es informativa y no altera la visión representativa de la secuencia. Sus procedimientos son: el orden de palabras, la tematización, la acentuación de insistencia, la reduplicación y las estructuras de énfasis (*cf.* Gutiérrez Ordóñez 1997a, pp.35-39). Parece bastante general que el foco coincida con la información nueva, pero no se da a la inversa: no toda información nueva es foco: “El aporte es una función de carácter sintagmático, combinatorio. El foco, por el contrario, es de naturaleza paradigmática” (Gutiérrez Ordóñez 1997a, p.39; *cf.* pp.21-32 para la dupla ‘soporte/aporte’).

Buth llama al ‘tópico’, “*Contextualizing Constituent* (CC), that is, a constituent that orients the clause to the larger context”, y del ‘foco’ dice que “refers to a specially signaled constituent for highlighting salient information of a clause” (Buth 1999, p.81, sus cursivas; *cf.* Buth 1994).

¹⁰² Que comenzó, según van der Merwe 2003 (p.13), a principios de los años 80 del pasado siglo.

¹⁰³ “I use the term ‘passage’ for text segments that realize a discourse mode. Passages must be long enough to establish the linguistic features that determine a mode. Two sentences suffice to do this” (Smith 2003, p.22).

sentences are self-contained units from a certain point of view; but for interpretation they depend on linguistic and extra-linguistic context. This dependence cannot be captured simply by making connections between sentences. The meaning of a sentence often requires information from the context (Smith 2003, pp.10, 11).

El método de Smith es “*bottom-up*” y, como a Niccacci, no se le escapa que los valores discursivos habrían de ser estipulados teniendo en cuenta las condiciones del propio discurso (cf. Notarius 2008, p.57 y su nota 8). Introduce, así, la noción de “modos de discurso” (*modes of discourse*).¹⁰⁴

Los “modos de discurso” serían “clases de pasajes discursivos” y se definirían “by the entities they introduce into the universe of discourse and their principle of progression” (Smith 2003, p.1). Esas entidades serían: los hechos, los estados, las generalizaciones y las abstracciones (Smith 2003, p.12). Propone cinco modos de discurso, “Narrative, Report, Descriptive, Information, and Argument” distinguibles por su forma gramatical (Smith 2003, p.1). Cree que esa forma gramatical es la base de la intuitiva¹⁰⁵ aprehensión y comprensión de esos modos de discurso y, por ende, de las clases de pasajes discursivos (Smith 2003, p.7).

Los principios de progresión aludidos más arriba se relacionan con el tiempo y varían según el modo de discurso. En la narración, por ejemplo, las situaciones se relacionan entre sí, y los hechos dinámicos hacen avanzar el tiempo narrativo; en los reportes, las situaciones se relacionan con el tiempo del discurso (*speech time*), y el tiempo (del reporte) avanza y retrocede en ese tiempo del discurso, etc. (cf. Smith 2003, p.13).

Wido Van Peursen, citando expresamente esta obra de Carlota Smith, detecta “a movement back to the observation of linguistic regularities in adjacent sentences”, al mantenerse “the difference between ‘genre’ (as feature of a text of corpus) and ‘text type’ (as a feature of a clause)” (Van Peursen 2020, p.148).¹⁰⁶ Traza Van Peursen en su artículo

¹⁰⁴ Curiosamente, Terence Collins, en artículo de 1987 en que aplica ciertas nociones estructuralistas al estudio de los Salmos, habla de la importancia del análisis “of what may be called ‘modes of discourse’ used in the psalms” (Collins 1987, p.42), y en la nota 2 de esa misma página informa y previene: “[t]he phrase ‘modes of discourse’ is my own term. It is not the same thing as ‘discourse analysis’” (cursivas añadidas). Más adelante, en la misma página, define así: “[u]nder the term ‘modes of discourse’ I include such labels as narration, reflection, invocation, petition, etc. They are the different styles of speaking voice one hears in the psalms”.

¹⁰⁵ Se debe a Chomsky la inclusión de la ‘intuición’ como uno de los factores determinantes en el método de análisis lingüístico. La ‘intuición’, en este sentido, estaría formada por los juicios introspectivos de un hablante acerca de su propio idioma. Un hablante “intuye” lo que es y no es posible en su lengua. El problema con las “intuiciones lingüísticas” es el de su asimiento y manejabilidad como datos de un análisis lingüístico; cf. Clark 2009 para una exposición de estos y otros aspectos de la intuición lingüística.

¹⁰⁶ Smith reconoce, por su parte, que, buscando “avales” teóricos a su propuesta, “descubrió” que sus “modos de discurso” correspondían, en la tradición retórica, con los “tipos de texto” (Smith 2003, pp.1-2).

la historia del estudio de la tipología textual en la BH atendiendo a la sintaxis, lo que se ha dado en llamar “sintaxis textual”, englobada en el “análisis del discurso” o “*textlinguistics*” (vid. *supra* 2.2.). Establece, así, una cadena cuyos eslabones serían Weinrich (1964)-Schneider (1974)-Talstra (1978)-Niccacci (2002 [1986]).¹⁰⁷

En resumen, lo que propone la “sintaxis textual”, “lingüística textual” o “análisis del discurso” es que contexto, coherencia formal del enunciado y mensaje están relacionados: todo “narrador/locutor elige un mensaje que, *en virtud de la finalidad del mismo*,¹⁰⁸ le exige una determinada coherencia formal en el enunciado, la cual debe responder a las convenciones de la lengua que utiliza” (del Barco 2003, p.15; cursivas añadidas). Una de esas convenciones es la de usar distintas formas verbales según el enunciado sea una narración (N) o un discurso (D). Y todo para asegurar la coherencia del enunciado.

La diferencia en el hebreo bíblico entre (N) y (D) en función de las formas verbales sería de tipo sintáctico y no de género (literario). En cada grupo de formas verbales (narrativas o discursivas) habría siempre una principal, articuladora o axial, alrededor de la que se organizarían el resto. En la narración bíblica en hebreo esta forma es *wayyiqṭōl*, que es un forma verbal que inicia texto y, por tanto, no sigue a otra anterior, pudiendo comenzar un narración. Dicha narración se desarrollaría o avanzaría a través de una cadena de *wayyiqṭōl*. Cualquier otra forma verbal que aparezca supondrá una explicación: así, *qāṭal* en segunda posición o tras partícula, jamás en primera posición (del Barco 2003, pp.16-17).

En cuanto a la forma principal del discurso (D), hay quienes creen que es *yiqṭōl* en primera o segunda posición y quienes creen que es *weqāṭal*, aunque esta no puede

¹⁰⁷ Cf. Seijas 1993, pp.15-41 para un examen más detallado de los inicios y del desarrollo de la sintaxis textual. Para un repaso, orientado hacia el sistema verbal hebreo, de los conceptos de temporalidad, aspecto y modo de acción (*aktionsart*), básicos en la sintaxis textual, cf. del Barco 2003. Este artículo de del Barco presenta las posturas de los distintos integrantes de la cadena señalada por Van Peursen, más otros, como Longacre 1992, 1995, McFall 1982 y Revell 1989; téngase en cuenta cada vez que se le cite en los párrafos sucesivos.

¹⁰⁸ Esta es una de las razones por las que se considera en esta tesis que, pese a las precauciones o reservas de especialistas como Van Peursen, la pragmática impregna los análisis discursivos. Consciente o inconscientemente, se clasifican los verbos y, por ende, las oraciones que los acogen, por su valor gramatical, que depende de una función comunicativa. Eso es todavía más evidente cuando se “asciende” a la tipología discursiva: se estipula un ámbito comunicativo en el que tienen cabida la narración, el diálogo, la descripción, la ambientación, la dramatización, etc. Al cabo:

[a] functional grammar is one that includes pragmatic information in the core of the grammar [...] Functional grammars [...] assert that some pragmatic information is incorporated by a language user as part of the encoding process itself. If it affects the structural and morphological system of the language, then it is a necessary part of the grammar. It should not be discussed as an afterthought in an ad hoc manner (Buth 1995, pp.78-79).

iniciar discurso y va siempre tras otra, por lo que sería principal, mas no inicial. Para otros, *weqāṭal* es siempre forma secundaria, pues consideran que es “una forma de perspectiva futura que expresa las consecuencias de la situación de la comunicación. *Qāṭal* en el discurso es también una forma de perspectiva, pero pasada: expresa aquello que es preexistente a la situación de la comunicación” (del Barco 2003, p.17).

2.4.1.1. Los tipos de discurso

Lo que se trasluce o se deduce de las discrepancias en cuanto a la forma inicial y principal del (D) es que “lo que se ha venido llamando ‘discurso’ [...] no [es] un único tipo de texto [...], sino que esa denominación se refiere a cualquier tipo de texto que no coincida con los esquemas de la narración” (del Barco 2003, p.18).¹⁰⁹ La taxonomía de Smith 2003 vista antes y propuestas como la de Longacre 1989 (pp.80-136), en este sentido, amplían el elenco. Longacre propone cuatro tipos de discurso en la historia de José:¹¹⁰

- 1) narrativo: un personaje narra unos determinados hechos;
- 2) predictivo: un personaje presenta unos hechos que tendrán lugar;
- 3) hortativo: un personaje busca una determinada respuesta de otro/s, como en una orden o una petición, y
- 4) expositivo: un personaje presenta una situación, aislándola de una secuencia de hechos.¹¹¹

¹⁰⁹ Cf. Longacre 1989, 1992, 1995, que desarrollan toda una taxonomía discursiva que incluye a la propia (N), un tipo de (D), en su opinión: “[discourse is] an overall term for any sort of text, whether primary or embedded” (Longacre 1995, p.99). Niccacci, por su parte, distingue de entre las formas discursivas el ‘discurso’ “propriadamente dicho”, esto es, cuando un “yo” se dirige a un “tú”, y el ‘comentario’, esto es: toda aquella forma o construcción verbal con “hechuras” de discurso, pero que no implica un “yo” y un “tú” (cf. Niccacci 2002, §§13,46,94).

¹¹⁰ El título de Longacre 1989 es *Joseph: A Story of Divine Providence: A Text Theoretical and Textlinguistic Analysis of Genesis 37 and 39-48*. Esta taxonomía es susceptible de ser ampliada: Longacre 1992 propone los cuatro tipos reseñados, más el jurídico y el procedimental, y eso, por no entrar en el terreno de la poesía bíblica, viene a decir (cf. Longacre 1992, pp.177-178).

¹¹¹ Compárese esta tipología textual con la de los actos de habla de Searle expuesta en 2.3.2.2.1. *supra*: asertivos, directivos, compromisorios, expresivos y declarativos. Heller 2004, acogiendo la propuesta de Longacre, añade el discurso interrogativo. Andrés Piquer decide descartar tal inclusión en su estudio del sistema verbal en la poesía ugarítica, optando por conservar los cuatro tipos de discurso de Longacre. Razona que

la presencia de oraciones interrogativas puede constatarse en los cuatro tipos de discurso ya reseñados [y] su uso no implica una funcionalidad textual propia (una interrogación “propia” puede pertenecer al discurso expositivo, mientras que ciertas interrogaciones retóricas pueden tener valores predictivos, hortativos e incluso narrativos) (Piquer 2003, p.458, n.6).

Es decir, como señala más adelante, quiere evitar la confusión entre estructura y función (Piquer 2003, p.538, n.214), lo que también es aplicable al hebreo bíblico (*vid. supra* la crítica de Pardee a Niccacci en nota 46).

Antes, ha precisado los tipos de oraciones en hebreo según su sistema verbal. Como indica Denis Pardee, es fácil hacer coincidir las formas verbales perfectivas, imperfectivas y volitivas con los tres primeros tipos de discurso. El caso del discurso expositivo es sintomático: no tiene reflejo en ninguna categoría del sistema verbal hebreo y, por ello, Longacre, no lo define con base en dicho sistema (Pardee 1990, p.202).

Pese a que Niccacci considere que el enfoque o método de Longacre es “de arriba abajo” (*top down*; *vid. supra* nota 42 de este capítulo), parece más bien que lo que ocurre es que Longacre “llega más arriba” que aquel, pues también parte de la morfología, sigue con la sintaxis (tipología oracional), alcanza lo discursivo (tipología textual) y continúa con la estructura literaria. Sí parece más atinado lo que Pardee comenta. Dice Pardee 1990 (p.203) que los tipos morfo-semánticos que determina Longacre 1989 se pueden mezclar. Así, una secuencia de *weqāṭal* puede aparecer “in standard narrative to express iteration” y el *wayyiqṭōl* puede ser parte “of one of the volitive sequences”, mientras que estas secuencias volitivas “are a regular feature of direct speech embedded in narrative”. El resultado, obviamente, es que los tipos discursivos fijados o reconocidos por esa tipología oracional también se mezclan y acogen entre ellos. Porque mezcladas van “rhetorical considerations as well as [...] morpho-semantic ones, and a clear distinction is not maintained between the two types of criteria in the presentation of the discourse types”, ya que “the discourse types is defined morpho-semantically, but the discourse is defined on broader rhetorical criteria” (Pardee 1990, pp.203-204, 203).¹¹²

Lo que Pardee señala es algo de lo que Searle (la pragmática, en general) se apercibió y contra lo que alerta: el peligro de a) identificar verbos ilocucionarios con actos ilocucionarios y b) pasar por alto el hecho de que un mismo enunciado puede corresponder a dos actos de habla distintos, originando un acto de habla indirecto (*vid. supra* 2.3.2.2.1-2.).

“Descendiendo” de nuevo al nivel verbal y sintáctico, Van Peursen (2020, p.145) reproduce la clasificación de Schneider (1974, §48.1–1.) de las formas y estructuras del verbo hebreo:

Modo de comunicación

¹¹² De esta manera, por ejemplo, Longacre identifica las oraciones que comienzan con *wayyiqṭol* como la espina dorsal del discurso narrativo: toda narración (*story*) bíblica se desarrolla a base de *wayyiqṭol*, forma verbal de pretérito. Toda oración incluida que no comience por esa forma, implicará: “supportive, descriptive and depictive materials”. Así, una oración que comience por sustantivo enfatizará algo relativo a ese sustantivo; y toda oración que conlleve *qatal*, expresará acciones o hechos secundarios, que se desarrollarán mediante una secuencia de *wayyiqṭol* (Longacre 1989, p.63).

		Narrativo	Discursivo
Perspectiva	Pasado	<i>w-(x-)qāṭal</i>	<i>w-(x-)qāṭal</i>
	Cero	<i>wayyiqṭōl</i>	<i>Yiqṭōl / imperative qāṭal</i>
	Futuro	<i>ašer yiqṭōl</i>	<i>w-qāṭal</i>

Como se observa, esta clasificación se articula en torno a dos ejes, uno de carácter pragmático, los modos de comunicación, y otro temporal, la llamada perspectiva. Niccacci los llama, respectivamente, “actitud lingüística” y “perspectiva lingüística”, y añade un tercer eje que denomina “puesta en relieve”, y que tiene que ver con el encaje de las oraciones en la ‘acción’ narrada, que hace que una oración pueda pertenecer o formar parte del primer plano de la ‘acción’ o del segundo o “marco” (cf. Niccacci 2002, §§3,81-94).

Discrimina Van Peursen, dentro del discurso (D), y teniendo en cuenta “the communicative context”, entre las enunciaciones de un personaje en una narración (Q=quotation) y “the switch in communication that happens *when the narrator addresses the reader/listener directly*” (D=discursive) (Van Peursen 2020, p.142; cursivas añadidas).

Antes de avanzar, hay que señalar que, en relación con esa “apelación directa del narrador al lector” que comporta (D) (según entiende (D) Van Peursen), se cree que, o bien eso no sucede nunca en el texto bíblico, o bien sucede de continuo, pues, en el ejemplo que Van Peursen ofrece, Ge 32:33, no parece haber indicio alguno de que el narrador se esté “dirigiendo directamente” al lector, como no sea que se estipule que la “aclaración” o comentario respecto del episodio de Jacob en Peniel se dirija exclusivamente a los lectores (lo cual no implica una apelación directa al lector). Más adelante, y siguiendo a Talstra (que seguiría a Schneider), califica Van Peursen este fenómeno como “dialogue between the narrator and the reader” (al hilo de Ge 43:32; Van Peursen 2020, p.153), lo que resulta incluso más problemático, y no solo por la particular naturaleza de ese dialogo, en que solo uno dialoga. La pregunta es: si eso es así, ¿a quiénes se dirigen entonces el resto de las enunciaciones que no son (D)? Puede que lo que se insinúa es que pareciera que no es el narrador quien “habla” en Ge 32:33, o que ciertas instancias discursivas distintas hayan irrumpido en la narración (*vid. infra* 2.5.3. para las nociones ‘narrador/narratario’). El punto de vista del narrador también es importante, como apunta Tsumura 2006 (espec. pp.54-55), porque no es igual que se sitúe “en” los hechos a que hable de ellos a distancia.

Siguiendo con la tipología que traza Van Peursen, es en el marco de este “strict form-to-function bottom-up linguistic analysis that text types are assigned”, deduciéndose los siguientes:

- If a clause contains a *wayyiqṭōl*, the text type is N[arrative].
- If a clause contains a *yiqṭōl* and is preceded by a clause with text type N, the text type is ND.
- If a clause contains an imperative, a 1st or 2nd person inflection or pronoun or a vocative, the text type is Q. If this occurs within a narrative context the text type is NQ.
- If a clause with text type N contains an indication of the transition from N to Q, such as a quotative formula, the following clause receives the label NQ (Van Peursen 2020, p.150).

La base de datos del “Eep Talstra Centre for Bible and Computer” (ETCBC),¹¹³ a la que Van Peursen alude de continuo en su artículo como parte implicada, incluye

labels for text type in all parts of the Old Testament [...] Because various text types can occur in one single text, the ETCBC encoding considers “text type” as a feature of a clause, rather than as a feature of a larger literary unit based on literary considerations (Van Peursen 2020, p.141).

Si se toma el análisis sintáctico y la tipología textual que establece el ETCBC para 1Sa 1:13, se obtiene lo siguiente:



Se observa que v.13d, וַיִּקְרָא וַיֹּאמֶר, contiene un *yiqṭōl* y sigue a una oración de tipo narrativo, por lo que su tipo es ND, siguiendo las clasificaciones y criterios anteriormente mencionados. Es decir, según lo expuesto por Van Peursen 2020, v.13d sería una apelación directa del narrador al lector, si es que no un diálogo. Y, sin embargo, como él mismo apunta, esto, que a algunos parece una apelación directa del narrador al lector, no es otra cosa que información contextual (“background information”, cf. Van Peursen 2020, p.153).

¹¹³ Accesible en <https://shebanq.ancient-data.org/hebrew/text>. Se remite a esta *link* cada vez que se reproduzca alguno de sus datos o análisis.

Es más, todo el v.13a-d (incluso el segmento e) puede considerarse información contextual que el narrador destaca, diríamos, para ofrecérsela “en exclusiva” al lector, porque, por supuesto, el destinatario último de una narración es el lector/espectador. La imagen de la orante Hannah “se congela” y se analiza o describe narrativamente en el v.13: Hannah acude al templo, donde se encuentra Elí (v.9); llorosa y dolida, le reza a Dios (v.10) y hace un voto (v.11), mientras Elí, que la está viendo, repara en su boca (v.12). El v.13 informa a la vez de lo que Elí ve y de lo que no sabe, porque, simultáneamente, el narrador informa al lector de lo aparente para el sacerdote y de la situación real, y se supone que Elí solo accede a la información “aparente”, esto es: una mujer que mueve los labios pero no emite sonido alguno.

Hacer que el espectador sepa, y que sepa que otros saben (o no) lo que él sabe, es un arma poderosísima en manos del narrador, que puede manejar no solo la trama, sino las expectativas de aquel.¹¹⁴ Ante lo que nos hallamos en 1 Sa1:13 es ante el conflicto entre el mecanismo narrativo creado para proveer al lector/espectador con el conocimiento suficiente/insuficiente para que pueda establecer (o no) conexiones causales entre los hechos y eventos de la narración, por un lado, y el mecanismo narrativo interno creado para ofrecer a cada personaje el conocimiento adecuado/inadecuado para que establezca conexiones causales (o no) relativas a su propia realidad diegética, por otro, mecanismo del que lector, ocasionalmente, participa. En este caso concreto, el lector “sabe más” que los personajes, incluso de los más interesados en saber, gracias al narrador. En otras ocasiones, es al lector a quien se le escamotea una información crucial que el personaje interesado (la parte interesada) conoce de sobra, como que Jefté tenía una hija (Ju 11:34); aquí no se da el caso de que el narrador se ha “dirigido” directamente a Jefté, a espaldas del lector,¹¹⁵ sino que simplemente ha retenido, le ha escamoteado al lector una información relativa a la realidad diegética del personaje. Son ambas estrategias narrativas que tienen su reflejo lingüístico en la sintaxis.

2.4.1.2. El enfoque funcionalista de Randall Buth

Lo que resalta y resulta de toda esta discusión sobre la tipología textual de 1Sa 1:13 es que un texto ha de ser entendido de acuerdo con una continuidad literaria para no caer en

¹¹⁴ Esta técnica narrativa, que algunos llaman “ironía dramática” o *quid pro quo*, y que para Bergson es uno de los tipos del mecanismo de comicidad que denomina “interferencia de las series” (se verán estas tres nociones en el cap.3, infra), es básica y casi consustancial al acto de narrar.

¹¹⁵ Jefté “ya sabe” que tiene una hija; lo que no sabía, en su momento, es que su juramento la iba a sentenciar. El lector, por su parte, no conocía lo uno y, por lo tanto, jamás podría haber sospechado lo otro.

el “cafarnaum” de tomar, por ejemplo, un pasaje narrativo como un conjunto de oraciones ensambladas aleatoriamente (cf. Buth 1995, pp.97-98). Randall Buth ofrece las pautas que, según Givón (1983), nos pueden conducir a afirmar que existe continuidad textual. Primero, la continuidad temática. Si no existiese siquiera un tema abstracto, no habría texto. Luego, las “pequeñas continuaciones” de ese tema, los pasos con que avanza o se desarrolla una situación, una misma serie de acciones o un mismo tema-personaje: tal es el orden en que la continuidad es más difícil de romper. La continuidad de un tema puede romperse cambiando a otra serie de continuaciones y, sin embargo, puede seguir habiendo continuidad de ‘acción’. De igual modo con las acciones, que pueden trocarse en otras y seguir habiendo continuidad de situación. (Buth 1995, p.98).

Para entender la estructura narrativa bíblica se han usado las nociones de primer plano (PP) y fondo o segundo plano (SP), conceptos que vienen directamente de la obra de Weinrich y que Schneider trasladó al hebreo bíblico. Ambos polos pertenecen al dominio de lo que Niccacci llama “puesta en relieve” (cf. Niccacci 2002, §§3, 86-87), que determina si una oración pertenece al plano principal de la ‘acción’ o a su marco.¹¹⁶

Se suele definir el PP de una narración como una secuencia de acciones completas, lo cual es una explicación estrictamente semántica (cf. Buth 1995, p.86). Lo problemático es asignarle esa función a una estructura, forma o lexema en particular. Tradicionalmente, esa función en HB ha sido asignada a *wayyiqṭōl*, pero hay veces en que esto no se cumple: o bien *wayyiqṭōl* no presenta una secuencia de acciones completas o dicha secuencia no aparece con *wayyiqṭōl* (Buth 1995, p.86)

El problema de una definición semántica del PP es que, por ejemplo, *wayyiqṭōl* sería unas veces PP y otras, no. Pero,

if we define foreground as a pragmatic function, instead of semantically, we get around the impasse of non-sequential events being encoded with a ‘sequential-foregrounding’ structure. The advantages of this redefinition are that it corresponds with real language data and allows more objective mapping between surface structures and their functions [...] In this definition foreground is a structuring, packaging device of the grammar; it does not communicate referential meaning by itself (Buth 1995, p.87-88).

Buth propone “continuidad” y “discontinuidad” en vez de los términos PP y SP para el hebreo y el arameo bíblicos (Buth 1995, p.88). PP y SP son dos caras de una misma moneda, constituyen una polaridad. El SP es todo aquello que no es PP. Suele ser material no secuencial: simultáneo, anterior, referencia en pluscuamperfecto, etc. La

¹¹⁶ Los otros dos planos o ejes del análisis del discurso, como se apuntó más arriba, son los de “actitud lingüística” (narración//discurso) y “perspectiva lingüística” (pasado→cero→futuro).

manera en que el HB marca esto es con oraciones en que el verbo va en segundo lugar (Buth 1995, p.89).

Se da entonces que existen oraciones de SP cuyos sujetos aparecen como ‘tema’, pero no conllevan ‘topicalización’ explícita (*vid.* nota 101):

[q]uite often in Hebrew narrative one encounters nouns in the P1 position [primera posición] which do not provide specifically topical organization for the following clauses, but simply serve to set the clause off from the sequence of on-line foregrounded-continuity clauses (Buth 1995, p.89).

Es decir, sirven para introducir una nueva sección narrativa o una información ajena, paralela o aclaratoria de la PP.

Ofrece Buth el ejemplo de Ge 4:1, en que una ONC (Oración Nominal Compleja=aquella en que el verbo no va en primera posición), con el sujeto topicalizado, introduce una cadena de *wayyiqṭōl* que no se refieren a ese sujeto, Adán, sino a Eva: וַיִּדַע אֶת-חַוָּה אִשְׁתּוֹ וַתַּהַר וַתֵּלֶד אֶת-קַיִן וַתֹּאמֶר קָנִיתִי אִישׁ-אֶת-יְהוָה.

En efecto, el orden Sujeto-Verbo (SV) y la topicalización resultante, sirven para dar pie a una nueva sección o unidad narrativa. Por tanto, esa información de fondo o SP que supuestamente introducen las oraciones de estructura SV o las ONS/C, se troca, en este caso de Génesis, en marca liminal de unidades narrativas (Buth 1995, p.90)

Algo que se comentó muy al principio de esta tesis es la idea de que la gramática funcional puede ayudar a discernir si nociones literarias como el clímax y la pausa dramática tienen su reflejo en la gramática de la lengua. Asegura Buth que, a pesar de que no pudieran parecer pertenecientes a la gramática los fenómenos que marcan nociones literarias, “an investigation into both Hebrew and Aramaic reveals some structures that clearly show the interaction of such a literary notion as peak with the core grammar of the language”, precisando que el término “‘literary notion’ would be a part of the domain of pragmatics, the packaging of a message in a particular communication situation” (Buth 1995, p.90).

Para Buth, sí resulta evidente que hay una relación entre las estructuras de discontinuidad o SP y nociones literarias como el clímax, y ello a pesar de que estructuras de ONS/C suelen situar la información fuera del PP o continuidad. Ocurriría, pues, que lo que en realidad hacen esas estructuras de fondo o SP es marcar el clímax (*peak*) del PP (Buth 1995, p.90). Pone como ejemplo Ester 7:6-10. En dicho pasaje, una cadena de ON (simples y complejas) hacen avanzar la ‘acción’ “consecutivamente”, como lo haría una cadena de *wayyiqṭōl*. Eso es así porque “the author has pragmatically suspended the marking of foregrounding-continuity in the story in order to hold the audience’s attention

at a dramatic peak” (Buth 1995, p.91).¹¹⁷ Se puede denominar “pausa dramática” porque, en efecto, se interrumpe el fluir narrativo que *wayyiqṭōl* impone, y eso es lo que también ocurre en 1Sa 1:13.

Esta función “dramática” de las construcciones de SP, o discontinuidad, se añadiría a las de aclaración o límite de unidad narrativa. En la pausa no hay cambio de sección o episodio, sino que la narración avanza de una manera distinta a como *wayyiqṭōl* suele imponer. En Ge 44:3, por el contrario, se hallan hasta tres acciones consecutivas introducidas por ON: הַבֶּקֶר אֹרֶן וְהָאֲנָשִׁים שָׁלְחוּ הֶמָּה וְהַמְרִיקָם. No hay aquí clímax o pausa dramática, sino que esas oraciones “open the scene and set the stage” (Buth 1995, p.93). Cree Buth que ejemplos como este son prueba de que la gramática se ve afectada por razones de estructura lingüística.

2.4.2. Esquemas sintáctico-textuales de las escenas objeto de esta tesis

Se ofrecen a continuación los esquemas sintácticos de las escenas que se analizan en esta tesis, según la herramienta elaborada por el ETCBC, más la tipología textual que de esos esquemas extrae o infiere dicha herramienta, complementado con comentarios a la luz de lo expuesto en el epígrafe anterior y, en suma en todo este apartado 2.4. Esas escenas son 1 Samuel 1:9-14, 3:2-10, 5:1-4.6-12, 19:9-24, 21:11-16 y Ester 7.

TM	Tipo de oración // tipo textual ¹¹⁸	Traducción
1 Samuel 1:9-14		
9a וַתָּקֶם חַנָּה	<i>wayyiqṭōl</i> // N	Se levantó Hannah,
b אַחֲרֵי אֲכָלָה בְּשִׁלֹה וְאַחֲרֵי שָׁתָה	x-Inf./x-Inf.// N	después de comer en Shiloh y después de beber. ¹¹⁹

¹¹⁷ Se da la circunstancia de que esta escena de Es 7:6-10 es una de las que se tendrán en cuenta en esta tesis para la valorar tanto, por un lado, la comicidad puntual del libro de Ester como, por otro, lo que con Mauron, se denominará arquitectura (narrativa) cómica (*vid.* cap. 4). El Ammari 2021a se ocupa de esta escena, con relación a su comicidad, desde el punto de vista estrictamente narratológico.

¹¹⁸ Según la base de datos del ETCBC; *vid.* los comentarios tras cada verso. Las abreviaturas son N=Narración, DN= Discurso Narrativo; ED= Estilo Directo (según se vio en Van Peursen 2020 en 2.4.1.1. *supra*); ONS/C= Oración Nominal Simple/Compuesta; Imp.= imperativo, Inf. = infinitivo; n=partícula negativa, x= partícula (nominal, verbal, adverbial, preposicional, etc.); → indica cambio o transición. En muchas ocasiones, se elidirá la mención a partículas y complementos, para aligerar la presentación y porque es el verbo, o su ausencia, lo que determina el tipo oracional. Véase Apéndice para los capítulos completos.

¹¹⁹ La traducción de 9b es inelegante, pero el pasaje es complicado por la presencia de esos dos infinitivos y la intercalación de ese “en Shiloh” que rompe el merismo; *cf.* Fokkeman 1981-1993, vol.4, pp.32 y ss; McCarter 1980, pp.53-54; Tsumura 2006, p.117; Buth 2017, p.21 para distintas consideraciones.

c	וְעָלִי הַכֹּהֵן יֹשֵׁב עַל-הַכִּסֵּא עַל-מִזְבֹּחַ הַיֵּכָל יְהוָה	ONS // N	Estaba Elí el sacerdote sentado en la silla a la entrada del Templo de Yhwh
10a	וְהִיא מָרַת נָפֶשׁ	ONS // N	y ella, alma en pena,
b	וַתִּתְפַּלֵּל עַל-יְהוָה	wayyiqṭōl // N	se puso a rezarle a Dios,
c	וַכָּלָה תִּבְכֶּה	w-x-yiqṭōl //DN	deshaciéndose en lágrimas.
11	וַתַּדַּר נֶדֶר וַתֹּאמֶר [se omite el propio voto].	wayyiqṭōlx2	Hizo un voto y dijo [...]

La continuación de la ‘acción’ de 9a son las acciones de 10b y 11a, pero entre medias se narran y describen otros hechos y actos de marcado carácter dramático (=teatral). Las diferencias con el siguiente pasaje analizado (1Sa 3:2-10) son patentes y claves en lo que esta tesis se ocupa. Pese a que 1Sa 3:2-10 tiene una escenografía y puesta en escena igualmente notables, la comicidad que se detecta en ella tiene que ver con la repetición de hechos y acciones (alguna de estas, fallidas). Por eso, en ese pasaje se cuentan hasta 25 *wayyiqṭōl*, mientras que en este de 1Sa 1:9-14 solo hay seis. Las hechuras narrativas de 1Sa 1:9-14 son distintas, pues se basan en el *quid pro quo*, y por eso es importante mostrar convenientemente la actitud, la disposición y el comportamiento de cada personaje. Evidentemente, eso, en hebreo bíblico, no se consigue con la secuenciación de acciones que implica una cadena de *wayyiqṭōl*, sino, precisamente, rompiendo esa cadena, o mejor, examinando más de cerca (mediante *zoom*) algunos de sus eslabones. Poco aporta que se singularice 10c denominándolo “discurso narrativo”, porque su naturaleza es descriptiva, no acotadora o explicativa, y se enmarca en un todo que se desmarca de la narración secuencial, pero no de la línea principal. El narrador está preparando la escena, y tal cuidado en el detalle ha de prevenir al lector bíblico, que sabe que, cuando el texto entra en pormenores, algo ha de ocurrir.

No se dice en 9a que Ana acuda al Templo, sino que, elegantemente, se indica de manera oblicua a dónde se dirige con el inserto de 9c, una ONS que desarrolla la línea narrativa ateniéndose a otros factores distintos a la de secuenciación de acciones. Brillantemente, 9c nos comunica a dónde va Ana mencionando simplemente quién está ya allí; a su vez, 10b, diciendo solamente qué hace Ana, nos informa de qué ve (o podría ver) Elí desde su puesto (cf. McCarter 1980, p.60: “Eli’s chair is beside the doorspot at the entrance to the nave affording him a view through the vestibule of Hannah, who presumably is praying at the entrance”).

12a	וְהָיָה	w-qāṭal // N	Sucedía

b כִּי הִרְבֵּתָהּ לְהִתְפַּלֵּל לִפְנֵי יְהוָה	<i>x-qāṭal</i> / Inf. //N	que, según ella rezaba y requeterrezaba a Yhwh,
c וְעָלִי שֹׁמֵר אֶת-פִּיהָ	ONS // N	Elí se fijaba en su boca.

Dice Buth del *w-qāṭal* de 12a que “describes the setting of the prayer imperfectly, without including the endpoint of the continuation of Hanna’s prayers. The past progressive [non-habitual] use of *weqāṭal* is relatively rare. It may emphasize the duration of the praying” (Buth 2017, p.22). Este וְהָיָה ha sido tradicionalmente visto como un error de copista que debería trocarse por וַיְהִי, pero el carácter durativo (aunque no habitual) de la ‘acción’ se ve reforzado por el *hitpael* de la raíz *rbh* em 12b (cf. Fokkelman 1981-1993, vol.4, pp.41-42; McCarter 1980, p.49). Existe un paralelo de esta construcción en la inscripción de Deir 'Alla, ובכה יבכה, que Aḥivut también considera durativo: “השימוש באימפרפקט יבכה מודה על פעולה נמשכת” (Aḥivut 2005, p.393). La ONS de 12c nos indica un hecho simultáneo al rezo de Hannah. Todas las acciones narradas son progresivas e imperfectivas, pues no se indica sus respectivas culminaciones. Tsumura 2006 (p.119) indica que los vv. 12-13 son información contextual de lo que vendrá. Lo que llega en v.14, en efecto, es el “golpe” o “*topper*”: el narrador lo ha ido preparando todo con cuidado.

13a וְחִנָּה הִיא מְדַבֶּרֶת עַל-לִבָּהּ	<i>w-ONS</i> //N	Y es que Hannah hablaba para sí
b רַק שְׂפָתֶיהָ נָעוּת	ONS // N	(solo sus labios se movían
c וְקוֹלָהּ לֹא יִשְׁמָע	<i>w-x-n-yiqṭōl</i> //DN	y su voz no se escuchaba),
d וַיִּחַשְׁבֶּהָ עָלֵי לְשֹׁפְרָהּ	<i>wayyiqṭōl</i> //N	por lo que Elí la tomó por ebria.
14 a וַיֹּאמֶר אֵלֶיהָ עָלֵי	<i>wayyiqṭōl</i> //N	Y le dijo Elí,
b עַד-מָתִי תִשְׁתַּכְּרִין	<i>x-yiqṭōl</i> //ED	“¿Hasta cuándo estarás ebria?
c הֲסִירִי אֶת-יַיִנְךָ מֵעָלֶיךָ	Imp. // ED	¡Aléjate de tu vino!”

13a continúa con la progresividad imperfectiva del verso anterior y 13b-c introduce un comentario parentético. De nuevo, 13c describe con más precisión lo que de por sí es una desviación de la secuenciación de acciones iniciada en v.12. Nótese que 14a no tendría sentido sin esta larga exposición de “antecedentes”. No puede 14a seguir “temáticamente” a v.11. Si se eliminase todo lo parentético, la cohesión semántica, situacional, etc. resultaría difícil, pese a que la coherencia sintáctica se cumpliera (un *wayyiqṭōl* que sigue a otro *wayyiqṭōl*). Parece que el *weqāṭal* de 12a lo que hace es adelantar las circunstancias del *wayyiqṭōl* de 14a.

La escena culmina en v.14. El narrador ha jugado con los planos (visuales y narrativos), con los puntos de vista, con la distribución de información entre todos los participantes de la escena (lectores incluidos), con las expectativas de unos y otros, etc. Se puede “comprender” y disculpar la reacción de Elí, pero se sabe que no lo sabía todo porque el narrador no ha querido. La sintaxis así nos lo ha indicado, señalando lo que de verdad ocurría, por un lado, y lo que Elí percibía, por otro. El desajuste es patente: de ahí surge la comicidad.

1 Samuel 3:2-10.

2.a וַיְהִי בַיּוֹם הַהוּא	wayyiqṭōl, N.	Sucedió un día
b וַעֲלִי שָׁכַב בַּמִּקְדָּשׁ	w-ONC, N.	que Elí estaba acostado en su lecho.
c וַעֲיִנָּיו הִחְלוּ כְהוֹת	w-x-qāṭal, N	Su vista había empezado a debilitarse,
d לֹא יוֹכֵל לִרְאוֹת	p-yiqṭōl, DN.	por lo que no podía ver.

Como se observa, la base de datos de la ETCBC considera que 2d es DN, discurso narrativo, porque comienza por *yiqṭōl*¹²⁰ y sigue a una oración de tipo N. Por tanto, se considera un tipo de diálogo narrador-lector. Obviamente, parece más bien información adicional ofrecida en lo que ya es un “desvío” o discontinuidad, pues 2c comienza por *w-x-qāṭal*, que en sí es información recuperada, o de antecedente, que puede ser igualmente nueva (*vid. infra* 4.1. en esta tesis). Se puede ver 2d, además, como consecuencia de ese antecedente, lo que lo ataría a lo anterior, pero no al pasado, puesto que esa consecuencia sigue vigente en el punto 0 de la narración.

3a וְנֵר אֱלֹהִים טָרַם יָכָה	w-x-yiqṭōl // DN	La lámpara de Yhwh no se había apagado aún
b וַשָּׁמוּאֵל שָׁכַב בְּהֵיכַל יְהוָה	w-ONS // N	y Samuel dormía en el templo de Yhwh,
c אֶשֶׁר-נֶשֶׂם אֲרוֹן אֱלֹהִים	SN // N	donde el Arca de la Alianza.

¹²⁰ El tipo de verbo aquí es también importante para entender este *yiqṭol*, pues la oposición que se da con él es la de ‘pasado : no pasado’, cuando, por lo normal en los estativos la oposición la de ‘futuro : no futuro’: with a particular verb יָכָה *I was able*, [...] the *yiqṭol* was used in the present אוֹכֵל *I am able*, *will be able*, *would be able*, and the *qatal* was restricted to the past. This is probably a function of the semantic meaning of this particular verb, since ‘capability’ relates to potentiality and ‘less-than-indicative’. Surprisingly, the participle structure with יָכָה does not occur in the Hebrew Bible in either pre-exilic or post-exilic texts, but it does show up in the pre-exilic Arad letters, so we know that it was already a part of the system (Buth 2017, p.5; cf. nota 10 de esa misma página).

Los versos 2 y 3 son pura escenografía: localización, decorado, *atrezzo*, iluminación, etc. Además, nos presenta a los personajes de lo que sigue, Dios incluido, pues se le nombra tres veces. Se puede imaginar que estos dos versos son una sucesión de cuadros o planos, o bien un *travelling* que recorre las dependencias del Templo, mostrándonos a los personajes y a los elementos que narrativamente son más importantes. En cualquier caso, son puro contexto, puro decorado, con informaciones importantes como la ceguera de Elí y la “intimidad” del niño Samuel con la divinidad.

4a וַיִּקְרָא יְהוָה אֶל-שְׁמוּאֵל	<i>wayyiqṭōl</i> // N	Llamó Yhwh a Samuel,
b וַיֹּאמֶר	<i>wayyiqṭōl</i> // N	que dijo:
c הֲנִי	SN // ED	“Heme aquí”.
5a וַיָּרֶץ אֶל-עָלֵי	<i>wayyiqṭōl</i> // N	Corrió donde Eli
b וַיֹּאמֶר הֲנִי	<i>wayyiqṭōl</i> → SN // N → ED	y dijo: “aquí estoy
c כִּי-קָרָאתָ לִּי	<i>x-qāṭal</i> // ED	que me has llamado”.
d וַיֹּאמֶר לֹא-קָרָאתִי	<i>wayyiqṭōl</i> → <i>n-qāṭal</i> // N → ED	Y dijo, “no te he llamado,
e שׁוּב שְׁכֵב	Imp./Imp. // ED	vuelve a acostarte”
f וַיֵּלֶךְ וַיִּשְׁכֵּב	<i>wayyiqṭōl-wayyiqṭōl</i> // N	Y se fue y se acostó.

Esta pauta sintáctica y textual de vv.4-5 se repite, con ligeras variaciones, en vv.6 y 8.

6. וַיֹּסֶף יְהוָה	<i>wayyiqṭōl</i> // N	Y volvió Yhwh
קָרָא עוֹד שְׁמוּאֵל	Inf.-x // N	a llamar a Samuel.
וַיָּקָם שְׁמוּאֵל וַיֵּלֶךְ אֶל-עָלֵי	<i>wayyiqṭōl-wayyiqṭōl</i> // N	Se levantó Samuel, acudió donde Elí
וַיֹּאמֶר הֲנִי כִּי קָרָאתָ לִּי	<i>wayyiqṭōl</i> → SN → <i>x-qāṭal</i> // N → ED	y dijo, “heme aquí, que me has llamado”
וַיֹּאמֶר לֹא-קָרָאתִי בְנִי שׁוּב שְׁכֵב	<i>wayyiqṭōl</i> → <i>n-qāṭal</i> / Imp.-Imp. // N → ED	Y dijo, “no te he llamado, hijo. Vuelve a acostarte”.
7a וַיְשׁוּאֵל טָרָם יָדַע אֶת-יְהוָה	<i>w-x-qāṭal</i> // N	Y es que Samuel aún no conocía a Yhwh,
b וַיְסַר יְגֻלָּה אֵלָיו דְּבַר-יְהוָה	<i>w-x-yiqṭōl</i> // DN	aún no se le había revelado la palabra de Yhwh.

Obviamente, 7a-b son nuevas informaciones de antecedente. Proporcionan datos necesarios para entender por qué Samuel no reconoce a quien le llama y confunde a Yhwh con Elí. La función de comunicar información recuperada es idéntica en ambas

construcciones. La forma *w-x-yiqṭōl* introduce la explicación de la oración anterior. No son datos aislados, sino relacionados. Compárese con el informe que el escapado de la batalla contra los filisteos da a Elí en 1Sa 4:17. En esa ocasión, tras un *qāṭal* inicial, llamado de “informe” (Niccacci 2002, §22), se dan tres *w-x-qāṭal* seguidos a modo de datos, cuya relación se infiere, pero que lingüísticamente no se marca. Como se sabe, *qāṭal* no comienza nunca una narración, porque no funciona adverbialmente. Es decir, no puede introducir un mínimo de información que funcione como puesta en escena o antecedente. La presencia, entonces, de *qāṭal* al inicio de un informe en el discurso se debe a que la propia narración supone en sí un antecedente o puesta en escena (*cf.* Pardee 1993, p. 313).

8a וַיִּסֹּף יְהוָה קְרָא-שְׁמוֹאֵל בְּשִׁלִּישֵׁת וַיָּקָם וַיֵּלֶךְ אֶל-עָלִי וַיֹּאמֶר הֲנִי כִי קָרָאתָ לִי (véase vv.5 y 6).

b וַיָּבִן עָלַי	<i>wayyiqṭōl</i> // N	Y comprendió Elí
c כִּי יְהוָה קָרָא לְנָעַר	ONS // N	que Yhwh llamaba a Samuel.

En 8c, el participio קָרָא marca o indica imperfectividad en el pasado, pues se subordina a un *wayyiqṭōl*: “... que era Yhwh quien llamaba/ que Yhwh estaba llamando/que era Yhwh quien estaba llamando...”.

9a וַיֹּאמֶר עָלִי לְשְׁמוֹאֵל	<i>wayyiqṭōl</i> // N	Y dijo Elí a Samuel:
b לֵךְ שָׁכֵב	Imp./Imp. // ED	“Vete y acuéstate.
c וְהָיָה אִם-יִקְרָא אֵלַיָּךְ	<i>weqāṭal /x-yiqṭōl</i> // ED	Y si te llamase[n],
d וְאָמַרְתָּ	<i>weqāṭal</i> // ED	contesta:
e דַּבֵּר יְהוָה כִּי שָׁמַע עֲבָדָךְ	Imp./ONS // ED/ED [NQQ]	‘Habla, Señor, que tu siervo escucha’”
f וַיֵּלֶךְ שְׁמוֹאֵל וַיִּשְׁכַּב בְּמִקְוֵמוֹ	<i>wayyiqṭōl-wayyiqṭōl</i> // N	Y marchó Samuel y se acostó en su lecho.
10a וַיָּבֹא יְהוָה וַיִּתְיַצֵּב וַיִּקְרָא כָּפְעָם-כָּפְעָם	<i>wayyiqṭōlx3</i> // N	Llegó Yhwh, se presentó y llamó como las demás veces:
b שְׁמוֹאֵל שְׁמוֹאֵל	Voc. // ED	“Samuel, Samuel”
c וַיֹּאמֶר שְׁמוֹאֵל	<i>wayyiqṭōl</i> // N	Y dijo Samuel:
d דַּבֵּר כִּי שָׁמַע עֲבָדָךְ	Imp./ONS // ED	“Habla, que tu siervo escucha”.

En 9c, el *weqāṭal* que sigue a los imperativos de 9b es la manera típica de comunicar una instrucción. No inicia nunca serie, es decir, no aparecerá nunca inmediatamente después de la introducción del estilo directo, sino que seguirá, sobre todo, a formas volitivas. El

x-yiqṭōl siguiente introduce una acotación o detalle, puesto que a un *weqāṭal* de “instrucción” le sigue otro *weqāṭal*, como sucede en 9d. En 9e tenemos un nivel narrativo más, pues el imperativo דַּבֵּר se inscribe en la sección iniciada en 9b con los imperativos “ve y acuéstate”, pero no se integra en su nivel. Es decir, el imperativo “habla” pertenece al estilo directo, no a la sección que 9a introduce, por lo que su nivel narrativo no es el mismo al de “ve y acuéstate”. Si tomamos todo el estilo directo de Elí como una narración (sus instrucciones son precisas: inicio-nudo-desenlace), vemos que tras los imperativos, la narración se desarrolla con *weqāṭal* y se acota mediante ONS/C (x-yiqṭōl es ONC, a la postre; cf. Niccacci 2002, §59).

La puesta en escena de este pasaje, al contrario que en el anterior, es breve y precisa, no se detiene en detalles, porque no lo necesita. En suma, viene a decir: “una noche en que la lámpara del Templo apenas alumbraba, Elí, medio ciego, estaba acostado en una parte y Samuel en la otra punta, donde el Arca”. Es lo que se necesita para que el *quid pro quo* y la repetición, sobre los que se apoya la comicidad de este pasaje (vid. caps.3 y.4), funcionen convenientemente. El pendular e ignorante deambular de Samuel de una parte a otra del Templo es lo más importante de la escena. “¿Cuántas veces se va a equivocar hasta que se dé cuenta?”, se pregunta el lector. El narrador se deleite en la iteración. El v.7, más que una aclaración, es un codazo al lector para crear complicidad: “ahí le tienes, de un lado a otro: no conoce a Dios aún”.

El *loop* amenaza con asfixiar la escena, pero el narrador, al fin, se pone manos a la obra y hace que a Elí se le encienda la bombilla (v.10). El motor narrativo se vuelve a poner en marcha y, por cuarta y última vez (3+1), Yhwh llama a Samuel, quien ya está sobre aviso. Lo que no sabe Elí es que su postrera clarividencia es para Dios eso: última.

1 Samuel 5:1-4.

1a וּפְלִשְׁתִּים לָקְחוּ אֶת אֲרוֹן הָאֱלֹהִים	w-x-qāṭal //N	Los filisteos habían tomado el Arca de Dios
b וַיְבִאֵהוּ מֵאֶבֶן הָעֶזֶר אֶשְׁדֹּד	wayyiqṭōl //N	llevándolo de Eben Ezer a Asdod
2a וַיִּקְחוּ פְלִשְׁתִּים אֶת-אֲרוֹן הָאֱלֹהִים	wayyiqṭōl //N	Tomaron los filisteos el Arca,
b וַיְבִאוּ אוֹתוֹ בֵּית דָּגוֹן	wayyiqṭōl //N	lo llevaron al Templo de Dagón
c וַיִּצְיִגּוּ אוֹתוֹ אֶצְל דָּגוֹן	wayyiqṭōl //N	y lo colocaron junto a Dagón.

1Sa 4 narra el enfrentamiento entre los israelitas y los filisteos y la victoria de estos que, además, apresan el Arca, como el w-x-qāṭal de 5:1a recuerda (para que se vaya sospechando sobre qué girará la historia a partir de este momento).

3a	וַיִּשְׁכְּמוּ אֲשֶׁדּוּדִים מִמַּחֲרַת	wayyiqṭōl //N	Se levantaron los de Asdod de buena mañana
b	וְהֵנָּה דָּגוֹן נָפַל לְפָנָיו אֲרָצָה לְפָנֵי אֲרוֹן יְהוָה	w-x-ONS	Y hete aquí que Dagón estaba caído de bruces delante del Arca.
c	וַיִּקְחוּ אֶת-דָּגוֹן וַיָּשִׁבוּ אוֹתוֹ לְמָקוֹמוֹ	wayyiqṭōl //N	Cogieron a Dagón y lo pusieron en su sitio.
4a	וַיִּשְׁכְּמוּ בִּבְקֶרֶת מִמַּחֲרַת	wayyiqṭōl //N	Se levantaron a la mañana siguiente
b	וְהֵנָּה דָּגוֹן נָפַל לְפָנָיו אֲרָצָה לְפָנֵי אֲרוֹן יְהוָה	w-x-ONS // N	Y hehe a Dagón caído de bruces frente al Arca,
c	וְרֹאשׁ דָּגוֹן וּשְׁתֵּי כַפּוֹת יָדָיו כָּרְתוֹת אֶל-הַמַּפְתָּן	ONS // N	la cabeza y las manos cortadas en el umbral,
d	רַק דָּגוֹן נִשְׁאָר עָלָיו	x-qāṭal / /N	solo el tronco se mantenía en su sitio.

Para Tsumura 2006 (p.203) esta sección es “a coherent discourse unit”. Sintácticamente, el pasaje es simple. La secuencia de acciones se ve interrumpida por ONS/C que dan cuenta de los imprevistos en el plan de los filisteos. Son de resaltar las elipsis en este pasaje. En sendos cambios de verso, pasa una noche completa (2-3 y 3-4). Más poderosas son las elipsis que nos hacen imaginar, inferir qué es lo que pasa entre los dos dioses esas noches. Toda una competición entre dioses nacionales, dice McCarter, elidida (*offstage*) y de la que solo conocemos las consecuencias (*cf.* McCarter 1980, p.125). Solo se nos informa del resultado, igual que a los filisteos, por lo que el *quid pro quo* no concurre en esta escena, cuya comicidad, basada en la repetición, pero también en lo imprevisto, se verá en el cap.4. Narrativamente, el pasaje es igualmente simple. Algunos, como Schökel, esperaban la pauta 2+1, siendo lo último la culminación de la “lucha”: “[è]l esquema narrativo normal pide dos tiempos semejantes y un tercer tiempo decisivo. El autor se salta el segundo tiempo, quizá respondiendo a los dos tiempos de la victoria filistea con la captura del Arca a la segunda” (Alonso Schökel 2009, vol.1, p.532).

1 Samuel 5:6-12.

6a	וַתִּכְבַּד יַד-יְהוָה אֶל-הָאֲשֶׁדּוּדִים וַיִּשְׁמָם	wayyiqṭōlx2 // N	Se descargó la mano de Yhwh sobre los de Asdod, y les infundió terror.

b וַיִּדְּ אֹתָם בַּעֲפָלִים (בְּטַחְרִים) אֶת-אֲשֶׁדּוֹד וְאֶת-גְּבוּלָיָהּ	<i>wayyiqṭōl</i>	Hiriendo con <i>tumores</i> (almorranas) ¹²¹ a los de Asdod y sus contornos.
7a וַיֵּרְאוּ אֲנָשֵׁי-אֲשֶׁדּוֹד כִּי-כֵן וְאָמְרוּ	<i>wayyiqṭōlx2</i>	Viendo los de Asdod que así ocurría, dijeron:
b לֹא-יֵשֵׁב אָרוֹן אֱלֹהֵי יִשְׂרָאֵל עִמָּנוּ	<i>x-yiqṭōl // ED</i>	Que no se quede el Arca del Dios de Israel con nosotros,
c כִּי-קָשָׁתָהּ יָדוֹ עָלֵינוּ וְעַל דָּגוֹן אֱלֹהֵינוּ	<i>x-qāṭal // ED</i>	porque dura es su mano con nosotros y con Dagón, nuestro dios.
El <i>x-qāṭal</i> de 7c es primer plano de la narración y recupera una información.		
8a וַיִּשְׁלְחוּ וַיֹּאמְרוּ אֶת-כָּל-סֶרְנֵי פְלִשְׁתִּים אֲלֵיהֶם	<i>wayyiqṭōlx2 // N</i>	Mandaron llamar a todos los príncipes filisteos
b וַיֹּאמְרוּ מֶה-נַּעֲשֶׂה לְאָרוֹן אֱלֹהֵי יִשְׂרָאֵל	<i>wayyiqṭōl→x-yiqṭōl // N→ED</i>	y les dijeron: “¿Qué haremos con el Arca del Dios de Israel?”
c וַיֹּאמְרוּ גַּת יֹסֵב אָרוֹן אֱלֹהֵי יִשְׂרָאֵל	<i>wayyiqṭōl→x-yiqṭōl // N→ED</i>	Y contestaron: “Que se vaya a Gat el Arca del Dios de Israel”.
d וַיִּסְבוּ אֶת-אָרוֹן אֱלֹהֵי יִשְׂרָאֵל	<i>wayyiqṭōl // N</i>	Y se llevaron el Arca del Dios de Israel.
9a וַיְהִי אַחֲרֵי הַסִּבּוֹ אֹתוֹ	<i>wayyiqṭōl/x-qāṭal // N</i>	Sucedió que, después de llevársela,
b וַתְּהִי יָד-יְהוָה בְּעִיר מְהוּמָה גְּדוֹלָה מְאֹד	<i>wayyiqṭōl // N</i>	cayó la mano de Yhwh sobre la ciudad causando un enorme pánico,
c וַיִּדְּ אֶת-אֲנָשֵׁי הָעִיר מִקָּטָן וְעַד-גְּדוֹל	<i>wayyiqṭōl // N</i>	hiriendo a las gentes de la ciudad, del mayor al menor,
d וַיִּשְׁתְּרוּ לָהֶם עֲפָלִים (טַחְרִים)	<i>wayyiqṭōl // N</i>	y provocándoles <i>tumores</i>
10a וַיִּשְׁלְחוּ אֶת-אָרוֹן הָאֱלֹהִים עֲקֶרוֹן	<i>wayyiqṭōl // N</i>	Entonces enviaron el Arca de Dios a Ecrón,
b וַיְהִי כִּבּוֹא אָרוֹן הָאֱלֹהִים עֲקֶרוֹן	<i>wayyiqṭōl // N</i>	y al llegar el Arca de Dios a Ecrón
c וַיִּנְעֲקוּ הָעֲקֶרֶנִּים לֵאמֹר	<i>wayyiqṭōl // Inf // N</i>	gritaron los ecronitas, diciendo:
d הַסִּבּוֹ אֵלַי אֶת-אָרוֹן אֱלֹהֵי יִשְׂרָאֵל לְהַמִּיתַנִּי וְאֶת-עַמִּי	<i>qāṭal // Inf. // ED</i>	“Me han traído el Arca del Dios de Israel para matarme a mí y a mi gente”.
11a וַיִּשְׁלְחוּ וַיֹּאמְרוּ אֶת-כָּל-סֶרְנֵי פְלִשְׁתִּים	<i>wayyiqṭōlx2 // N</i>	Mandaron llamar a todos los príncipes filisteos:
b וַיֹּאמְרוּ שְׁלְחוּ אֶת-אָרוֹן אֱלֹהֵי יִשְׂרָאֵל	<i>wayyiqṭōl→Imp.//N→ED</i>	y dijeron: “Despachad el Arca del Dios de Israel

¹²¹ Es este un caso *ketib-qere*, en que ha de soslayarse lo escrito (aquí, entre paréntesis) y leerse lo propuesto (en *cursivas*); cf Tov 2012b, p.57, n.80.

c	וַיָּשָׁב לְמִקוֹמוֹ	w-yiqṭōl //ED	y que regrese a su sitio,
d	וְלֹא-יָמִית אֹתִי וְאֶת-עַמִּי	w-x-yiqṭōl//ED	para que no nos mate a mí y a mi pueblo”
e	כִּי-הָיְתָה מְהוּמַת-מָוֶת בְּכָל-הָעִיר	x-qāṭal //N	Y es que había un pánico mortal en toda la ciudad
f	בְּכַדָּה מְאֹד יָד הָאֱלֹהִים שָׁם	qāṭal / /N	porque había descargado la mano de Dios allí.
12a	וְהָאֲנָשִׁים אֲשֶׁר לֹא-מָתוּ	w-x-qāṭal / /N	A aquellos que no morían
b	הָכּוּ בַעֲפָלִים (בְּטַחְרִים)	qāṭal // N	les afligían los tumores,
c	וַתַּעַל שְׁוַעַת הָעִיר הַשָּׁמַיִם	wayyiqṭōl // N	Y subía el clamor de la ciudad al cielo

Concurren en estos siete versos 22 *wayyiqṭōl*. En efecto, es una sección llena de hechos y acciones que narra en forma de *road movie* las idas y venidas del Arca de una ciudad a otra, en una fase más de un peregrinaje que se inició en 1Sa 4 y no terminará hasta 1Sa 6.

1 Samuel 19:9-24.

9a	וַתְּהִי רוּחַ יְהוָה רָעָה אֶל-שָׁאוּל	wayyiqṭōl // N	Sobrevino el espíritu malo de Yhwh a Saúl
b	וְהוּא בְּבֵיתוֹ יָשָׁב וְחַנְיָתוֹ בְּיָדוֹ	ONS // N	estando en su casa sentado, con la lanza en la mano,
c	וְדָוִד מְנַגֵּן בְּיָד	ONS // N	mientras David tocaba el arpa.

9b y 9c nos dan el contexto-decorado y el elenco de las acciones de los vv.9 y 10.

10a	וַיִּבְקֹשׁ שָׁאוּל לְהַכּוֹת בַּחֲנִית בְּדָוִד וּבַקִּיר	wayyiqṭōl / Inf. // N	E intentó Saúl clavar con la lanza a David en la pared.
b	וַיִּפְטֹר מִפְּנֵי שָׁאוּל וַיָּנֶח אֶת-הַחֲנִית בַּקִּיר	wayyiqṭōlx2 // N	Pero este se apartó de delante de Saúl, por lo que se clavó la lanza en la pared,
c	וְדָוִד נָס וַיִּמָּלֵט בַּלַּיְלָה הַהוּא	w-x-qāṭal / wayyiqṭōl // N	salvándose David, que huyó aquella noche.

En 10c, *w-x-qāṭal* recupera información, según la sintaxis niccacciana (cf Niccacci 2002, §27), aunque no inicia sección, propiamente, dependiendo de los *wayyiqṭōl* anteriores y propiciando el siguiente. No obstante, las posibilidades de traducción se amplían si se considera que, en efecto, inicia sección: “Salvado David, huyó aquella noche”; “David se había salvado y huyó ...”, etc.

וַיִּשְׁלַח שָׂאוּל מַלְאָכִים אֶל-בֵּית דָּוִד לְשָׂמְרוֹ וְלִהְיוֹתוֹ בְּכָפָר 11a

wayyiqṭōl / Inf.x2 // N

Envió Saúl mensajeros a casa de David
para que le vigilasen y mataran por la mañana.

וַתִּגַּד לְדָוִד מִיכָל אִשְׁתּוֹ לֵאמֹר b wayyiqṭōl / Inf. // N

Habló a David Mical, su mujer, diciendo:

אִם-אֵינְךָ מְמַלֵּט אֶת-נַפְשְׁךָ הַלַּיְלָה, מָחָר אָתָּה מוֹמֵת ONSx2 // ED

“Si no te pones a salvo esta noche,
mañana estarás muerto”.

וַתִּרְדּוּ מִיכָל אֶת-דָּוִד בְּעֵד הַחַלּוֹן וַיֵּלֶךְ וַיִּכְרַח וַיִּמְלֹט 12 wayyiqṭōlx4 // N

Así que descolgó Mical a David
por la ventana y este salió corriendo y huyó.

וַתִּקַּח מִיכָל אֶת-הַתֵּרָפִים וַתִּשֶׂם אֶל-הַמִּטָּה 13a

wayyiqṭōlx2

Tomó Mical los *terafim* y los metió en la
cama,

וָאֵת כִּבִּיר הָעֲצִים שָׂמָה מֵרָאשֵׁיתוֹ b
cabra

w-x-qāṭal // N

puso un cojín con pelos de
en el cabecero,

וַתִּכְסּ בְּבָגָד c

wayyiqṭōl // N

y lo tapó con la manta.

וַיִּשְׁלַח שָׂאוּל מַלְאָכִים לְקַחַת אֶת-דָּוִד 14a wayyiqṭōl // N

Envió, pues, Saúl emisarios para
que capturasen a David,

וַתֹּאמֶר חֵלָה הוּא b

wayyiqṭōl→ONS //N→ED

y ella les dijo: “está enfermo”.

וַיִּשְׁלַח שָׂאוּל אֶת-הַמַּלְאָכִים לְרֹאוֹת אֶת-דָּוִד לֵאמֹר 15a

wayyiqṭōl/Inf./wayyiqṭōl // N Pero Saúl envió a
los emisarios para que buscasen a David, diciendo:

הַעֲלִי אֹתוֹ בַּמִּטָּה אֵלַי לְהִמָּתוֹ b

Imp./Inf. // ED

“Me lo traéis en la cama para que lo
mate”.

וַיָּבֹאוּ הַמַּלְאָכִים 16a

wayyiqṭōl // N

Acudieron los emisarios

וְהֵנָּה הַתֵּרָפִים אֶל-הַמִּטָּה וּכְבִּיר הָעֲצִים מֵרָאשֵׁיתוֹ b ONS //N

pero hallaron los *terafim* en la
cama con el cojín de pelos de cabra en su cabecero.

יֹאמֶר שָׂאוּל אֶל-מִיכָל 17 a

wayyiqṭōl //N

Y le dijo Saúl a Mical:

לָמָּה פָּכָה רַמִּיתִנִּי b

x-qāṭal // ED

“¿Por qué me has engañado así

וַתִּשְׁלַחֵי אֶת-אִיבִי וַיִּמְלֹט c

wayyiqṭōlx2 // EDN

y has permitido que mi enemigo
escapase?”

Obsérvese cómo el análisis del ETCBC opera con 17c. Tenemos dos *wayyiqṭōl* en estilo directo, por lo que el resultado es el que se ve: narración en estilo directo. Es mucho más ajustada la traducción de Alonso Schökel 2009, vol.1, p.563: “[¿Qué modo es este de engañarme?] ¡Has dejado escapar a mi enemigo!” En ella, se observa claramente cómo Saúl adopta el papel de narrador y “relata” lo sucedido. No pregunta ni inquiere: afirma

acusadoramente. Y la mejor manera es relatando lo que cree (y el lector sabe que está en lo cierto) ha sucedido.

Por otra parte, las transiciones espacio-temporales de la narración en los vv.14-17 son abruptas y vertiginosas. El lector ha de hacer varias inferencias y asunciones (entre paréntesis, lo que el texto elide):

v.14: los emisarios acuden a casa de David en v.14, escuchan la excusa de Mical (y regresan con Saúl);

v.15: Saúl les ordena que le lleven a David como sea.

v.16: los emisarios vuelven a casa de David, descubren el engaño, (regresan con Saúl, le informan de lo sucedido, Saúl se persona en casa de David),

v.17: reproche y acusación de Saúl a Mical.

Garsiel 2000 (pp.199-200) cree ver un juego de palabras en el uso repetido de la raíz שלח en toda esta sección desde 1Sa 19:11.

d ותאמר מִיכָל אֶל-שָׁאוּל	wayyiqṭōl // N	Y contestó Mical a Saúl:
e הוא-אמר אלי	x-qāṭal // ED	“Él me dijo:
שְׁלַח־נִי לָמָּה אָמִיתָךְ	Inf./x-yiqṭōl //ED/ED [NQQ]	‘déjame ir, o te mato’”

Véase de nuevo cómo el ETCBC marca el estilo directo inserto en otro en 17e.

18 a וְדָוִד בָּרַח	w-x-qāṭal // N	David había escapado
b וַיִּמָּלֵט וַיָּבֹא אֶל-שָׁמוּאֵל הַרְמָתָה	wayyiqṭōlx2 // N	y, huyendo, llegó donde Samuel, en Ramá
c וַיַּגֵּד-לוֹ אֶת כָּל-אֲשֶׁר עָשָׂה-לוֹ שָׁאוּל	wayyiqṭōl/x-qāṭal // N	Y le contó todo lo que le había hecho Saúl.
d וַיֵּלֶךְ הוּא וְשָׁמוּאֵל וַיֵּשְׁבוּ בְנוֹת (בְּנֵי־וֹת)	wayyiqṭōlx2 // N	Marcharon Samuel y él y se asentaron en Naiot.
19 a וַיַּגֵּד לְשָׁאוּל לֵאמֹר	wayyiqṭōl-Inf. // N	Avisaron a Saúl y le dijeron
b הִנֵּה דָוִד בְּנוֹת (בְּנֵי־וֹת) בְּרָמָה	ONS // ED	“David está en Naiot de Ramá”.
20a וַיִּשְׁלַח שָׁאוּל מְלָאכִים לִקְחַת אֶת-דָּוִד	wayyiqṭōl / Inf. // N	Envió entonces Saúl emisarios para capturar a David.
b וַיֵּרָא אֶת-לִהְקֵת הַנְּבִיאִים נְבָאִים	wayyiqṭōl /ONS // N	Vieron al grupo de profetas, profetizando,
c וְשָׁמוּאֵל עֹמֵד נֹצֵב עֲלֵיהֶם	ONSX2 // N	y a Samuel, que los presidía.
d וַתְּהִי עַל-מְלָאכֵי שָׁאוּל רוּחַ אֱלֹהִים	wayyiqṭōl // N	Vino entonces sobre los emisarios de Saúl el espíritu de Dios
e וַיִּתְנַבְּאוּ גַם-הֵמָּה	wayyiqṭōl // N	y se pusieron a profetizar también ellos.

21a wayyiqṭōlx3 Fue informado Saúl, que envió a
 otros emisarios, pero también se pusieron a profetizar.

b wayyiqṭōlx3 Y volvió a enviar emisarios por
 tercera vez y también estos se pusieron a profetizar.

22a wayyiqṭōlx4 // N Marchó
 entonces él mismo a Ramá, llegó al pozo que está en Secú y preguntó:

b אִיפֹה שְׂמוּאֵל וְדָוִד ONS // N “¿Dónde están Samuel y David?”

c wayyiqṭōl → SN // N → ED Y le dijeron: “Ahí, en Naiot de
 Ramá”

23a wayyiqṭōl // N Marchó para allá, a Naiot de Ramá,

b wayyiqṭōl // N y también vino sobre él el espíritu de Dios

c wayyiqṭōl // Inf. / wayyiqṭōl // Inf. // N

Y anduvo profetizando hasta que llegó a Naiot de Ramá.

24a wayyiqṭōlx3 // N

También él se quitó la ropa y profetizó ante Samuel, tirado y desnudo, todo ese día y toda la noche.

עַל-כֵּן יֹאמְרוּ x-yiqṭōl // DN Por eso dicen:

הֲגַם שְׂאוּל בְּנָבִיאִים ONS // EDN [NDQ] “¿También Saúl con los profetas?”

La repetición circular de acciones marcan el desarrollo narrativo de este pasaje y sobre ello trabaja su comicidad: en la continua recreación (en todos los sentidos) de actos fallidos. Se verá más detenidamente en los cap.3 y 4.

1 Samuel 21:11-16.

11a wayyiqṭōlx3 // N Se levantó David,
 huyendo de Saúl, y llegó a donde Aquis, rey de Gat.

12a wayyiqṭōl → ONS // N → ED Los cortesanos de
 Aquis le dijeron: “¿No es este David, rey del país?”

b x-yiqṭōl // Inf. // ED ¿No era de este de quien cantaban
 con bailes, diciendo:

c qāṭal // ED-ED [NQQ] ‘Saúl mató a mil, pero David a
 diez mil’?”

De nuevo, una cita inserta dentro del ED en 12c.

13 wayyiqṭōlx2 // N Tomó nota
 David de estas palabras y tuvo miedo de Aquis, rey de Gat.

wayyiqṭōl // N וַיֵּשְׁנוּ אֶת-טַעְמוֹ בְּעֵינֵיהֶם וַיִּתְּהַלֵּל בְּיָדָם וַיִּתּוּ עַל-דַּלְתוֹת הַשַּׁעַר וַיּוֹרֵד רִירוֹ אֶל-זַקְנוֹ 14

Así que se hizo el tonto a ojos de todos, fingiendo estar loco ante ellos, haciendo marcas en las puertas y dejando que se le cayera la baba por la barba.

wayyiqṭōl // N וַיֹּאמֶר אָכִישׁ אֶל-עֲבָדָיו 15 a Y les dijo Aquis a sus súbditos:

x-yiqṭōlx2 // ED הֲנֵה תֵרְאוּ אִישׁ מִשְׁתַּמֵּעַ לָמָּה תִּבְיֹאוּ אֹתוֹ אֵלַי b “Ya veis que está loco. ¿Para qué me lo habéis traído?”

x-qāṭal //ED הֲסֹר מִשְׁגָּעִים אֲנִי כִי-הִבֵּאתֶם אֶת-זֶה לְהַשְׁמִיעַ עָלַי 16 a ¿Me faltan locos para que me traigáis a este a hacerme tonterías?

x-yiqṭōl // ED הֲנֵה יָבוֹא אֶל-בֵּיתִי b ¿Este ha llegado a mi casa?”

Este pasaje es el que más se aleja de la comicidad estudiada en esta tesis y de los principios que se dijo regirían el análisis de escenas, pues su comicidad, claramente, depende de un juicio de valor de los actos de David que implica una valoración estimativa de lo que se cuenta, no tanto del cómo. En el cap.4 se expondrán tanto su comicidad como las razones de su inclusión en este trabajo.

Ester 7.

wayyiqṭōl // N וַיָּבֹאוּ הַמֶּלֶךְ וְהָמָן לִשְׁתוֹת עִם-אֶסְתֵּר הַמַּלְכָּה 1. Acudieron el rey y Hamán al banquete con la reina Ester.

wayyiqṭōl // N וַיֹּאמֶר הַמֶּלֶךְ לְאֶסְתֵּר גַּם בַּיּוֹם הַשֵּׁנִי בְּמִשְׁתֵּה הַיַּיִן 2a Preguntó de nuevo el rey a la reina Ester durante este segundo banquete:

ONS / w-yiqṭōl // ED מֶה-שְּׂאֵלְתְּךָ אֶסְתֵּר הַמַּלְכָּה וְתַנְתֵּן לִּי b “Lo que sea que me pidas, reina Ester, te lo daré.

ONS / x-yiqṭōl //ED וּמֶה-בְּקִשְׁתְּךָ עַד-חֲצֵי הַמַּלְכוּת וְתַעֲשֵׂה c Aunque tu deseo sea la mitad de mi reino, así será”.

wayyiqṭōlx2 // N וַתַּעַן אֶסְתֵּר הַמַּלְכָּה וַתֹּאמֶר 3 Respondió la reina Ester, diciendo:

x-qāṭal / ONS //ED אִם-מָצָאתִי חֵן בְּעֵינֶיךָ הַמֶּלֶךְ וְאִם-עַל-הַמֶּלֶךְ טוֹב b Si he hallado gracia en tus ojos, mi rey, y si al rey le parece bien,

yiqṭōl // ED תַּנְתֵּן-לִּי נַפְשִׁי בְּשִׂאֵלְתִּי וְעַמִּי בְּבִקְשָׁתִּי c concédeme la vida, es mi petición, y la de mi pueblo, es mi deseo.

x-qāṭal / Inf.x3 // ED כִּי נִמְכַּרְנוּ אֲנִי וְעַמִּי לְהִשְׁמִיד לְהָרוֹג וּלְאַבֵּד 4a Porque hemos sido vendidos, mi pueblo y yo, para ser exterminados, aniquilados, destruidos.

w-x-qāṭal / qāṭal //ED וְאִלּוּ לַעֲבָדִים וְלִשְׁפָחוֹת נִמְכַּרְנוּ הִתְרַשְׁתִּי b Si como esclavos y esclavas hubiésemos sido vendidos, callaría,

- c כי אין הצר שנה בגנזק המלך ONS // ED porque esa desgracia no supone le perjuicio al rey.
- 5 a ניאמר המלך אחשוורוש ניאמר לאסתר המלכה wayyiqṭōlx2 // N Preguntó el rey Asuero a la reina Ester:
- b מי הוא זה ואי-זה הוא אשר-מלאו לבו לעשות כן ONS /x-qāṭal / Inf. // ED “¿Quién es y dónde está ese que trama hacer tal?”
- c ותאמר אסתר איש צר ואויב המן הרע הזה wayyiqṭōl→ONSx2 // N→ED Y dijo Ester: “¡Es ese hombre pérfido y enemigo el malvado Hamán!”
- d והמן נבעת מלפני המלך והמלכה w-x-qāṭal // N Entonces Hamán se quedó horrorizado ante el rey y la reina.
- 7a והמלך קם בחמתו ממשתה הנין אל-גנת הביתן w-x-qāṭal // N Se levantó el rey enfurecido del banquete en dirección a los jardines de palacio,
- b והמן עמד לבקש על-נפשו מאסתר המלכה w-x-qāṭal / Inf. // N mientras Hamán se quedó para implorar por su vida ante la reina Ester

Entramos en el meollo del capítulo y del libro. Dos acciones simultáneas presentadas mediante sendos w-x-qāṭal (7ab) que continúan narrando, no solo interrumpiendo. Es la sintáctica manera que el narrador tiene de presentar en paralelo, como si dividiese la pantalla, los actos de unos y otros.

- c כי ראה כי-כלתה אליו הרעה מאת המלך x-qāṭal x2 // N Porque veía que estaba decidida para él su ruina por parte del rey.
- 8 a והמלך שב מגנת הביתן אל-בית משתה הנין w-x-qāṭal // N Regresó el rey de los jardines de palacio al banquete
- b והמן נפל על-המטה אשר אסתר עליה ONS // N y Hamán estaba caído en el diván donde estaba Ester.

Otra vez, un w-x-qāṭal narrativo en 8a, con 8b mostrando imperfectividad en el acto y gesto de Hamán: ha sido pillado *in fraganti*. Se le puede imaginar mirando a cámara con cara de pasmo, sorprendido por su propio acto y asustado por sus consecuencias.

- c ויאמר המלך הגם לכבוש את-המלכה עמי בבית wayyiqṭōl→Inf, // N→ED Y dijo el rey: “¿También querías propasarte con la reina conmigo en la casa?”

El *quid pro quo* ha funcionado. El rey no sabe a ciencia cierta qué ha ocurrido y el lector sabe que su inferencia, aunque plausible, es errónea. No se nos pasa a algunos malpensados que la última parte de la acusación del rey parece dejar vía libre al acto, caso de no estar él presente... Pero de eso ha de ocuparse otra tesis.

d	הַדְּבָר יֵצֵא מִפִּי הַמֶּלֶךְ וּפְנֵי הָמָן חִפּוּ	<i>x-qāṭal</i> / <i>w-x-qāṭal</i> // N	No habían salido estas palabras de la boca del rey, cuando taparon el rostro de Hamán.
9a	וַיֹּאמֶר חַרְבוּנָה אֶחָד מִן-הַסֵּרִיסִים לִפְנֵי הַמֶּלֶךְ	<i>wayyiqṭōl</i> // N	Y dijo Harbonah, uno de los eunucos del rey:
b	גַּם הִנֵּה-הָעֵץ אֲשֶׁר-עָשָׂה הָמָן לְמָרְדֳּכָי	ONS / <i>x-qāṭal</i> // ED	“Precisamente, una horca que hizo Hamán para Mardoqueo
c	אֲשֶׁר דִּבֶּר-טוֹב עַל-הַמֶּלֶךְ	<i>x-qāṭal</i> ED	(aquel que habló en favor del rey)
d	עֹמֵד בְּבֵית הָמָן בֵּה עֲמֻשִׁים אַמָּה	ONS //ED	se encuentra en casa de Hamán, y mide 50 codos”.
e	וַיֹּאמֶר הַמֶּלֶךְ תִּלְהוּ עָלָיו	<i>wayyiqṭōl</i> →Imp. // N→ED	Y dijo el rey: “que sea colgado de ella”.
10 a	וַיִּתְּלוּ אֶת-הָמָן עַל-הָעֵץ	<i>wayyiqṭōl</i> // N	Fue, pues, colgado Hamán de la horca
b	אֲשֶׁר-הֵכִין לְמָרְדֳּכָי	<i>x-qāṭal</i> // N	que había levantado para Mardoqueo.
c	וַחֲמַת הַמֶּלֶךְ שָׁכְכָה	<i>w-x-qāṭal</i> // N	Y la ira del rey se aplacó.

Es esta la más dramática (por teatral) de todas las escenas objeto de esta tesis. Su planteamiento, nudo y desenlace son perfectos. Esa misma factura ejemplifica o refleja la arquitectura total del libro, como se verá en cap.4 y 5.

2.4.3. La pragmática del texto

Para que el análisis lingüístico de un texto sea eficaz, ha de cumplir dos requisitos importantes: que atienda a unidades lingüísticas mayores que la oración y que estudie el uso del lenguaje, más allá de la descripción como sistema abstracto. Un verdadero análisis del discurso ha de distinguir entre el sentido de una expresión y la proposición comunicada (*cf.* García Landa 1998, p.212).¹²²

La gramática funcional establece que un texto es una unidad de lengua en uso y ha de entenderse como unidad semántica, de significado, y no formal: “[a] text does not

¹²² John Searle denominaba ‘contenido proposicional’ (*propositional content*) a la ‘proposición’, esto es, a referir y predicar (*cf.* Searle 1969, pp.30-31). Una proposición sería un ‘acto proposicional’, y enunciar es un tipo de ‘acto ilocucionario’, junto con preguntar, prometer, etc. Realizar un acto ilocucionario como enunciar implica forzosamente una emisión y un acto proposicional (Searle 1969, p.30-31). La definición tradicional de ‘proposición’ establece que “es una entidad abstracta, extralingüística, independiente de la mente, portadora primaria de verdad o falsedad, y que proporciona el significado de las oraciones declarativas del lenguaje” (de Donato 2011, p.491). Así, la proposición “Llueve” puede expresarse como *It's raining* o como *גשם*. Podría decirse que las proposiciones, en tanto que entidades abstractas y extralingüísticas portadoras de verdad o falsedad, son expresadas por los enunciados (así en Frege, Husserl, Russell; *cf.* de Donato 2011, p.491).

consist of sentences; it is realized by, or encoded in, sentences” (Halliday y Hasan, 1976, p.2).¹²³ “Texto” es usado en lingüística para hacer referencia “to any passage, spoken or written, of whatever length, that does form a unified whole. [...]. The distinction between a text and a collection of unrelated sentences is [...] a matter of degree”, dicen Halliday y Hasan (1976, p.1) quienes, no obstante, señalan que se suele ser “sensitive to the distinction between what is a text and what is not” (Halliday y Hasan 1976, p.1).

La vaguedad y el convencionalismo encubierto¹²⁴ que destila tal descripción de lo que un texto es no empece la utilidad de la observación de que este será siempre una unidad de lengua en uso, no una unidad gramatical (Halliday y Hasan 1976, p.1).

Se puede decir pues, a tenor de lo expuesto hasta aquí, que un texto, “pragmáticamente”, es la emisión lingüística de una enunciado que expresa una proposición con unas determinadas fuerzas ilocucionarias y perlocucionarias. Como tal, es un acto discursivo que ha de ser analizado atendiendo a los elementos de la comunicación lingüística estudiados por la pragmática (*vid. supra* la cita a García Landa 1998, p.215 al principio de 2.3.1.).

Al partir del nivel oracional, la teoría de los actos de habla resulta insuficiente para estudiar todos los actos discursivos (García Landa 1998, p.219). “La oración es una abstracción útil para el análisis sintáctico o semántico, pero [...] la concepción misma de la pragmática lleva a postular un nivel superior de análisis: el texto, y el texto contextualizado: el *discurso*” (García Landa 1998, p.220; sus cursivas). Analizar el ‘discurso’ como proceso necesita de la noción de ‘texto’ “como instrumento comunicativo, como estructura verbal que es transmitida por un emisor a un receptor” (García Landa 1998, p.211). Por tanto, la lingüística es imprescindible, pero dado que se concibe el “texto contextualizado” (= ‘discurso’) como el nivel de análisis conveniente, y que, el ‘discurso’ se entiende ante todo como producto comunicativo y no tanto como forma lingüística, sus características semántico-pragmáticas son las que importan aquí.

Siendo esto así, “la narración literaria es un *uso de textos*, no una suma de frases descontextualizadas. La literatura, más generalmente, es un tipo de *discurso*, un uso del lenguaje en una situación concreta” (García Landa 1998, p.213; sus cursivas).

¹²³ Ecos “austinianos”, como se ve: una oración no es una enunciado, sino que las oraciones se usan para hacer enunciaciones; *vid. supra* 2.3.2.1.

¹²⁴ Algo que parece inevitable, pues, en opinión de algunos, una obra textualmente problemática como es la Biblia sería “the *imagined whole* implied by all differing forms of a text that *we conceive* as representing a single literary creation” (Shillingsburg, 1996, p.43; cursivas añadidas)

El texto no es un conjunto de oraciones, es un producto, una actuación discursiva en una situación determinada. Estos actos de habla discursivos “suelen englobar una multitud de microactos de habla diferentes, organizados por la macroestructura discursiva que caracteriza” al acto como tal acto en su totalidad (García Landa 1998, p.220).

A menudo, la vegetación oracional impide ver el bosque textual. La necesaria atomización de un texto para su escrutinio lingüístico condiciona el estudio del conjunto de donde son extraídos los segmentos (oraciones) analizados, por lo que la visión del todo es fragmentaria. Se añade a ello el hecho de que un texto dado “no solo tiene una determinada extensión, sino [...] también [...] *cohesión y coherencia*” (Grilli 2018, p.25; sus cursivas). La cohesión tiene que ver con los mecanismos lingüísticos que otorgan jerarquía y conexión a las palabras que conforman un texto (pronombres, conectores, repeticiones); la coherencia tiene que ver con la disposición semántica, y por ella “se entiende no ya la plantilla léxica y sintáctica que constituye la base de la construcción del texto, sino los contenidos de [sus] enunciados” que se combinan “para constituir el mensaje unitario o tema” (Grilli 2018, p.26; cf. Lyons 1995, pp.263-264).

Es decir, la semántica ya no tiene la tarea de “hacer referencia a la realidad del mundo”, sino la “de describir «las condiciones de verdad» [...] de un determinado texto” (Grilli 2018, p.27). La coherencia habría de medirse “a partir de la compatibilidad con las inferencias del proceso comunicativo y a partir de la situación comunicativa” en la que este se inscribe (Grilli 2018, p.27).

Tov lo ilustra muy bien cuando afirma que la llamada “oración de Ana” en 1 Samuel 2 “was *attributed to her in the form of a prayer (at least in MT) by someone who thought that this pre-existing Psalm of thanksgiving was appropriate to the context*” (Tov 2006, pp.343-344; cursivas añadidas).¹²⁵ En efecto, a similitud de texto, diferencia de contexto e intención comunicativa. La pragmática entra en juego, pues, porque puede ser que un mismo texto,

relacionado con diferentes contextos, aunque sigue permaneciendo invariado en sus componentes sintácticos y semánticos, trata de expresar significados muy distintos según sean las circunstancias de fondo que lo determinan. El problema central para la comprensión de las [...] comunicaciones propuestas no estará tanto en la capacidad de decodificación por parte del intérprete cuanto en sus competencias pragmáticas (Guidi 2018, p.41).

¹²⁵ “[T]he psalm on some level fits in context and serves as a thematic and structural introduction to Samuel; this suggests that the individual who inserted the psalm was not a hack, as some older studies would have us believe” (Brettler, 1997, p.603). Sobre la composición e historia textual del canto, Tov 1999 y la bibliografía allí contenida. Una interpretación de tipo “poético” en que se compara el canto de Ana y 1 Samuel 1:11, en Berlin, 2004. Un análisis de algunos problemas textuales de 1Sa 1, más una alternativas a los modos del método histórico-crítico, en Aejmelaeus 2019.

Para Ellen van Wolde, la coherencia es construida o fabricada por el lector, “who is guided by textual cohesive features, by cultural and language habits, by an inferring process, and an incorporation of pre-existing knowledge” (van Wolde 1998, p.172).

Por otra parte, la cohesión de un texto narrativo se basaría, por un lado, en información de primer plano (entendida como la serie de acciones secuenciadas que expresan una transformación narrativa desde un principio hasta un fin; es decir, lo que en este trabajo se ha dado en llamar ‘relato’) y, por otro, en información de fondo, esto es, “information of a non-sequential status functioning either anaphorically [...] or cataphorically.”¹²⁶ The textual information is therefore strongly context-bound. These textual cohesion procedures guide the reader to make a coherent mental representation of the text” (van Wolde 1998, p.172).¹²⁷ Para Halliday y Hasan (1976) la cohesión es una relación de tipo semántico conformadora de textos. Es decir, un texto sería una unidad semántica que trasciende las relaciones estructurales de la lengua (Halliday y Hasan 1976, p.7).

Ellen van Wolde (1998) señala el camino que en los estudios bíblicos llevó del estructuralismo a la gramática funcional, la gramática textual y la lingüística cognitiva. Observa que la rígida matriz teórica del estructuralismo obviaba el papel del lector en la construcción de la coherencia narrativa de un texto (*vid. supra* nota 80 y la “confesión” de Eco). Para el estructuralismo, la mera cohesión lingüística proveía dicha coherencia, cuando en realidad, esta última es un producto mental, fruto de la interacción dinámica entre texto y lector (van Wolde 1998, p.168). Un texto en sí no es coherente, sino que es la interpretación de un lector la que lo hace coherente (van Wolde 1998, p.169).

El texto no es autónomo en cuanto a su propio significado. Al abordar su análisis semiótico de Génesis 2-3, el mayor inconveniente que encontró van Wolde en la teoría

¹²⁶ Las formas anafóricas y catafóricas son las que “se usan en el discurso para hacer referencia a algunas partes del propio discurso” (Escandell 1996, p.22). Todo texto tiene una información accesible y otra predecible. Las formas antedichas son los procesos con que un autor bien ancla o basa (*ground/grounding*) una nueva información con algo ya mencionado (proceso anafórico), bien da pistas sobre cómo relacionar una nueva información con las subsiguientes (proceso catafórico) (*cf.* van Wolde 1998, pp.170-171). Todo ello es básico en la coherencia y la cohesión textuales:

[a] coherent text tends to maintain the same referent or topic, the same or contiguous time or location, and sequential action. At the same time, new or marked information is focused upon by the procedure of saliency. Therefore the “ground” is the context vis-à-vis which new or salient information is given. Texture or textual cohesion is determined by the way information is grounded in a narrative text (van Wolde 1998, p.170).

¹²⁷ La dependencia contextual se da a nivel lingüístico y extra-lingüístico, es decir, a partir del propio material lingüístico (por ejemplo los índices puros y las expresiones contextuales; *cf.* Guidi 2018, pp.45-46) y de lo estrictamente extra-lingüístico, porque “el sentido se construye a partir de los contextos de uso” (Guidi 2018, p.47).

generativa de Greimas (1971) es que este se desentendía del contexto, considerando el texto una entidad aislada (van Wolde, 1989, p.4).¹²⁸ Como se viene advirtiendo, sería ingenuo creer que el texto genera por sí mismo su significado y su intención a partir de su propia disposición lingüística, aunque sea a ella a la que haya que atenerse. Es la interacción entre el texto y el lector lo que da significado al primero, en contra de lo que la semiótica estructural clásica postulaba (cf. van Wolde, 1989, p.4). El texto fija las reglas e “impone” un tipo de lector, pero este tiene un margen de maniobra en el que “uses the possibilities of the text, fills in the gaps and supplements the openness of the text” (van Wolde 1989, p.5).¹²⁹

En tanto que hecho discursivo, un texto es un acto comunicativo. Y su fuerza ilocucionaria, como uso de lenguaje que es, le viene dada por el contexto (Guidi 2018, pp.47-48). No otra que la comunicativa sería “la función primaria del lenguaje” (Grilli 2018, p.13). Para que la comunicación tenga éxito no basta con la semántica: “conformarse a unas normas semánticas no es en sí mismo una condición para el éxito de la comunicación” (Guidi 2018, p.48). Ello no niega la importancia de la codificación lingüística (y la subsiguiente decodificación), sino que, desde la pragmática, “se corrige su centralidad en la acción comunicativa” (Guidi 2018, p.48). El proceso de codificación/decodificación es un elemento más “en la manifestación de las intenciones del hablante” (Guidi 2018, p.48).

La interpretación unívoca de una obra literaria, entendida como enunciado, es imposible. Y ni siquiera la cohesión lingüística y la coherencia semántica, básicas en la (con)formación dialógica de toda narración, refrena la multivocidad intrínseca de esta. Se pueden analizar, conjunta o separadamente, tanto la cohesión como la coherencia, es decir, desmenuzar la secuencia de oraciones en paralelo o independientemente de la secuencia de acciones. Se puede asignar un valor (funcional) a las oraciones dependiendo de las acciones o hechos que expresen, o viceversa (y más imperfectamente): clasificar las acciones de una narración según el tipo de oraciones que las expresan. La interpretación de un pasaje, narrativo o dialogado, no pasaría de ser un análisis de las formas gramaticales y/o de la arquitectura argumental, si no se tuviesen en cuenta los elementos materiales e inmateriales antes reseñados.

¹²⁸ Es el problema aludido en el punto 2 cuando se citó a Treballe (2008, p.188). *Vid* además la amonestación de Ricœur en nota 14 del capítulo 0. Por otra parte, según Segert 1983 (p.701), Greimas habría partido del formalismo de Propp, adaptándolo a las funciones del lenguaje que distinguiera Jakobson.

¹²⁹ El concepto de “lector ideal” haría referencia a ese lector “impuesto”. En la literatura narratológica este lector recibe muchos y variados nombres. Se verán en profundidad en el apartado 2.5.

2.5. La Narratología¹³⁰

Con García Landa, se considera en este trabajo que:

[e]n la medida en que la *acción* es un elemento común entre el drama y la narración verbal, los conceptos y técnicas de análisis del drama desarrollados por la tradición aristotélica (exposición, clímax de la acción, etc.) son utilizables igualmente en el estudio de la novela u otros tipos de narración verbal (García Landa 1998, p.32; sus cursivas).

Varias cuestiones surgen de esta cita del “narratólogo” y su explicación podrá arrojar más luz sobre las intenciones y el punto de partida metodológico en lo que respecta, sobre todo, a la vertiente literaria y/o artística de este trabajo.

En su obra, se queja o lamenta García Landa de la insuficiente atención mutua entre lingüística y teoría de la literatura que se ha dado tradicionalmente y cree que ambas disciplinas se beneficiarían de una mayor imbricación. Se desarrollaría así una gramática textual o discursiva que alejaría a los gramáticos formalistas de los “ejemplos de laboratorio, abstraídos de la realidad comunicativa” (García Landa 1998, p.13).

Como la teoría de la literatura “ha de explicar un fenómeno complejo en el que las estructuras lingüísticas se complican, se multiplican, se engastan unas dentro de otras o se superponen, [se daría] lugar a una nueva gramática, una gramática de la acción discursiva” (García Landa 1998, p.14). Quiere el autor realizar “un estudio crítico y comparativo de las [teorías del ‘relato’], colocándolas en el marco de una teoría más integradora que contribuya a la vez a esclarecer las relaciones entre lingüística, semiótica y teoría literaria” (García Landa, 1998, p.13). Señala que sería “útil un acercamiento a la *pragmática* [...] introduciendo en el análisis del lenguaje conceptos tales como los de gramática textual, interacción discursiva o acto de habla” (García Landa, 1998, p.13, las cursivas siempre suyas).

La narración es “acción discursiva” y ha de entenderse y estudiarse “como acto de lenguaje en el marco de la pragmática” (García Landa 1998, p.14). Sería esta “la estructura superficial del discurso narrativo. La escala de abstracción que nos proporciona la teoría de los actos del habla (actos perlocucionarios, ilocucionarios, locucionarios)”¹³¹

¹³⁰ Para una aproximación a la disciplina narratológica y sus conceptos, véanse: Bal 1985, Barthes 1966, Chatman 1990, Culler 1980, Genette 1972, Holloway 1979, Kermode 1969, Lotman 2000, Lubbock 1921, Prince 1982, Ricœur 1983, 1984, 1985; Segre 1976, 1985, Shklovski 1965, 1992, 1995; Sturges 1991, Todorov 1969, Tomashevski 1965, 1995; Tynianov 1995, Volek 1985.

¹³¹ Por recordar con palabras del autor lo ya dicho: el acto locucionario tendría que ver con los significados semánticamente codificados de toda enunciación; el acto ilocucionario, con el contexto en que se realiza esa enunciación: todo acto locucionario tiene un “significado pragmático”; finalmente, mediante el acto perlocucionario “el hablante influye de alguna manera sobre el oyente, provoca una reacción en él

servirá de modelo para adentrarnos en la estructura narrativa, considerando el texto a diversos grados de abstracción” (García Landa, 1998, p.14). Se distinguirían otros niveles de análisis, la ‘acción’ y el ‘relato’, y “categorías que les son propias (perspectiva o aspecto en el relato, función o rasgo distintivo en la acción, etc.)” (García Landa, 1998, p.14).

Es básica en este trabajo esta distinción o gradación en tres niveles de análisis del hecho narrativo, tanto metodológicamente como en lo que respecta a la delimitación del corpus a analizar. Del par *fabula/siuzhet* del formalismo ruso al de *story/plot* de la crítica anglosajona de mediados del siglo xx, la teoría literaria se ha preocupado por deslindar lo que un discurso narrativo cuenta de dónde y cómo se cuenta. Salvando las distancias, *fabula* y *story* harían referencia a la *praxis* aristotélica, mientras que *siuzhet* y *plot* serían equivalentes a los conceptos de *mythos* y *poiema*, todo en uno.¹³² Lo que se propone aquí es una división tripartita del hecho narrativo entre lo que se cuenta, cómo se cuenta y cómo se transmite, esto es: ‘acción’, ‘relato’ y ‘discurso’.

Según Barthes, se apliquen los niveles de descripción que se apliquen, está claro que para entender una narración hay que reconocer su construcción en pisos o estratos, y proyectar las concatenaciones horizontales del entramado narrativo en un eje vertical implícito: “to read [...] a narrative is not merely to move from one word to the next, it is also to move from one level to the next” (Barthes 1999, p.48). En estas palabras de Barthes está implícita la idea de que, así como la oración tiene diversos niveles (fonético, gramatical, contextual...) organizados jerárquica y solidariamente, ya que ninguno de ellos por sí solo produce sentido, de igual modo una narración, pues, como se ha dicho, puede esta verse como “una oración *larga*” (vid. punto 2. en esta tesis).

Esos ejes (horizontal y vertical) serían, por un lado, la serie de acontecimientos y, por otro, su representación. La descripción horizontal da las nociones de inicio, nudo y desenlace; el eje vertical (teniendo en cuenta que se entiende la narración como representación semiótica de acontecimientos; vid. *infra*) da noticia de la estructura de la representación, que puede implicar varios niveles, dependiendo de las abstracciones que se realicen (Onega y García Landa 1999, p.6).

(perlocución o *efecto perlocucionario*). La intención *perlocucionaria* de provocar ese efecto no tiene por qué ser manifiesta para el oyente” (García Landa 1998, p.217. Sus cursivas).

¹³² Cf. García Landa 1998, pp.32-60; Onega y García Landa 1999, pp.13-35 para una panorámica de los distintos conceptos que se han manejado en la historia de la teoría literaria desde Aristóteles para hacer referencia a los tres niveles de análisis que estamos utilizando.

El punto de partida sería “la diferencia específica del género narrativo: comenzaremos por un estudio de la *acción*, y llegamos a la definición del *discurso narrativo* sólo a través del estudio de ésta y de su transformación discursiva en el relato” (García Landa 1998, p.14. Sus cursivas). Sería pasar “de la *semántica* de la narración, o de la *acción* en cuanto significado narrativo, a la *sintaxis* narrativa; y de aquí al nivel lingüístico-textual, al estudio *pragmático* del discurso narrativo como acto de comunicación” (García Landa 1998, pp.14-15).¹³³ Es el camino que se intenta seguir a lo largo de esta tesis.

La definición que da el autor de narración, por lo dicho más arriba, “establecerá ya una división en niveles de análisis”. Para García Landa, una narración es “la representación semiótica de una serie de acontecimientos”,¹³⁴ lo que “nos remite a dos niveles de análisis: la serie de acontecimientos y su representación semiótica” (García Landa 1998, p.19). Por tanto, se podría deslindar en el texto narrativo las acciones propiamente dichas, mediante proceso de abstracción, y el propio mecanismo semiótico en tanto que artefacto, texto o ‘discurso’. Se añadiría el concepto de ‘relato’, teniendo en cuenta que el discurso narrativo desborda la ‘acción’, no se limita a transmitirla (García Landa 1998, p.19). Así, provisionalmente:

- ‘acción’: “consiste en los acontecimientos narrados”
- discurso narrativo: “es el proceso semiótico que elabora o transmite la narración (por ejemplo, el uso de un texto lingüístico)”
- ‘relato’: sería “la *acción* tal como aparece en el *discurso*” (García Landa, 1998, p.19; sus cursivas).

“El *relato* es la representación de la *acción* en tanto en cuanto ésta es transmitida narrativamente, y el *discurso narrativo* (hay, claro está, muchos otros tipos de discurso) es la representación del *relato*” (García Landa, 1998, p.19).¹³⁵ Es clave la consideración de que ‘texto’¹³⁶ es todo aquel constructo semiótico hecho de signos (Onega y García Landa 1999, p.3).

¹³³ Y es que parece obvio que así como la narración no está circunscrita únicamente a la literatura, existen igualmente distintos tipos de discursos lingüísticos no narrativos.

¹³⁴ Encontramos otra definición en Onega y García Landa (1999, p.3): “[a] narrative is the semiotic representation of a series of events meaningfully connected in a temporal and causal way”.

¹³⁵ Paul Ricœur dice que “[l]a trama [*mythos*] es la mediadora entre el acontecimiento y la historia” (Ricœur 2000, p.192). Se podrían igualar ‘trama’ y ‘relato’, ‘acontecimiento’ y ‘acción’ e ‘historia’ y ‘discurso’.

¹³⁶ Recuérdese una de las definiciones de Ricœur: “esas unidades de discurso más largas que la frase a las que podemos llamar *textos*” (Ricœur 2000, p.191; cursivas añadidas). Desde el punto de vista semiótico, por tanto, se puede hablar de discurso filmico, pictórico, etc.

También se puede considerar el “*discurso narrativo* como la estructura superficial del *relato*, y a éste la estructura superficial de la *acción* narrada” (García Landa, 1998, p.20; sus cursivas). Por tanto, de modo inverso, el ‘relato’ es la estructura profunda del ‘discurso narrativo’ y la ‘acción’ la estructura profunda del ‘relato’. Las transformaciones¹³⁷ serían las operaciones necesarias para pasar de un nivel a otro, es decir, de una estructura profunda a una superficial y viceversa.¹³⁸

Por tanto, tal y como se está definiendo, la ‘acción’ “no está necesariamente vinculada a la literatura”, como tampoco el concepto de ‘relato’ “es privativo de la narratología literaria”, pues “pueden concebirse narratologías fílmicas, pictórica, de la historieta, etc.” con un uso del concepto ‘relato’ comparable al que se le da en la literaria (García Landa, 1998, p.22). Cuanto más el concepto de ‘acción’, que es la estructura profunda del ‘relato’, “podrá subyacer en un nivel mayor de generalidad a distintos *relatos*/estructuras superficiales, e incluso a estructuras superficiales que no sean *relatos*” (García Landa, 1998, p.22).¹³⁹ Ya decía Barthes que,

[t]he narratives of the world are numberless. [...] Able to be carried by articulated language, spoken or written, fixed or moving images, gestures, and the ordered mixture of all these substances; narrative is present in myth, legend, fable, novella, epic, history, tragedy, drama, comedy, mime, painting [...], stained glass windows, cinema, comics, news item, conversation (Barthes 1999, p.46).

Resumiendo, se acogen en este tesis los niveles de abstracción descritos, pues permiten no solo deslindar los hechos narrados de su formalización lingüística (así como su articulación en el ‘relato’ que esta recoge), sino también identificar y fijar nuestro objeto de estudio entre la pluralidad textual de la Biblia, como se vio en 1.

Por ejemplo, el concepto de gag (*vid. infra* 3.4. para lo que se consideran gags en las narraciones bíblicas), que pudiera parecer circunscrito al “lenguaje” cinematográfico, puede ser entendido como una manera de narrar (‘relato’) unos determinados acontecimientos (‘acción’) mediante un tipo de ‘discurso’ (el cinematográfico o el

¹³⁷ Deudora de Greimas y Courtés, la definición de “transformación” del autor sería la correlación, o su establecimiento, entre dos o más objetos semióticos (frases, segmentos, discursos, sistemas semióticos (*cf.* García Landa, 1998, p.21).

¹³⁸ Es cuidadoso el autor cuando advierte que no hay que identificar “superficial” con “*manifestación efectiva, material o textual*” (García Landa, 1998, p.20, n.2; sus cursivas), puesto que, sin ir más lejos, el relato es estructura superficial respecto a la ‘acción’ (y profunda respecto al ‘discurso’).

¹³⁹ “Films, plays, comic strips, novels, newsreel, diaries, chronicles and treatises of geological history are all narratives”, dicen Onega y García Landa (1999, p.13) a continuación de su definición de “narratives”. Y añaden: “[n]arratives can therefore be constructed using an ample variety of semiotic media: written or spoken language, visual images, gestures and acting” (Onega y García Landa, 1999, p.13).

dramático=teatral)¹⁴⁰ y, consiguientemente, es tanto más fácilmente transportable como identificable en diferentes tipos discursivos, como es la narración literaria, incluida la bíblica.¹⁴¹ Este acercamiento puede ayudar a entender cómo se articulan y desarrollan las escenas cómicas, pero nada diría de la arquitectura subyacente, de las motivaciones del autor y del papel del lector en cuanto que receptor de ese acto de lenguaje que es la literatura.¹⁴² De los dos últimos aspectos se ocupa la pragmática (2.3. *supra*). Del primero, la arquitectura narrativa referida a la comicidad, se ocuparon, entre otros, Charles Mauron (*vid. infra* 3.2).

2.5.1. La interpretación de los textos y la narratología

Así como para Mauron habría que distinguir entre tres conceptos, “la risa, el arte de producirla y el género cómico en el teatro” (Mauron 1998, p.13), siendo que “[l]a risa es la categoría más general, y llamamos, por extensión, «cómico» a todo el que hace reír, tanto en la vida como en las artes”; y teniendo en cuenta, además que “[e]l arte cómico implica una voluntad de hacer reír” y “comprende el conjunto de técnicas empleadas para este fin en los diversos lenguajes –plásticos, literarios, musicales”, y resultando, finalmente, que “cuando el arte cómico utiliza el teatro como medio de expresión, produce obras que constituyen el género cómico” (Mauron 1998, pp.13-14), sería lícito identificar los tres niveles semióticos que señala García Landa con los que a su vez identifica Mauron en lo relativo a la comedia: ‘acción’/risa–‘relato’/arte cómico–‘discurso’/género cómico.

Dadas las características de esta investigación, se analizarán aquellas escenas que se creen risibles (risa/‘acción’) con base en los procedimientos identificados, susceptibles de inducir a esa risa (arte cómico/‘relato’) tal y como se presentan en el texto bíblico (‘discurso’). Quedaría demostrar la mayor, esto es, que en ocasiones, toda la estructura narrativo-argumental está elaborada a la manera cómica (género cómico) tal y como la define y entiende Mauron, y eso solo es posible en ciertas ocasiones, por ejemplo, en Ester. No siempre lo risible lleva al género cómico, pero sí que este conlleva el arte que puede provocar (o no) aquella. El género cómico, como se intentará explicar, comporta una estética propia y es un fin en sí mismo; y el arte cómico, así entendido, no es una

¹⁴⁰ El concepto de “relato filmico” o “cinematográfico” no es menos inaprensible. Gaudreault y Jost 1995 se ocupan de ello con la intención de desentrañar o resolver, entre otras cuestiones también aplicables a la literatura, quién narra ese relato, quién habla, cómo se relata en/mediante el cine, etc. Cf. Bordwell 1996.

¹⁴¹ Y es que la narración, bajo sus casi infinitas formas, es “international, transhistorical, transcultural” (Barthes, 1999, p.46).

¹⁴² Cf. Eco 1985, p.31-32, 63-92.

mera sucesión de hechos risibles. Así como una narración no es la mera descripción de acontecimientos, sino que necesita de todo en un entramado argumental, la comedia, para ser considerada como tal (siempre según Mauron) ha de obedecer a unas ciertas leyes de construcción.

El enfoque lingüístico aquí adoptado queda, así, de alguna manera, supeditado al literario. El tenor del libro de Samuel no es cómico en su conjunto, pero incluye la narración de algunos acontecimientos “a la manera cómica”, es decir, por medio del arte cómico. Identificado de esta manera lo cómico, queda determinar qué mecanismos (arte cómico) lo proveen o provocan. El análisis lingüístico es entonces pertinente porque, como ya se ha recalcado, se considera en este trabajo que las nociones literarias no ya tienen su reflejo, sino que precisan del catalizador sintáctico para hacer efectivos sus detonantes artístico-narrativos: en este caso, la producción de lo cómico. Pero, pertinente y todo, es insuficiente.

Ha de quedar claro que la dilucidación de la comicidad de/en cualquier texto literario escapa no solo a las normas lingüísticas, sino también a las literarias, y que cualquier análisis (del tipo de que sea) adoptado desde ambos campos será incapaz de desentrañarla. Se puede, a partir de los estudios lingüísticos o literarios (mejor si se combinan ambos) explicar los mecanismos (“catalizadores”, como se les ha llamado aquí) de la comicidad, pero nunca sus detonantes o causas. ¿Acaso es posible discernir y describir el aspecto religioso del texto bíblico a partir de la mera sintaxis y de los modos discursivos (narrativos y de otra índole) que reconocemos en ella? Evidentemente, otras herramientas se precisan para llevar a cabo dicha indagación.

La asunción de la naturaleza semiótica de toda narración permite utilizar otros recursos analíticos y de estudio para alcanzar los fines propuestos, como son los estudios en torno al género cómico dramático y los centrados en la narrativa cómica cinematográfica. Como dice Garin, “[l]as imágenes no nos orientan sobre lo cómico en sí mismo (la finalidad), sino sobre el lugar donde debemos buscarlo (la forma)” (2014, p.10). A esa búsqueda apunta este trabajo.

¿Forma parte del análisis literario una indagación de raigambre psicoanalítica como la de Mauron (que, para que no haya equívocos, se previene y se anuncia que se no seguirá en esta tesis, aunque resulte útil para otros menesteres)? Para Mauron mismo, desde luego que sí, pues concibió la psicocrítica como un “método de análisis literario” cuyo objetivo era el de “descubrir y estudiar, en los textos, las relaciones que

probablemente no han sido pensadas ni siquiera queridas de forma consciente por el autor” (Mauron 1998, p.11).

Menos claro lo tendría Todorov, que solo veía incompatibilidad entre el análisis del discurso literario y “las otras ciencias que pueden tomar a la obra literaria como objeto” (Todorov 2004, p.34). Tajante, afirmaba que “[l]as demás ciencias del hombre pueden utilizar a la literatura como materia para sus análisis; pero si estos últimos son buenos forman parte de la ciencia en cuestión, y no de un comentario literario difuso” (Todorov 2004, p.35). Negaba así la posibilidad de que desde el propio estudio poético (como “poética” entendía él el análisis del discurso literario) se pudiera indagar en algo más que en la “literariedad” de la obra literaria, esto es, “aquella propiedad abstracta que constituye la singularidad del hecho literario” (Todorov 2004, p.31).

Pese a lo aparentemente irreconciliables que parezcan ambas posturas, la clave está en el objeto de estudio de cada una de ellas. Para Mauron es el arte cómico según se encuentra en la literatura (“género cómico”); para Todorov, la literatura misma (el hecho literario mismo). Se pueden combinar ambas aproximaciones e integrarlas en un mismo análisis sin modificar sus objetos, quedando así, en última instancia, imbricadas, puesto que los objetivos variarán según la atención se centre ya en la obra misma, ya en su carácter literario abstracto. Lo segundo permite fijar el exacto objeto de estudio (el discurso literario concreto) de entre la pluralidad textual bíblica. Lo primero permite observar la obra como acto discursivo-literario concreto, lingüístico ante todo, con una intención perlocucionaria concreta y una estructura argumental determinada, que comparte con otras una serie de propiedades abstractas de la que ella es una de sus realizaciones (cf. Todorov 2004, p.30). Al fin y al cabo, Mauron no pretendía más que desarrollar un método parcial de análisis de la obra cómica que en ningún modo sustituiría a otros.

Como el propio Todorov reconoce, “[l]a poética definirá necesariamente su trayecto entre dos extremos: lo muy particular y lo muy general” (Todorov 2004, p.42). Y añade:

Sobre ella pesa una tradición milenaria que, a través de muy variados razonamientos, conduce siempre al mismo resultado: es necesario abandonar toda reflexión abstracta, es necesario atenerse a la descripción de lo específico y de lo singular. Hemos visto que las dos operaciones son necesariamente complementarias, y que toda jerarquización está vedada; sin embargo, si ahora ponemos el acento sobre la poética, lo hacemos por razones puramente estratégicas: ¡por un Lessing que describe las leyes de la fábula, cuántos exégetas que nos explican el sentido de tal o cuál fábula! La historia de los estudios literarios se caracteriza por un desequilibrio

masivo en beneficio de la interpretación: a ese desequilibrio hay que combatirlo, y no al principio de la interpretación (2004, pp.42-43).¹⁴³

2.5.2. Los niveles del análisis narratológico

Identificados y asumidos esos niveles de análisis, se pueden identificar ciertos elementos y características privativos de cada uno de ellos con la ayuda de García Landa. En la sucesiva exposición, se aludirán pasajes bíblicos ya citados y se remitirá ocasionalmente a la sección previa dedicada a la pragmática en especial a la subsección correspondiente a la enumeración y definición de los elementos del análisis pragmático.

2.5.2.1. La ‘acción’

En la moderna narratología estructuralista ‘historia’ y ‘fábula’ (o ‘fabula’) se emplean para referirse a lo algunos críticos anglosajones denominan *action* o *story*. García Landa (1998, p.61) anuncia que, para él, todo ello será ‘acción’. Así, esquemáticamente, pueden aunarse diversas propuestas, de Aristóteles a Genette, del siguiente modo:

ACCIÓN=story-action-historia-fábula-histoire-esquema de la acción≈MYTHOS

Lo que no suele contemplar la narratología moderna, en opinión del autor, es

una triple división semejante a la establecida más arriba entre *acción*, *relato* y *discurso narrativo*; cuánto [sic] menos una más específica que distinga entre *acción* como material (al modo de Shklovski [vid. nota 130]), como estructura de acontecimientos, como resumen para una elaboración posterior, como elemento más detallado que entra en contraste con el *relato*, etc. El formalismo ruso [...] nos proporciona las líneas generales de un modelo que nos permita distinguir entre *acción* por un lado (*fabula*) y *relato-texto* por otro (*siuzhet*) (García Landa 1998, p.61; sus cursivas¹⁴⁴).

En su tríada estratificadora, García Landa cree que el ‘discurso’ es de naturaleza lingüística y por ello directamente accesible, pero que los otros dos niveles son construcciones de naturaleza semiótica que solo pueden ser “formulables lingüísticamente mediante una paráfrasis”¹⁴⁵ y propone este esquema:

discurso (texto)

relato ————— paráfrasis del *relato*

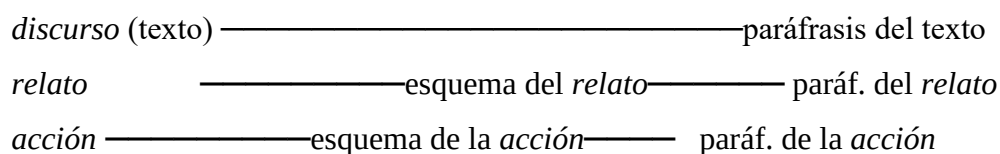
acción ————— paráfrasis de la *acción* (García Landa 1998, p.62).

¹⁴³ Un desequilibrio parecido se señaló más arriba en lo concerniente al peso que la semántica y los procesos de codificación y decodificación han de tener en el estudio de la acción comunicativa.

¹⁴⁴ Téngase en cuenta en las citas sucesivas que García Landa siempre usa las cursivas para los conceptos de ‘acción’, ‘relato’ y ‘discurso’.

¹⁴⁵ Paráfrasis entendida “como una transposición meta(semi)ótica entre dos sistemas de significación diferentes. Presuponemos una competencia semiótica (comunicativa) general, que permite una inmediata traducción de un código a otro” (García Landa 1998, p.62).

Los niveles de ‘acción’ y ‘relato’, por tanto, son virtuales y se comprueba “en la capacidad del crítico para elaborar una paráfrasis aceptable o clarificadora de un texto”, así como “en el simple hecho de que el lector entienda el texto o el escritor sea capaz de escribirlo (todas ellas maniobras discursivas)” (García Landa 1998, p.62). Teniendo en cuenta las “versiones reducidas de cada nivel, abstractas o manifestadas lingüísticamente en una paráfrasis”, el esquema de arriba quedaría así (García Landa 1998, p.62):



Una paráfrasis de cualquiera de los tres niveles recoge lo esencial de ellos, pero qué cosas sean esenciales “no puede determinarse a partir del texto, sino a partir de la situación comunicativa en la que se está haciendo uso del texto” (García Landa 1998, p.63), porque no es igual una “situación comunicativa” crítico-textual que una homilética, por ejemplo, y es precisamente a eso a lo que se quería aludir en la nota 13 del cap. 1.

La estructura narrativa constituida por la serie de funciones en un cuento maravilloso ruso sería en nuestra terminología no la *acción*, sino un *esquema de la acción*, que selecciona los elementos de esta que son relevantes para un determinado estudio de literatura comparada. El término *discurso* engloba aquí tanto el nivel lingüístico-textual como las situaciones comunicativas en las que se utilizan efectivamente los textos (García Landa 1998, p.63).

Mientras sean independientes unos de otros, se pueden establecer tantos niveles de análisis como se deseen. Cesare Segre, por ejemplo,

establece la triple división *fábula*, *intriga* y *discurso*. El discurso sería «el texto narrativo signifiante», la intriga «el contenido del texto en el mismo orden en el que se presenta» y la fábula «el contenido, o mejor, sus elementos esenciales, colocados en un orden lógico y cronológico» (García Landa 1998, p.63, citando a Segre 1976, p.14).

No sorprenderá, a estas alturas, que se afirme que lo significado por un texto puede ir más allá de lo denotado por su constituyentes lingüísticos. No toda ‘acción’, por tanto, está presente en el ‘discurso’, de igual manera que el discurso narrativo no se limita a transmitir una ‘acción’ (cf. García Landa 1998, p.106). Una ‘acción’ se interpreta en el trasfondo de otras acciones. Dicho de otro modo, una ‘acción’ asimilada como tal pasa a formar parte del fondo “sobre el cual contrastarán *acciones* compuestas posteriormente [...] Esta permanencia de lo viejo en lo nuevo, como parte integrante o como clave externa, es lo que asegura la inteligibilidad” de una obra (García Landa 1998, p.113).

2.5.2.1.1. La narratividad

“La esencia de un texto narrativo se halla en el nivel de la *acción*, y en cómo la transmisión o reconstrucción de este nivel condiciona las estructuras semióticas que lo representan” (García Landa 1998, p.64). Por eso, la ‘acción’ y sus elementos son básicos en el estudio de la narratividad, pero sin olvidar que la ‘acción’ no es más que una abstracción extraída del conjunto de la estructura textual, “una estructura no lingüística que ordena (y subyace a) un texto lingüístico. El lenguaje será uno de los medios que se pueden usar para transmitirla, pero no el único”, pues el cine, por ejemplo, “presenta elementos de una narratividad común con la literatura y de otra más propiamente filmica” (García Landa 1998, pp.64, 65).

No cree García que la ‘acción’ esté presente ni que organice todo texto lingüístico, pues hay textos que se ordenan mediante otro tipo de estructuración. No todo texto es narrativo, en suma (*cf.* García Landa 1998, p.65, contra Ricœur, que creía precisamente que la narratividad era esencial en articulación de cualquier texto; *vid. supra* el punto 2.). En toda narración, eso sí, hay una serie de acontecimientos, que a veces pueden reducirse a acciones, pues en estas hay una intencionalidad humana no siempre presente en los acontecimientos (García Landa 1998, p.72).

2.5.2.1.2. El punto de vista en la ‘acción’

El punto de vista observable en el nivel del ‘relato’ se origina ya en este nivel de la ‘acción’. No todos los elementos del análisis narratológico se duplican o triplican en los distintos niveles como este del punto de vista, por eso se ha elegido una relación de los elementos por niveles y no una descripción de elementos a insertar en su nivel correspondiente.

Una pregunta clave surge cuando uno se aproxima a la ‘acción’ como sucesión o concatenación de acontecimientos/actos: ¿es la ‘acción’ inmanente y previa o es algo “construido por y para el *discurso*”? (García Landa 1998, p.86). Vale la pena mencionar la “discusión” promovida en este trabajo entre Cuéllar y Garin acerca de la situación del gag microcósmico en el total de un film y las reflexiones de Hendel sobre la necesaria imbricación de la CT y la crítica literaria (*vid. supra* punto 0.), porque esta cuestión relativa al punto de vista (en la ‘acción’, pero también en el ‘relato’) se contesta “instintivamente” por los tres autores teniendo en cuenta lo planteado por ella. Pareciera que Cuéllar y Hendel optan por la primera opción, que la ‘acción’ es algo predeterminado, mientras que Garin se inclina por lo segundo, que la ‘acción’ se va haciendo con el ‘discurso’.

Lo mejor que se puede hacer es inferir o partir de la idea de que cada personaje tiene un punto de vista sobre la ‘acción’ que parte o se asienta en “un conocimiento más o menos limitado de los hechos y de los otros personajes. Así pues, hay tantos puntos de vista internos sobre la ‘acción’ como personajes, puntos de vista que pueden potencialmente contribuir a dar forma al texto” (García Landa 1998, p.87). La muy transitada por esta tesis escena de 1Sa 1:9-14, el (accidentado) voto de Hannah, es un excelente ejemplo de lo que dice García Landa. Mucho de lo dicho acerca de la “información pragmática” y “la intención” (*vid. supra* 2.3.1.4.-5.) a cuenta de esta escena tenía que ver con esta cuestión del punto de vista. No se abundará en ello, pero se señalará que es el nivel del ‘relato’ el que elige, elimina o reduce los distintos puntos de vista concitados, algo que se señaló en el último párrafo de 2.4.1.1. cuando se valoró la propuesta de Van Peursen.

Bastará con señalar, para acabar, que es en el nivel de la ‘acción’ donde se encuentra “el germen del perspectivismo global del texto literario”, con el que el ‘discurso’ puede trabajar a favor o a la contra (García Landa 1998, p.88). Es el punto de vista el que crea la ‘acción’ retrospectivamente, porque la ‘acción’ “es relatada desde un punto de vista que la supera, presuponiendo su coherencia global. Es esta coherencia global la que determina la selección y organización de los acontecimientos de hecho, lo que cuenta como ‘acción’ y lo que no cuenta” (García Landa 1998, p.88; *cf.* Lanser 1981 para el punto de vista en la prosa narrativa).

2.5.2.2. El ‘relato’

Es el ‘relato’ el nivel intermedio, entre la ‘acción’ y el ‘discurso’, del modelo de análisis por estratos que desarrolla García Landa y que esta tesis adopta. El discurso narrativo se define como tal, según el autor, porque contiene un ‘relato’. El ‘relato’ es la ‘acción’ según es expuesta por el ‘discurso’. De la tríada clásica *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, el ‘relato’ sería la *dispositio*: “la ordenación y elaboración de los materiales proporcionados por la *inventio*” (García Landa 1998, p.119).

Hasta el siglo XX, con los formalistas rusos, no se desarrollaron y ampliaron las ideas poéticas aristotélicas y la “mayor innovación de estos conceptos formalistas está en

la identificación de una estructura virtual, la *fabula*, que subyace a la efectivamente presente, el *siuzhet*” (García Landa 1998, p.121, sus cursivas).¹⁴⁶

Es obvio que a García Landa le falta algo, pues el *siuzhet* abarcaría tanto su concepto de ‘relato’ como el de ‘discurso’. Propone entonces un estadio intermedio entre *fabula* y *siuzhet* “que siga siendo una estructura de acontecimientos [...] sin por ello identificarse con la *fabula*” (García Landa 1998, p.122), y opta por el ‘relato’. Los continuadores de las teorías formalistas han ido afinando los recursos narrativos de cada nivel a la vez que les buscaban acomodo en la lingüística y la semiótica.

Caso aparte fueron los estructuralistas que, en opinión de García Landa, desde su polarización *histoire/discours* intentaron conjugar esa indiferenciación entre ‘relato’- ‘acción’ y las estructuras discursivas del formalismo. Así, Genette (1972), el más completo en opinión del autor, distingue tres niveles: *histoire/récit/narration*. *Récit*, en Genett no sería un nivel abstracto, como el ‘relato’ de García Landa, sino texto o discurso narrativo (cf. García Landa 1998, p.123). La *histoire* sí sería la ‘acción’ y, en cuanto a la *narration*, incluiría el proceso de enunciación en una doble vertiente: “el acto comunicativo del autor y el ficticio, interno del texto, del narrador” (García Landa 1998, p.123).

En la reelaboración de Mieke Bal (1977), el primer nivel correspondería al del texto narrativo y en él se incluiría al narrador (el autor quedaría fuera y “por encima” de la estructura) y al “lector implícito o explícito”. El segundo nivel sería el del *récit* e incluiría al llamado “focalizador” (vid. nota 60) y al “espectador implícito”. El tercero contendría la *histoire*, compuesta de ‘acción’ y actantes (vid. *infra* 2.5.3.), así como de discurso directo (cf. García Landa 1998, p.124, figura 5). Cómo no, García Landa se centra en el nivel dos, en especial en el focalizador, ya que su actividad está ligada al *récit*, que él identifica con el ‘relato’.

“Bal distingue un sujeto de la focalización, o *focalizador*, de un objeto de la focalización, o *focalizado* [...]. La distinción es fundamental” aunque excesiva, en opinión del autor (García Landa 1998, p.125; sus cursivas). Hay ciertas alteraciones que hacen de la ‘acción’ un ‘relato’ y es excesivo atribuir las a la focalización, dice, aunque cree que “tiene sentido usar el concepto de focalización como la motivación principal de las transformaciones de *selección* y *ordenación* que (entre otras) relacionan la *acción* y

¹⁴⁶ Con matizaciones, como las de Volek 1985; cf. García Landa 1998, pp.47-48. En palabras del propio Volek, su trabajo pretendió “una profunda revisión de los principales aportes del Formalismo Ruso y de su herencia en la poética moderna” (Volek 1985, p.12). Culler 1980 se ocupa del par *fabula/siuzhet*.

el *relato*” (García Landa 1998, p.125; sus cursivas). Y es que “las alteraciones estructurales del *relato* dependen unas de la selección y otras de la ordenación” (García Landa 1998, p.125, n.8). Por último, no deja de señalar el autor el indeseable “matiz de verbalidad” que implica el término *récit* como también lo hace el de ‘relato’, pero han de ser entendidos ambos “como estructuras abstractas, al margen de su manifestación en cualquier medio semiótico” (García Landa 1998, p.125).¹⁴⁷

Así pues:

el *relato* [es] la manifestación de *la acción como es expuesta mediante el discurso*. Es el proceso narrativo lo que constituye el *relato* a partir de la *acción* y eso hace difícil definir este nivel intermedio sin incurrir en cierta artificialidad. La *acción* está implícita en el *relato*, es una abstracción [...] y siempre es percibida (o inventada) y contada por alguien (García Landa 1998, p.125-126; sus cursivas).

Lo importante de esta definición de ‘relato’ como algo intermedio es que se excluye todo lo discursivo, lo que no pertenece “al mundo diegético o de la *acción*. Solo aquellos elementos del *discurso* que condicionen el conocimiento de los hechos de la *acción* son relevantes para definir el *relato*” (García Landa 1998, p.126).

La ‘acción’ sería el objeto del ‘relato’, que la sustituye en el proceso comunicativo. Pero la sustitución no es total o no está supeditada a todos los elementos de la ‘acción’, sino solo a una parte seleccionada de todos los componentes de la ‘acción’ que la representan, uno o varios atributos de esta, el llamado *ground*, que sería, en suma, la elección de un punto de vista narrativo, esto es, “un caso más del fenómeno semiótico general por el cual un signo atiende solamente a ciertos atributos de su referente” (García Landa 1998, p.127).

Es una poderosa arma el ‘relato’ por sus “recursos tales como la elección de las partes dramatizadas y las simplemente narradas a la hora de presentar una *acción*, así como el punto de vista y [...] la reestructuración temporal” (García Landa 1998, p.127). El punto de vista y el artificio discursivo que lo motiva “gobiernan no solo la selección, sino también en gran medida la disposición de los acontecimientos” (García Landa 1998, p.129). La apelación a estos recursos pueden explicar sin causar “perplejidades” fenómenos sintácticos como los vistos en 2.4.1.1. al repasar la tipología textual del “análisis del discurso”, en que un cambio de forma verbal es visto como un cambio, no ya de la narración al discurso, sino de destinatario (*vid.* en el epígrafe recién aludido cómo

¹⁴⁷ Y nos avisa: “la traducción española de Bal (*Teoría de la narrativa* [esto es, Bal 1985]) termina de complicar las cosas, al utilizar los términos «fábula», «historia» y «texto» para los niveles que en *Narratologie* [= Bal 1977] se llamaban respectivamente *histoire*, *récit* y *texte* (García Landa 1998, p.125, n.10).

Van Peursen “gestiona” pasajes como Ge 32:33.43:32 y véase igualmente *infra* 2.5.2.2.1.).

A través del ‘relato’ obtendríamos o reconstruiríamos un sujeto o ‘autor textual’ ya que la selección, ordenación, etc. de acontecimientos

debe forzosamente transmitirse por medio de un *discurso*, y es responsabilidad de un narrador, de un elemento intratextual, antes de serlo del autor textual: pero el sistema del narrador queda desbordado desde el momento en que hay varios narradores cuyas narraciones deben ordenarse. La ordenación de acontecimientos puede estar por una parte [...] sometida al punto de vista y al *discurso* del narrador, pero puede manifestarse a la vez textual y silenciosamente en la articulación de los discursos de distintos narradores y en general en una ordenación de secuencias no motivada de modo realista por elementos textuales, [sino por motivaciones artísticas del propio autor] (García Landa 1998, p.130).

Hay que recalcar que, pese a ser uno de sus procedimientos más importantes, la focalización no define el ‘relato’, no lo compone, pues la composición es un principio de orden superior que se sirve de varios procesos (García Landa 1998, p.131).

2.5.2.2.1. Tiempo del ‘relato’

“El tiempo del *relato* no es el tiempo necesario para leerlo. Se trata de un tiempo relativo a la secuencia de acontecimientos, al igual que el de la *acción*” (García Landa 1998, p.136). En ciertos aspectos, el tiempo del ‘relato’ es un pseudo-tiempo, porque su contenido diegético “no está realmente en sí mismo: es en realidad el esquema de construcción de una temporalidad (virtual), la de la *acción*” (García Landa 1998, p.136).

Se puede hablar de una triple temporalidad en las narraciones: la propia de la natural secuenciación verbal que “avanza” como un “continuum”, la de la ‘acción’ y la que se da en la mente del receptor, suma o combinación de las otras dos. En otras palabras: “*tiempo del discurso, tiempo de la acción y tiempo del relato*” (García Landa 1998, p.134). La lógica de funcionamiento del tiempo de la ‘acción’ “coincide en gran parte con la que aplicamos a la comprensión de la vida real”; contrastando con este tiempo, está el del ‘relato’, cuya creación “es uno de los recursos retóricos que dan forma a ese «discurso oculto» que se manifiesta en la obra de arte de forma indirecta” (García Landa 1998, p.134). Las relaciones entre ambos tiempos son una estructura en sí que solo se manifiesta a través del tercer tiempo, el del ‘discurso’.

Por tanto, cree el autor que un estudio estructural de este tipo acerca el problema a la lingüística.

Un estudio lingüístico adecuado de un texto narrativo no debe atender sólo a descubrir relaciones estáticas entre sus elementos, pues proporcionaría así una visión

inexacta de la estructura textual, que es esencialmente secuencial. Los estudios lingüístico-estilísticos basados en gramáticas oracionales no pueden integrar el aspecto temporal de la narración como un elemento más de su estructura; así se les ha acusado de ignorar la naturaleza secuencial del texto y de dejar de lado las cuestiones del tiempo y del ritmo” (García Landa 1998, p.134).

Sería Genette (1972), en opinión del autor, quien expuso “la descripción más detallada hasta la fecha de un método para analizar la estructura temporal de un *relato*” (García Landa 1998, p.135). Y eso a pesar de situar “los niveles que llamamos *relato* y *discurso* en un único nivel (*récit*)” y de que, igualmente, “no establece una distinción clara entre tiempo del *relato* y tiempo del *discurso*” (García Landa 1998, p.135). Toda aquella teoría que solo contemple dos tiempos “es incapaz de recoger la complejidad que hemos señalado” (García Landa 1998, p.137).

“Si hablamos de la fragmentación del tiempo de la *acción* refiriéndola directamente al tiempo del *discurso*, corremos el riesgo de ignorar luego el auténtico tiempo del *discurso*, el necesario al *discurso*, como cadena de signos lingüísticos, para manifestarse”, por lo que es mejor hablar del “tiempo del relato” como linealidad que reduce la pluridimensionalidad de la ‘acción’ (García Landa 1998, p.138).

Existen una serie de relaciones temporales entre el ‘relato’ y la ‘acción’, por las que García Landa se interesa y que aquí solo se mencionarán. Tomando las tres categorías que Genette aplica al tiempo del ‘relato’, García se ocupa del ‘orden’, la ‘duración’ y la ‘frecuencia’:

Se observará una relación entre los procesos de *selección* y *ordenación* que contribuyen a dar forma al *relato* [...] y las categorías de la *duración* y el *orden*, respectivamente [porque] estas son las manifestación de aquellas en la temporalidad del *relato*” (García Landa 1998, p.139).

El valor temporal de la ‘frecuencia’ también deriva de las antedichas categorías y, “por tanto, las variaciones de frecuencia pueden explicarse en términos de orden y duración”, aunque tiene también esta categoría un valor aspectual “más relativo a la representación o reconfiguración temporal que a cuestiones de selección y orden” (García Landa 1998, p.139). Y por eso los “aspectos del relato”, incluida la ‘frecuencia’, tienen su propia sección. “A pesar de su conexión con los problemas de la temporalidad, la aspectualidad narrativa tiene suficiente entidad como para considerarla categoría aparte” (García Landa 1998, p.139).

2.5.2.2.2. Aspecto del ‘relato’

Se ha visto que en la división de la temporalidad narrativa en ‘orden’, ‘duración’ y ‘frecuencia’, las dos primeras se correspondían, respectivamente, con la combinación y la selección. Pero la frecuencia para García Landa no es una categoría de nivel como las otras dos, sino “más bien una subdivisión del *aspecto del relato*, que por su estrecha relación con el tiempo podría considerarse la tercera gran categoría temporal” (García Landa 1998, p.165).

“En los textos narrativos, el momento de la enunciación es el principal punto orientador de la deixis”, pero hay otros puntos de referencia para la deixis, “las posiciones del focalizador y del focalizado”, que obviamente dependen del enunciador (García Landa 1998, p.167). Así, tenemos que la elección de esos otros puntos como focalizadores que orientan la aspectualidad no será

un asunto indiferente a la narración, sino una determinada figura narrativa. Una acción terminada desde el punto de vista de la enunciación puede ser presentada como incoativa si adoptamos el *locus* del focalizador; tal otra, perfectiva para el focalizador, puede ser imperfectiva para el focalizado. Estas opciones son susceptibles de organizarse sistemáticamente y crear así un sentido del *relato* superpuesto al de la *acción* (García Landa 1998, p.167).

Se anotará brevemente, por ser de interés para esta tesis en su estudio de algunas escenas, lo que el autor dice sobre la ‘frecuencia’ (sobre la ‘permanencia’ o diferencia aspectual ‘estabilidad’/‘cambio’, cf. García Landa 1998, pp.169-172).

2.5.2.2.2.1. Frecuencia

Sería esta una relación entre las funciones repetitivas del ‘relato’ y las de la ‘acción’. Se plantea la cuestión de qué es repetición y como identificarla, resultando que dicha identificación es abstracta y que el parecido es lo que nos hace considerar a dos o más elementos iguales (García Landa 1998, p.167).

El ‘relato singulativo’ sería “aquel que establece una relación biunívoca entre los acontecimientos del *relato* y sus referentes en la *acción*” (García Landa 1998, p.168). El ‘iterativo’ sería “el aspecto que caracteriza a una acción que sucede regularmente pero no de manera continua”, cosa que sí hace el ‘frecuentativo’. A su vez, el ‘multiplicativo’ denotaría inmediatez en la repetición (García Landa 1998, p.168). Por ejemplo, lo que se tiene en 1Sa 19:9-24 es “multiplicación” en los sucesivos envíos (y fracasos) de soldados por parte de Saúl para capturar a David. Pero se observan otros tipos de repeticiones (más bien iteraciones o frecuentaciones) que relacionan este pasaje con otros anteriores, ya del mismo libro, ya de otros, como se verá en el cap.4.

2.5.2.2.3. Modo del ‘relato’

García Landa se apoya en la categoría gramatical de ‘modo’: “de la misma manera que una forma verbal declarativa puede pertenecer al modo indicativo o al subjuntivo, también en el ‘relato’ puede haber «diferencia de grado» en la declaración” (García Landa 1998, p.173). Landa asume las categorías de modo de Genette, ‘distancia’ y ‘perspectiva’, para desarrollar su propia visión, en paralelo a otras propuestas.

Muy resumidamente, se puede decir que la ‘distancia del relato’ nos lleva a las diferencias entre el “decir” y el “mostrar” (mímesis o dramatización) y a sus relaciones e imbricaciones (cf. García Landa 1998, pp.174-184). La ‘perspectiva del relato’ nos lleva a la ‘focalización’: “el proceso de selección de acontecimientos que transforma la *acción* en *relato*” (García Landa 1998, pp.184-185).

Dice de la ‘perspectiva’ algo que en esta tesis se tiene muy en cuenta:

[L]a perspectiva del relato se basa en mayor o menor grado en la perspectiva inherente a la *acción*. [...] Es importante definir las formas posibles en que la perspectiva de la *acción*, ligada a la percepción y la subjetividad de los personajes, puede manifestarse en el relato (García Landa 1998, p.186).

No otra cosa se intentó al analizar 1Sa 1:9-14 a lo largo de todo la exposición de los principios pragmáticos.

2.5.2.3. El ‘discurso’

En la propuesta narratológica de García Landa hay dos elementos no exclusivamente lingüísticos textuales en el texto narrativo, la ‘acción’ y el ‘relato’, que son “los elementos privativamente narrativos, los que establecen un parentesco entre la narración verbal y otras artes narrativas, como el teatro, el cine o el comic” (García Landa 1998, p.211). En el campo de la literatura no son, empero, sino abstracciones útiles extraídas del texto narrativo, manifestación superficial de la narración literaria.

El ‘discurso’ no es un objeto homogéneo, sino un proceso de representación, con el texto como noción básica en tanto que instrumento comunicativo y “estructura verbal que es transmitida por un emisor a un receptor. El estudio de este aspecto de la obra será, por tanto, un estudio lingüístico”, pero solo atendiendo a lo que se relacione con los otros dos niveles, la ‘acción’ y el ‘relato’ (García Landa 1998, p.211). Por tanto, el autor se interesa, como se ha hecho aquí, por la pragmática de la lengua y por su (necesaria/utilitaria/problemática) aplicación a la narración literaria (cf. García Landa 1998, pp.212-277).

La importancia del ‘discurso’ es máxima, porque, aunque se denomine “narración al acto comunicativo que consiste en la configuración de un *relato*”, no es lo que se ofrece directamente, sino que lo ofrecido es el discurso narrativo.

Dice además el autor algo que se intentó mostrar y clarificar en el punto 0 y a lo que se volverá en las conclusiones (cap. 5) de esta tesis:

el análisis narratológico es una simple *descripción* de ciertas estructuras textuales; es en cierto modo instrumental, una contribución a la mejor comprensión del texto. La narratología literaria no pretende proporcionar criterios de valor: no es *crítica* ideológica o valorativa, sino *semiótica*, *lingüística* o *teoría literaria estructural* (García Landa 1998, p.258; sus cursivas).

A continuación, y “de dentro afuera”, García Landa se ocupa de 1) la narración-el narrador-el narratario, 2) el autor textual-la obra narrativa-el lector textual y 3) el autor-el lector. Como se ve, la estratificación se corresponde con los niveles semióticos que ha establecido previamente y que se utilizan en esta tesis, ya como pata del proyecto teórico, ya como herramienta de análisis.

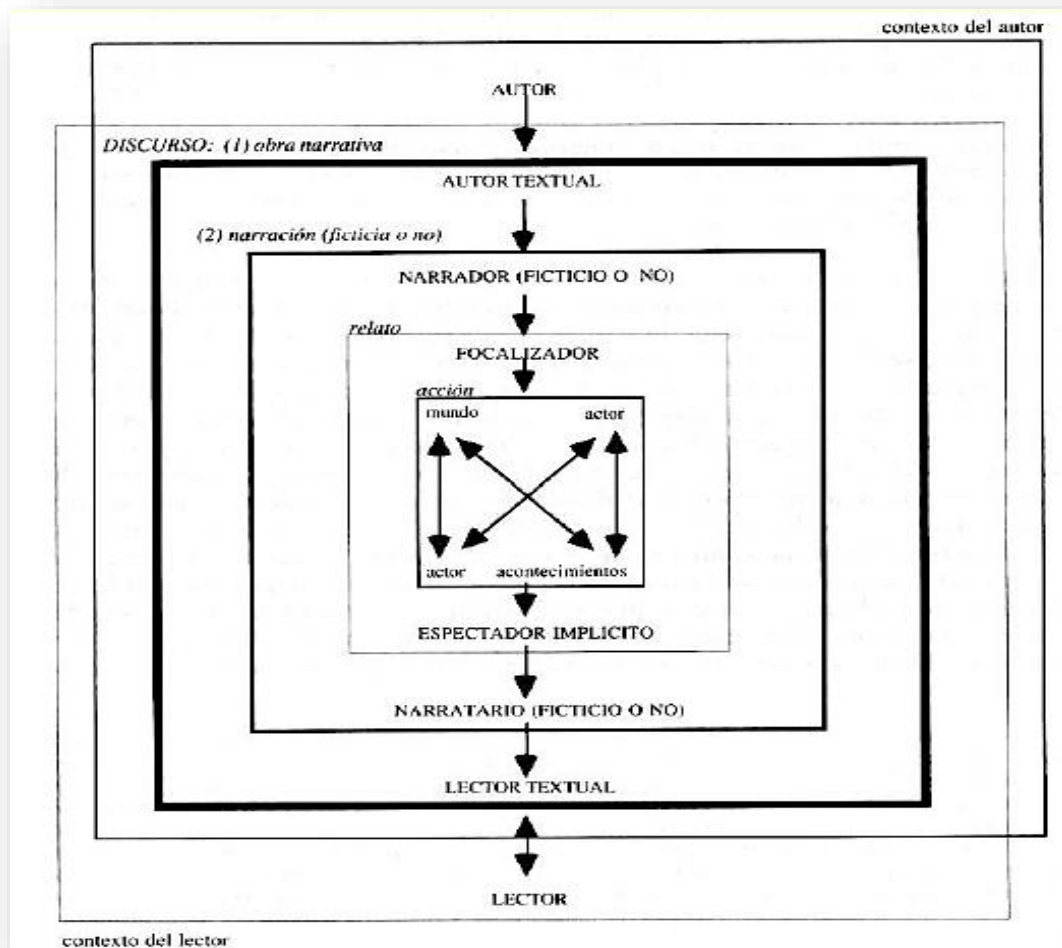
A este respecto, nociones como las de ‘narratario’ o ‘autor textual’ se mencionaron continuamente a lo largo de todo el epígrafe dedicado a la pragmática. Se “prometió” entonces definir más propiamente esos conceptos. Se hará a modo de glosario, lo más brevemente que se pueda, casi siempre con la ayuda de García Landa. Otras voces y enfoques son posibles, como la bibliografía ofrecida al principio de este epígrafe (muy modestamente) señala, pero la brevedad se impone.

2.5.3. Elementos del análisis narratológico

Nota previa: Se incluyen en este apartado algunos cuadros y esquemas ilustrativos.

-Actante: tomando la “sintaxis narrativa” de Algirdas Greimas (*cf.* Greimas 1971, que de alguna manera sigue a Propp 1998 [1928]), un actante sería una función determinada en esa sintaxis (hasta seis: sujeto, objeto, destinador/emisor, destinatario, oponente y ayudante/adyuvante). Como toda función, puede ser desempeñada por uno o varios personajes o entidades objetivas/subjetivas. Con este modelo se puede señalar o descubrir la estructura del ‘relato’ de una narración. Por ejemplo, en el libro de Ester, esta sería la heroína/sujeto; la salvación de su pueblo, el objeto; Hamán, el oponente; el rey Asuero, el ayudante, etc. Pero hay que tener en cuenta tanto el punto de vista como la

focalización,¹⁴⁸ porque si se le “preguntase” a Hamán, respondería que él es el sujeto; Mardoqueo/Ester/pueblo judío, los adversarios/objetos; el rey, en primera instancia, su auxiliar, etc.



Estructura ontológico-semiótica de la narración ficticia literaria. Reproducido de García Landa 1998, p.246.

¹⁴⁸ Se subrayan algunas de las referencias cruzadas de este pequeño glosario.

- **Autor (real, textual, etc.):** Es el emisor de la obra literaria. En el estructuralismo semiótico el ‘autor real’ o ‘empírico’ interesa como productor o muñidor de la obra, no tanto como sujeto histórico (cf. Marchese y Forradellas 2013, p.42). El autor textual es una representación menguada y empequeñecida del autor real a causa de la “reducción descriptiva impuesta por la naturaleza misma del texto”; por eso se ha desarrollado la noción de ‘autor implícito’ “como la figura construida por el lector para dar cuenta del todo artísticamente completo de la obra” (García Landa 1998, pp.394-395; *vid infra* autor textual).

instancias niveles	emisión	mediación	recepción
Comunicación intratextual	Narrador Autor implícito	narración código	Narratario Destinatario
Comunicación extratextual	Autor ideal Escritor	código texto	Lector ideal Lector empírico

Niveles e instancias comunicativas. Reproducido de Marchese y Forradellas 2013, p.277.

- **Autor textual:** El autor textual es el autor del texto literario, el enunciador, siendo el receptor (que no el lector textual, sino el lector real), el enunciatario. El autor textual es fruto de una interpretación, es una construcción del lector, que puede variar a medida que varíe el contexto interpretativo (datos del autor, lectura de otras obras de este, etc.), por lo que puede haber más de un autor textual (cf. García Landa 1998, p.392). García Landa usa el término ‘autor textual’ y no ‘implícito’ “para resaltar que no siempre se trata de una voz implícita. Se trata de un rol comunicativo que puede manifestarse explícitamente o implícitamente [sic]” (García Landa 1998, p.395).

- **Diégesis/diegético, etc.:** Se denomina diégesis al mundo narrativo (que no tiene por qué ser ficticio) en el que se sitúan los actantes, hechos y situaciones. ‘Diegético’, por tanto,

relación nivel	Extradiegético	Intradiegético
Heterodiegético	Homero	Sherazade
Homodiegético	Lázaro	Ulises

Niveles y relaciones en la diégesis; Marchese y Forradellas 2013, p.421.

hace referencia a este mundo. ‘Extradiegético’ sería el narrador responsable del ‘relato’; ‘intradiegético’ sería un personaje que, a su vez, narra; si esa narración contiene a un segundo narrador y su correspondiente ‘relato’, uno y otro serían ‘metadieéticos’. ‘Homodiegético’ es el narrador que pertenece al mundo diegético, pero nótese que es extradiegético respecto de su propia narración; ‘heterodiegético’ es el narrador externo al mundo del que narra; finalmente, el ‘autodiegético’ es el “narrador testigo” o protagonista de su propia narración. Véase el muy simplificado cuadro *supra*.

- **Discurso (de ficción, referencial, etc.):** El ‘discurso de ficción’ es aquel que “adopta la forma de un acto de habla (illocucionario) sin por ello adquirir una referencialidad real” (García Landa 1998, p.239). Es decir, semánticamente, las proposiciones de una obra de ficción son iguales a las de una de no ficción, como también lo son en algunos aspectos de la referencialidad.¹⁴⁹ La ficción no se opondría al lenguaje literal, sino al referencial. Habría que diferenciar lenguaje literal, referencial (representativo), figurativo (el que se interpreta no literalmente), histórico y de ficción. He aquí un esquema (García Landa 1998, p.241):

	Literalidad	Referencialidad
Literal	+	∅
Referencial	∅	+
Figurativo	—	∅
Histórico	+	+
Ficcional	∅	—
Figurativo y ficcional	—	—

- **Ficción:** Se da por hecho que la literatura es ficción y viceversa. Su relación, no obstante, es indirecta: “la ficción es un discurso especialmente apto para la comunicación literaria, pero no toda la ficción es literatura. Tampoco toda la literatura es ficción” (García Landa

¹⁴⁹ El concepto de referencialidad sería el de “una referencialidad extratextual que conect[a] el mundo semántico del texto con el mundo real” (García Landa 1998, p.241). El criterio es el de existencia: solo nos podremos referir a aquello que existe o creemos que existe. Hay quienes opinan que no es la existencia el rasgo o premisa primera de la referencialidad, sino la coherencia en la propia referencia: las entidades ficticias, teóricamente, son ya existentes y se puede “hacer referencia (literal) a ellas en tanto que tales” (García Landa 1998, p.241). Resulta de ello que se obtienen dos conceptos de referencialidad: el antedicho y este recién introducido. O eso, o un concepto aplicable en dos niveles. Ítem más, la ausencia de referencialidad no está restringida a la literatura, porque también se da en el lenguaje corriente. Existe, pues, “una referencialidad intradiscursiva que opera en la ficción como en cualquier otro tipo de discurso” (García Landa 1998, p.241).

1998, p.264). Los límites entre ficción y no ficción no siempre son claros, porque tenemos lo que de real hay en las construcciones de ficción, por un lado y, por otro, “la misma actitud estética adoptada frente a la literatura” (García Landa 1998, p.264). Pese a todo, “la ficción es en cierta manera la manifestación más espontánea del fenómeno literario”, porque la literatura encuentra en la ficción su “posibilidad”. En la literatura no se suspenden las convenciones del lenguaje, sino que se “super-determinan” semióticamente: “[l]as convenciones lingüísticas ordinarias operan plenamente, pero se ven subsumidas en una estructuración pragmática más compleja” (García Landa 1998, p.265).

- **Focalización:** Como se dijo en la nota 60 de este capítulo, la focalización es “la motivación principal de las transformaciones de *selección* y *ordenación* que (entre otras) relacionan la *acción* y el *relato*” (García Landa 1998, p.125; sus cursivas). Se suele identificar con el punto de vista.

- **Lector (real, textual, ideal, etc.):** “En la narración literaria, el lector es el último depositario de la obra [...] y [su] primer y único concretizador” (García Landa 1998, p.444). El ‘lector textual’ “es el receptor presupuesto por el autor para su mensaje” (García Landa 1998, p.415),¹⁵⁰ mientras que el ‘lector real’ (‘histórico’, ‘empírico’, etc.) es quien efectivamente se acerca a la obra. Hay teorías que no disciernen entre estas dos figuras porque creen “que el papel del lector ya está predeterminado por el texto” pero opina García Landa que “el papel del lector no está predeterminado. Puede enfrentarse activamente al texto y rechazar los posibles roles que este le propone” (García Landa 1998, p.444). Pone el ejemplo de la crítica feminista, que “ha insistido de manera especial en la necesidad de una lectura alerta, *resistente* al texto para evitar ser la víctima de la ideología consciente o inconsciente del mismo” (García Landa 1998, p.444; sus cursivas).¹⁵¹

- **Narración:** “Denominamos narración al acto comunicativo que consiste en la configuración de un *relato*” (García Landa 1998, p.257). Sin embargo, como se ha señalado respecto de otros términos, este de la narración puede ser visto como proceso o como objeto. El género narrativo se define por la presencia de un ‘relato’ que, no obstante, no es lo que se ofrece directamente, como sí se ofrece el discurso narrativo. La estructura

¹⁵⁰ Qué duda cabe, tal asunción es en sí misma otra presuposición, sobre todo cuando se afirma haber “descubierto” al lector textual de una obra.

¹⁵¹ Tanto para el concepto de lector, en cualquiera de sus variedades, como para el de autor, es pertinente lo que se dijo en 2.3.1.2. (“El emisor y el destinatario”) y 2.3.1.4. (“La información pragmática”).

del ‘relato’ es común a la narratología verbal y la icónica, pero “su superficie, en cambio, es totalmente diferente” (cf. García Landa 1998, p.257).

- **Narrador:** Es el enunciador del texto narrativo.

Encontraremos en la narración ficticia que, si bien hay un sujeto de la enunciación bien delimitado (el autor) y un sujeto del enunciado bien delimitado (el personaje), existe como mediación entre uno y otro la figura del narrador, que comparte características de ambos y hace bastante complicado el estudio de la enunciación en la ficción literaria (García Landa 1998, p.279).

Obsérvese que, por lo dicho a lo largo de esta tesis, un narrador intradieгético también participa de esta definición. Por otra parte, hay en el narrador una parte de enunciador (autor) y otra de enunciado (personaje) que habría que deslindar y analizar desde la base de la oposición básica enunciador-enunciado (cf. García Landa 1998, p.280).

- **Narratario:** Es el destinatario de la narración y dado que “aparece como una figura independiente [al igual que el narrador], deviene en un personaje interno a la ficción. Pero el caso no marcado es su identificación con el lector textual, y, por tanto, la ausencia en él de rasgos de personalidad muy definidos” (García Landa 1998, p.385). Este caso no marcado es el de la narración oral y el de “la narración escrita auténtica” (García Landa 1998, p.386). El narratario no tiene voz ni voto en la narración, “pero es el receptor de la voz del narrador, y se ha señalado que en la ausencia de cualquier otro rasgo, hay una imagen del narratario que emana de la misma estructura pragmática de la narración” (García Landa 1998, p.386). El papel del narratario se singulariza dependiendo de si la narración es oral o escrita. En este segundo tipo, su papel se acerca al del lector, aun cuando es diferente. Sucede en las novelas epistolares, “donde la *acción* es real para narrador y narratario, y ficticia para el lector” (García Landa 1998, p.388).

- **Narratología:** “es la disciplina semiótica a la que compete el estudio estructural de los *relatos*, su comunicación y recepción” (García Landa 1998, p.257). Los enfoques a la hora de analizar una obra son muchos y variados y el narratológico es uno más:

el análisis narratológico es una simple *descripción* de ciertas estructuras textuales; es en cierto modo instrumental, una contribución a la mejor comprensión del texto. La narratología literaria no pretende proporcionar criterios de valor: no es *crítica* ideológica o valorativa, sino *semiótica, lingüística o teoría literaria estructural* (García Landa 1998, p.258; sus cursivas).

- **Punto de vista:** Cinematográficamente, se podría decir que es el lugar donde se coloca la “cámara de narrar”, pero también se puede añadir que es lo que decide si se va a narrar un primer plano, un plano detalle, si se va a incluir un inserto, si habrá contraplano. 1Sa 1:9-14 es una sabia y rápida concatenación de distintos tipos de “planos narrativos”. El

punto de vista, sobre todo, es la estrategia narrativa que “decide” el lugar del lector: puede ser que coincida con el de algún personaje (o los de varios, alternativamente) o con el de una instancia narrativa (omnisciente o no).

Téngase en cuenta que lo anterior está relacionado más o menos con el nivel de la ‘acción’. En el nivel del ‘relato’, encontramos que el punto de vista también se manifiesta en forma de perspectiva: no es igual un narrador omnisciente, que uno que sabe “a la vez” que los personajes, pudiéndose, además, darse combinaciones entre los distintos puntos de vista en una misma narración. El punto de vista y el artificio discursivo que lo motiva “gobiernan no solo la selección, sino también en gran medida la disposición de los acontecimientos” (García Landa 1998, p.129).

3. Humor, comedia/comicidad, risa: problemática conceptual, principales teorías y enfoques alternativos¹

Hay varios obstáculos insalvables en todo estudio de la comicidad bíblica o de lo cómico en la Biblia.² Por ejemplo, 1) la falta de acuerdo sobre qué cosa es lo cómico en general y 2) la carencia de una preceptiva literaria bíblica a la manera griega, de una *Poética* como la aristotélica en las letras hebreas, referida en exclusiva al texto bíblico y (preferiblemente) emanada de sus mismos autores, que nos ilustre sobre sus técnicas y modos temáticos/compositivos/narrativos, así como nos informe de sus propias valoraciones de todo ello.³

Un tercer escollo es 3) la distancia espaciotemporal y cultural entre lo analizado y los métodos y terminología que apareja el análisis, que produce que muchos miren con recelo las palabras “Biblia Hebrea”, “humor” y/o “comedia” unidas y/o coordinadas en un mismo sintagma. No debería ser la solución de este inconveniente el posicionamiento o la opinión, sino los resultados de algún análisis metodológico. Según se entiende lo cómico en este trabajo, negar su existencia en la BH con base en este tercer obstáculo sería como negar la existencia de elipsis y prolepsis en sus narraciones. Algunas de las formas que adopta la comicidad bíblica son reconocibles, identificables, comparables y clasificables, como ocurre con los recursos retóricos de la elipsis, la prolepsis y la analepsis. Es bíblica por estar en la Biblia, no por ser exclusiva de ella. No se duda de la posibilidad de la existencia de un tipo o forma cómica propia de ella, pero esa, de entrada, es la más difícilmente perceptible sin su propia ayuda o la de alguno de sus responsables o comentaristas más cercanos (obstáculo (2)).

¹ Además de las obras citadas en texto y notas a lo largo de todo este capítulo, para los aspectos más generales de los conceptos y teorías que aquí se referirán, así como para distintos recuentos diacrónicos de la investigación en torno al humor y lo cómico, véase Carrell 2008; Carroll 2003, 2014; Chapman y Foot (eds.) 1976; Cohen 1999; Critchley 2002; McGhee 1979, McGhee y Goldstein (eds.) 1983; Morreall 1983, 1986, 2009a; Roecklein 2002, Smuts 2006.

² Para lo primero ha de probarse/aceptarse lo segundo, es decir: si se niega lo cómico en la Biblia, no se podrá hablar de “comicidad bíblica”. Por otra parte, faltaría el humor, emparentado con lo cómico, pero quizá no consanguíneamente (*vid. infra*). A propósito de la presencia o ausencia de humor en la Biblia, Yehuda T. Radday propone este sencillo argumento a favor: “the Bible is a teacher—and a good one, as history has demonstrated; a good teacher must have a sense of humour. From this slightly oversimplified syllogism it follows that there must be humour in the Bible” (Radday 1990a, p.32). No parece muy convincente a primera vista, pero apunta hacia algún tipo de universalidad en el fenómeno, aunque sin concretarlo.

³ Como se verá, ni siquiera la existencia de la *Poética* es de gran ayuda para comediógrafos y estudiosos de la materia, pues justamente la parte dedicada a la Comedia en el tratado aristotélico se perdió. Tal hecho, aparte de reportarle a posteriori merecidos reconocimiento y beneficios a Umberto Eco, provocó que la historia de la preceptiva cómica en Occidente fuese durante mucho tiempo la historia de los intentos de reconstrucción de esa parte de la obra escamoteada por el destino (*cf.* Llanos López 2007). *Vid. infra* para la discusión sobre el llamado *Tratado Coislinianus*, espuria reconstrucción medieval de esa parte de la obra.

Una dificultad añadida es que la distancia espaciotemporal y cultural aludida se da en la propia Biblia, pues también existen distintos lapsos temporales/culturales entre los hechos representados, el artefacto literario y los testimonios a nuestra disposición. Toda una trayectoria textual, con sus propias dificultades, condiciona el círculo hermenéutico de que nos hablan Schleiermacher y Gadamer (*cf.* Iser 2000, Schwáb 2003).

La fragmentación de los estudios sobre lo cómico y el humor (obstáculo 1)) refleja la complicada aprehensión de tales fenómenos, que ora son tomados como tales fenómenos (es decir, como objetos perceptibles), ora como conceptos (esto es, como ideas pre/concebidas). Además, cada cual emplea las herramientas que más a mano tiene, o con las que opera de ordinario en su disciplina (cuando no, como suele ocurrir, maneja diferentes herramientas y enfoques tomados de distintas disciplinas).

Así, el lingüística dilucidará y analizará todo lo que en los terrenos de la comedia y del humor (considere) tiene que ver con su negociado y encaje en su enfoque y/o metodología. Por ejemplo, la semántica de corte generativista (=chomskiana) ha desarrollado distintas teorías semánticas de los juegos de palabras⁴ con las que intenta a) determinar los mecanismos que operan en dicho fenómeno y b) demostrar su universalidad.

Pero la lingüística se atreve también a emplear métodos ajenos y a tomar herramientas teóricas y procedimentales de campos como la psicología, la neurología o la antropología,⁵ porque la comicidad no puede explicarse simplemente desde la lingüística ni desde (por ejemplo) el campo afín de la narratología. Todo eso será tenido en cuenta en este capítulo 3 para obtener unas definiciones mínimas de los elementos imprescindibles y concurrentes en lo cómico e, incluso, en el género cómico (lo cómico aplicado en la literatura o el arte en general).

Como se verá, será una tarea en apariencia vana, puesto que los más de 2500 años de indagación en estos asuntos no han supuesto grandes avances en la materia en cuanto a delimitación o deslindamiento terminológico. Antes al contrario, fenómenos como los

⁴ Las llamadas *Semantic Script Theory of Humor (SSTH)* (Raskin 1985) y *General Theory of Verbal Humor (GTVH)* (Attardo y Raskin 1991), siendo la segunda una versión mejorada de la primera. *Vid. infra* para su discusión.

⁵ Attardo 1994 sigue siendo una óptima introducción a la historia del estudio lingüístico del humor desde la antigüedad. Attardo 2017 (ed.) repasa las más recientes aproximaciones lingüísticas al fenómeno humorístico; además, *cf.* Raskin 2008.

del ‘humor’ o la ‘risa’, y aún los de la ‘ironía’ o la ‘sátira’, se han infiltrado en la discusión, aportando solo más desorden y confusión conceptual.

Como ya sospecharán algunos (y se expondrá *in extenso* más adelante), no todo lo emanado de estos (y otros) concretos acercamientos lingüísticos al humor y lo cómico serán de utilidad en este trabajo.⁶ La comicidad que aquí se analizará sería situacional, no verbal. Esto es, se distingue en este trabajo “entre lo cómico que expresa el lenguaje y lo cómico que crea el lenguaje mismo” (Bergson 1984, p.101), y se escoge lo primero como objeto de estudio. Es esta una distinción vigente desde Cicerón (*De Oratore* II, LVII-LXII). Igualmente, en relación con lo cómico de/con el lenguaje, desde Aristóteles se identifica indefectiblemente el humor verbal con los juegos de palabras (*cf. Retórica* III, 11 1412ab) y, a estos, con la paranomasia (o viceversa). Los estudios bíblicos no escapan a esta confusión/identificación.⁷

En cuanto a la importancia de lo lingüístico en lo cómico, unos, como Bergson, creen que todo lo que se puede decir del humor de acciones o situacional es aplicable al verbal, porque este derivaría del primero (Bergson 1984, p.106); otros, como Salvatore Attardo, creen que todo el humor, verbal o situacional, implica un proceso semántico-pragmático, otorgando así primacía a la indagación lingüística del fenómeno en toda su extensión (*cf. Attardo* 2003, p.1287).⁸

No hay por qué tomar partido dogmáticamente aunque, como se ha dicho, lo cómico lingüístico (verbal) no sea el objeto de estudio en este trabajo. Parece más útil entender tanto, por un lado, la comicidad expresada por la lengua como, por otro, la creada por (¿con?) la propia lengua, como “humor” o “comicidad” lingüísticos en sentido lato. Como se verá, el enfoque pragmático, importante para la semántica chomskiana, es igualmente necesario y de gran ayuda a la hora de estudiar la comicidad de acciones o situacional, tanto en las artes como en la vida real.

Por otro lado, a falta de una preceptiva bíblico-hebrea de sus propias letras, el texto bíblico *per se* es la única fuente de la que extraer algún tipo de juicio al respecto de,

⁶ Resulta más que obvia la importancia de la lingüística en este trabajo, por lo que no se está negando su pertinencia y utilidad, sino las de algunas aproximaciones dentro de la disciplina al objeto cómico en el caso concreto que aquí más interesa: el de la comicidad “expresada” con (y no “creada” con/por) el lenguaje.

⁷ Valga como ejemplo lo que dice la referencia *word play* en el índice de términos de la guía literaria de la Biblia de Alter y Kermode: “Word play. See Paranomasia” (Alter y Kermode [eds.] 1990, p.676). Cuando se acude al glosario de términos literarios, la entrada *paronomasia* reza: “Punning [used as a literary device]” (Alter y Kermode 1990, p.670), cerrándose el círculo. Sobre los juegos de palabras en la BH, véase la bibliografía ofrecida en la nota 7 del punto 0. de esta tesis.

⁸ Raskin reconoce las “imperialistic ambitions” de los estudios lingüísticos del humor por sobre otras disciplinas, como la crítica literaria (Raskin 2008, p.4).

por ejemplo, la risa, lo cómico, el humor, la burla o la mofa. Se requiere partir del propio texto bíblico, pero quizá no a la manera de, por ejemplo, H.H. Friedman (2000, 2002), quien se acoge a la postura alternativa a la de negar la concurrencia del humor en la BH, cual es la de resaltar su exclusividad.⁹

Cree Friedman que, básicamente, solo aquellos con buenos conocimientos de hebreo (o poseedores de una buena traducción, en su defecto) y familiarizados con el propio texto bíblico podrán llegar a apreciar (en todos los sentidos de la palabra) ese humor. Si Francis Landy llega a decir que la Biblia “is fun and human” (Landy 1990, p.99), Friedman, por el contrario, dice que, en cuestiones de *funniness*, la Biblia es “en hebreo” y “para estudiosos” o verdaderos devotos, no para todos (en primera instancia), cerrando la puerta a otro tipo de indagaciones acerca de la comicidad o el humor en ella que no parta de las condiciones antedichas.

Friedman 2002 es, concretamente, la réplica (*rejoinder*) a la reacción (*response*) de Morreall 2001 ante Friedman 2000, artículo este que demostraba (*sic*) que la BH contiene mucho humor (Friedman 2000, p.257), eso sí, con las condiciones antedichas. Ese humor pertenecería “to one of the following categories of humor: sarcasm, irony, wordplay, humorous names, humorous imagery and exaggeration, and humorous situations” (Friedman 2000, p.257). En general, las críticas de John Morreall parecen acertadas: si se parte de que el humor es lo que hace a alguien reír (como hace Friedman 2000, p.258), pocos de los ejemplos que señala el propio Friedman pertenecen a esa categoría (Morreall 2001, p.294; *vid. infra* las reservas de esta tesis a considerar el factor ‘risa’ como el eje central en cualquier indagación sobre el humor o lo cómico).

Porque, pese a que la risa sea una de las respuestas más comunes al juego y el humor, es un fenómeno independiente por naturaleza del humor y lo cómico.¹⁰ Sin embargo, es obvio que la correlación no es arbitraria, ya que “since the humor experience is an internal, empirically non observable process, we must be satisfied with overt behavioral measures”, como “laughter, smiling, and verbal statements of funniness”, que “provide valuable indices of degree of humor appreciation”; lo incorrecto, obviamente,

⁹ Como hacen Kabergs y Ausloos 2012 en relación con los juegos de palabras en la BH.

¹⁰ Cf. Provine 2016, p.1532: “laughter is an instinctive human vocalization that is stereotyped, contagious, associated with play and humor, and has great social and emotional potency”. Cf., además, Viana 2017, Paolucci y Caruana 2019. La asociación que señala Provine no implica necesariamente intimidad o relación causa-efecto. Cf. El Ammari 2021b donde discute un cierto tipo de “risa bíblica” sin necesidad de recurrir a los fenómenos del humor o lo cómico como causa de lo risible.

es creer que ese tipo de manifestaciones “constitute the humor process itself” (Goldstein y McGhee 1972, p.266).

Dicho lo cual, la indagación de la concurrencia de la risa en la Biblia puede arrojar algo de luz al asunto: observando de qué se ríe el “hombre bíblico” se llega, obviamente, a qué cosas le resultaban risibles. Pero, ¿por tanto también “graciosas”, cómicas, humorísticas? Claramente no: uno puede reír al oír un chiste o al ver una película de Harold Lloyd, en efecto, pero también por cortesía, por unas cosquillas, por haber ganado la lotería o al llevarse una grata sorpresa. Incluso por vesania ante el mal ajeno.¹¹

Una cosa parece clara: la fuente primordial (pero no la única) de risa en la BH es la chanza, la burla, la mofa y el menosprecio, y para Morreall 2001 eso es prueba no solo del poco humor que la Biblia contiene, sino de la falta de sentido del humor de Dios en ella, pues cuando este ríe, suele ser como muestra de desprecio (*cf.* Salmos 2:4. 37:10-13. 59:4-8).

La asociación del humor con lo cómico, la risa y la diversión es de muy reciente raigambre, habiéndose convertido el primero en un concepto que acoge muchos y muy variados fenómenos. Por eso mismo, son las teorías desarrolladas modernamente las que pueden arrojar luz sobre el asunto del humor en la BH.

3.1. Los conceptos y su definición

Hablar del humor o lo cómico implica entrar en un estrecho pero superpoblado territorio:

When we think of humor, we enter a large conceptual space: jokes, laughter, amusement, ridicule, irony, wit, mockery, jest, parody, satire, slapstick, buffoonery, farces, folly, the comic, and the ludicrous. I think it is justified to focus on (having a sense of) humor as the core of this conceptual realm. For we think of laughter, jokes, farces, and irony as *expressions of* a sense of humor, we consider parody and satire written or spoken as *products of* a person's sense of humor, and we take the comic, the ludicrous, and folly as (often good) *occasions for* expressing one's sense of humor (Peels 2015, p.273; sus cursivas; subrayado añadido).

¹¹ *Cf.* El Ammari 2021b y la literatura científica sobre la risa ahí citada. La risa es ubicua y acontece en muchos lances vitales, a solas o en compañía. Y no solo con humanos. ¿Por qué la gente ríe cuando juega con un perro?, se preguntan Mitchell y Sinkhorn 2014. Al parecer, la razón no es que la risa sea usada como señal de juego para los perros, sino más bien que el humano ríe porque juega con ellos: “laughter [signals] positive affect and awareness of (usually nonserious) social incongruity” (Mitchell y Sinkhorn 2014, p.235). Es decir, la risa no induce al perro a jugar, ni uno ríe para que el animal juegue, sino que el propio juego provoca en la persona una respuesta emocionalmente positiva, la risa, que muestra que está “de broma”, principalmente a otros (las mujeres ríen más que los hombres en estos lances, sobre todo, cuando los espectadores son hombres; *cf.* Mitchell y Sinkhorn 2014, p.235).

Rik Peels, que en este artículo en particular se pregunta por el sentido del humor de/en Dios,¹² pone el ‘(sentido del) humor’ en el centro del territorio conceptual y localiza en él, según distintos criterios, diferentes “provincias” elegidas discrecionalmente. Así, la risa es ejemplo de cómo se expresa el (sentido del) humor; la parodia, ejemplo de lo que el (sentido del) humor de alguien puede producir; y lo cómico, ejemplo de las ocasiones o actos en que se expresa ese (sentido del) humor.

También Friedman expone su lista correspondiente y explica algunos de sus componentes:

[t]here are many different types of humor. These include: *puns, wordplays, riddles, jokes, satires, lampoons, sarcasm, irony, wit, black humor, comedy, slapstick, farce, burlesques, caricatures, parody, and travesty*. The differences among these different humor types is [sic] not always great. In particular, burlesque, caricature, parody, and travesty are very much alike and refer to literary or dramatic works that mimic serious works in order to achieve a humorous or satiric effect. Likewise, the difference between satire and lampoon is not that great. The bottom line is that humor has the ability to make people laugh, smile, or chuckle, at least inwardly. Perhaps it does the same for a divine being (Friedman 2000, p.258; cursivas añadidas).

Friedman está interesado en (de)mostrar que la Biblia acoge el humor entre sus páginas, siempre atendiendo a las categorías que establece (sarcasmo, juegos de palabras, etc.; *vid. supra*) y a las condiciones que estipula para su reconocimiento, ya mencionadas en el epígrafe anterior: conocimiento del idioma e intimidad con el texto hebreo, como se ha dicho, más amplitud de miras y gusto por el humor negro, según añade más tarde (Friedman 2002, p.215). Comoquiera que la Biblia, dice, es un “documento moral” cuya labor no es la de entretener, a la hora de encontrar un porqué o una función a la inclusión del humor en ella, Friedman afirma que el humor “brings God closer to humankind”, porque al que se asienta en el cielo le gusta reír (Sal 2:4) (Friedman 2000, p.284).

Entre medias, queda su categorización del hecho cómico, la precaria definición de algunas de esas categorías y la no razonada afirmación de que el humor es la habilidad o capacidad de hacer reír o sonreír, base sobre la que asienta la elección de los pasajes expuestos como ejemplos de aquellas categorías; pasajes que, se supone, le hacen reír.

Siendo justos, hay que admitir que ni Peels ni Friedman elaboran una teoría del humor, ni lo pretenden, sino que dan por supuesta su aparición en la Biblia, se defina como se defina aquel (aunque las definiciones que ofrezcan sean problemáticas).

¹² Véase Friedman 2000 para una respuesta afirmativa, la reacción de Morreall 2001, rebatiéndola, y el contraataque de Friedman 2002. Como ya se ha dicho y expone Morreall 2001, las razones de Friedman 2000 para defender la concurrencia de humor en la Biblia en general, y el sentido del humor de Dios, en particular, resultan febles.

Friedman, por ejemplo, quiere demostrar que la Biblia rezuma humor, aunque su percepción no se reparta “democráticamente”, sino a algunos elegidos y escogidos peritos, y tanto él como Peels resaltan el hecho de que Dios (en la BH) tiene sentido del humor, según lo entienden, lo cual puede ser un logro, dependiendo del punto de partida de cada uno a la hora de valorar el texto bíblico y el propio humor. Pero lo más conspicuo es que, de entre todos los términos usados por ambos, brilla por su ausencia el de lo ‘divertido’ o *funny*, que para especialistas como Raskin (1985) es el elemento crucial del humor, junto con la risa: el humor ocurre cuando alguien encuentra algo divertido y ríe, expresando así su sentimiento de diversión (*vid. infra* para su teoría, la *Semantic Script Theory of Humor*).

El elemento ‘diversión’ (*funniness*) es clave en teorías esencialistas, como es la de Raskin, que intentan contestar la pregunta (con mayúsculas: LA PREGUNTA): “¿qué es el humor?”. La respuesta incluye, necesariamente, el objeto del humor, o estímulo, y otra pregunta aparejada, esto es, “what is particular about feeling humor” (Smuts 2006, §1b). Existe otra respuesta que tiene que ver con otra cuestión de tipo funcional: ¿para qué sirve el humor? Como se verá más adelante, las tres familias teóricas del humor tradicionales trabajan en pos de cada una de las tres respuestas implicadas, pues escogen como objeto de su interés cada una de estas tres preguntas.

Smuts 2006 resume las preocupaciones teóricas en torno al humor en cuatro preguntas básicas:

1. ¿Qué es el humor? (cuya respuesta, dice, entraña las preguntas 2 y 3).
2. ¿Cuál es su objeto? Esta pregunta incluye tres sub-cuestiones:
 - a. ¿existe alguna característica que invariablemente concorra en lo que se encuentra divertido (*funny*)?¹³
 - b. ¿existe alguna característica necesaria para que algo sea hallado divertido?
 - c. ¿existen características que, por sí mismas o conjuntamente, resulten suficientes para que algo sea considerado divertido?
3. ¿Cuál es la respuesta al humor?
4. ¿Cuál es la relación entre humor y risa? (Smuts 2006, §1b).

¹³ “Divertido” es la clave en las elucubraciones de Aaron Smuts, como lo es en la teoría de Raskin y tantos otros. Sin embargo, el primero no especifica qué es o cómo funciona o cómo se detecta. Y no parece asunto menor, puesto que las tres sub-preguntas que forman la cuestión 2 entrañan el término y, por extensión, involucra a la pregunta 1, que estipula cómo es una teoría del humor *comme il faut* (*vid. infra* el siguiente párrafo). Al menos, Victor Raskin establece claramente la ecuación ‘diversión + risa=humor’.

En su opinión, solo aquellas propuestas que intentan contestar la cuestión 1 son realmente teorías del humor. El resto, serían meras aproximaciones (*approaches*) al fenómeno. Dado que 1 incluye obligatoriamente a 2 y 3, se puede decir que la relación entre la risa y el humor es, siempre según Smuts, la menos “teórica” (en el sentido de epistemológicamente enjundiosa) de las cuestiones. Sin embargo, suele ser la más comúnmente abordada.

Dicho lo cual, de todos los términos implicados hasta ahora, ninguno ha sido definido conveniente e incontrovertiblemente, lo que quizá hable de lo superfluo de dicha operación “definidora” como paso previo y obligado a la labor conceptualizadora y/o teórica. Como se dirá más abajo, y Smuts deja más o menos claro, importan las preguntas y sus respuestas como solución temporal a problemas concretos. Por eso, pese a su (en apariencia) decepcionante simplicidad, la definición provisional de humor (“humor es lo que los participantes de un acto cualesquiera consideran que es humor”, más o menos) con que Martineau 1972 principia la exposición de sus funciones sociales, por comunicativas, es capaz de propiciar una fecunda y sugerente teoría sociológica del humor (*cf.* Janes y Olson 2015; para un aplicación a la BH, *cf.* El Ammari 2021b; *vid.* además el epígrafe siguiente).

Como observa Salvatore Attardo, “[a]s a matter of fact, the claim that humor is indefinable has been advanced several times” (Attardo 1994 p.3),¹⁴ y puede que uno de los problemas es la dificultad de aislarlo, identificarlo o deslindarlo de otros fenómenos y nociones. Se ha visto cómo Peels concibe el humor como un territorio conceptual y, ya lo considere un fenómeno o una noción, lo asocia o vincula ya a otros fenómenos, ya a otras nociones, ya a diversas funciones, etc.

‘Humor’, ‘Comedia’ (‘género cómico’), ‘comicidad’ (calidad de cómico) y ‘risa’ son conceptos a veces indistinguibles (e indiscriminados) que se solapan y entrecruzan. Pero ni todo humor es cómico, ni todo lo cómico es comedia, ni toda comedia ha de mover a la risa (si es que es ese es su cometido), ni todo lo risible es cómico. Sin embargo, todo es cuestión de enfoque, obviamente: Salvatore Attardo rechaza “the use of laughter as a defining criterion for humor” (Attardo 1994, p.3), pero su mentor, Victor Raskin, como ya se ha dicho, aboga precisamente por la concurrencia de la risa como indicio de que algo es divertido (*funny*), lo que en su opinión es sinónimo de ‘humor’ (*cf.* Raskin 1985).¹⁵

¹⁴ Expone el italiano en las pp.3-7 por qué es imposible una definición del humor). *Cf.* Davis 2008, pp.543-548, para una muestra de definiciones de humor desde diferentes disciplinas y perspectivas.

¹⁵ Pero véase de nuevo Peels 2015:

“Theories about laughter came to share research space with humor, in a somewhat fallacious manner”, dice Isabel Ermida, que señala que la supuesta simetría entre ambos conceptos, esto es, que “humor is what causes laughter and laughter is what is caused by humor”, implica la falsa correlación proporcional “between an intellectual and cognitive phenomenon, humor, and a complex neuro-physiological manifestation, laughter” (Ermida 2008, p.6).

Paul Bouissac, no obstante, prefiere ver algún tipo de relación e indica que “[t]here is no one-to-one correspondence between humor and laughter, but there is strong evidence that humor trigger laughter”, y añade que “[t]he accidental correlation of laughter and pleasure as a possible explanation of humor is merely a hypothesis, but it is a falsifiable one given the investigative means that are now at the disposal of neuroscientists” (Bouissac 2015, pp.205, 210).

Generalmente, se considera ‘lo cómico’ como una de las manifestaciones del ‘humor’, junto a la ‘sátira’, la ‘parodia’, etc., aunque no siempre ha sido así, sino justo al contrario, es decir: el ‘humor’, una de las manifestaciones de ‘lo cómico’ (*vid. infra*); a la risa se le busca acomodo por donde se puede, porque siempre aparece por algún lado, siquiera sea emboscada.

Según se comprueba en la literatura científica actual, ya sea de ‘lo cómico’, ya del ‘humor’, tomados como conceptos, se suelen soslayar sus definiciones, pero no la identificación de sus componentes. Amy Carrell dice:

[w]hile the definitions of humor abound and circle, like a wagon train, around the term, there is still no precise agreement on exactly what is meant by humor, and there may well never be. For some, humor is its physical manifestation, laughter; for others, humor is the comic, the funny, or the ludicrous. For still others, humor is synonymous with wit or comedy. And so the terminological fog abounds (Carrell 2008, p.306).

3.1.1. Cómo proceder

El sociólogo W.H. Martineau, ya mencionado, se atreve con una definición (parafraseada en el epígrafe anterior): “[h]umor is conceived generically to be any communicative instance which is perceived as humorous by any of the interacting parties” (Martineau

I take it that having a sense of humor is having a particular disposition. The stimulus conditions are humorous situations or, at least, situations that the subject in question deems humorous. The manifestation of the disposition is to be amused. Such amusement may be expressed by smiling or laughing, but, as we know, it need not be expressed, for we can be amused by situations without letting anyone know that we are. It is not necessary for having a sense of humor, then, that one makes others laugh in some way or other; it suffices that one can appreciate, experience, or see certain situations as humorous (p.273).

1972, p.114). Apoyándose en Hayworth 1928,¹⁶ quien puso el foco en la risa como medio de comunicación, Martineau dice:

Hayworth indicated that an advantage of viewing laughter as communication is that a theory of communication serves to unite different theories of laughter. It might be well to extend and utilize his suggestion in order to unify general theories of humor as well (Martineau 1972, p.102, nota).

De esta manera, Martineau se da un punto de partida y, además, establece hipotéticamente un vínculo entre dos fenómenos que se suelen citar pareados sin ofrecer una explicación razonada, siquiera tentativamente.

No es fácil definir términos como ‘humor’, ‘cómico’ o ‘comicidad’ como paso previo o punto de partida de un estudio acerca de dichos fenómenos, y se duda aquí de la utilidad de tales disquisiciones, aparte de la solución particular a problemas concretos, como en el caso de Martineau: si se quiere estudiar el papel del humor en las interacciones sociales y, además, se observa que el fenómeno viene entreverado en muchas ocasiones con otro como es el de la risa, parece oportuno buscar o establecer un vínculo entre ambos y proceder en consecuencia.

Las definiciones, para C.S. Peirce, no serían informativas, porque de ellas nada nuevo se aprende: no amplían (*cf.* Nöth 2012, pp.144, 147-148; De Tienne 2005, p.160). En vez de las implicaciones inherentes a los significados de las palabras, Peirce creía que los términos “implican” en el sentido de que concitan, conllevan o entrañan todo el conocimiento biológico, psicológico, sociológico, etc. disponible sobre algo. Dado que la suma total de este conocimiento cambia con el tiempo, la información comunicada o transmitida por una palabra no puede derivar del conocimiento a base de inmutables oraciones verdaderas. Al conocimiento léxico de palabras Peirce lo llamaba “conocimiento verbal” y especifica que no transmite información (*cf.* Nöth 2012, pp.144-145).

Así pues, el conocimiento verbal no es informativo, sino redundante, porque el conocimiento del significado léxico de una palabra es un prerequisite para entenderla y usarla, y porque indica únicamente que se está en posesión del conocimiento del sistema de signos. Nada nuevo se puede aprender de conocer las palabras como tales, porque el

¹⁶ Algo tan sencillo de lo que percatarse, como es que hablar y reír implican expulsar aire y emitir vocalizaciones, le sirvió a Hayworth para avanzar algo que biólogos evolucionistas y neurólogos dan por sentado: que la risa es una producción verbal que antecedió al lenguaje articulado: “[m]y theory is that laughter was originally a vocal signal to other members of the group that they might relax with safety” (Hayworth 1928, p.370).

conocimiento verdadero es el de las cosas reales (Peirce, CP 8.179).¹⁷ La información crece o aumenta de las proposiciones, argumentos y discursos, y de la experiencia de cosas y hechos reales (cf. Nöth 2012, p.145).

Las definiciones son más o menos explicativas dependiendo de las teorías en las que se inserten y el punto de desarrollo de esas teorías. Permiten entender ciertos fenómenos a la luz de esas teorías, es decir: a la luz de sus puntos de partida y de sus objetivos. Por eso, las definiciones serán siempre exactas en algún sentido y, en otros, jamás lo serán (cf. García Landa 1998, págs.15-16).

John Lyons, ante la cuestión “¿qué es el lenguaje?”, opone que ningún biólogo se pregunta de continuo “¿qué es la vida?”, sino que sus preocupaciones tienen que ver con la investigación y la especulación con base en la interpretación que atribuye a dicho término o concepto, junto con el esclarecimiento “of its more detailed implications within some currently accepted theoretical framework” (Lyons 2009, p.1).

No es la pregunta, sino la interpretación que se hace de ella, lo que da a una disciplina su verdadera razón de ser. Lo mismo con el humor, la comicidad, la comedia, etc. Al cabo, son los problemas concretos los que desplazan la preocupación por hallar una respuesta que suponga la existencia de un conjunto de propiedades que distinga al ‘humor’ del ‘no-humor’ (cf. Lyons 2009, p.1).

John Searle tenía claro que la carencia de criterios y análisis para un determinado concepto *C* no implica 1) que no comprendamos *C* y 2) que la propia noción sea “ilegítima, defectuosa, incoherente, no empírica y cosas por el estilo” (Searle 1994, p.15). Parafraseándole, se podría decir que el “punto de partida para este estudio es [...] que una persona conoce tales hechos sobre el lenguaje [sustitúyase por “humor”, “comicidad”, etc.] independientemente de cualquier capacidad de proporcionar criterios de los géneros preferidos para tal conocimiento” (Searle 1994, p.21). Tal cosa se demostraría porque, ante un criterio como “es cómica (o humorística) toda obra literaria que comience por consonante”, o mejor, “toda obra no escrita en hebreo” (adaptando un ejemplo suyo, cf. Searle 1994, p.16), podríamos dar un número de razones por las que es un criterio inadecuado. Y todas esas razones se basan en el hecho de que comprendemos lo que conceptos como ‘humorístico’ o ‘cómicó’ implican, aunque no seamos capaces de encontrar criterios formales para la aplicación de dichas nociones: “[n]o podríamos embarcarnos en nuestra investigación si no comprendiésemos el concepto, pues

¹⁷ CP= *Collected Papers* (Peirce 1965). Se sigue el método usado entre los especialistas de citar la obra peirciana por sus iniciales, más el volumen y el párrafo, en este caso.

solamente podríamos valorar la adecuación de los criterios propuestos en virtud de esa comprensión” (Searle 1994, p.17). Tal disquisición solo es posible porque se dispone de un conocimiento anterior al criterio. Se apela a un criterio porque se presupone su adecuación a ese conocimiento, que lo justificará o no (*cf.* Searle 1994, p.21).¹⁸ Pero, ¿no sería cualquier criterio formal aplicable a la comicidad (verbal o situacional) bíblica (o en la Biblia) que no “explicase” a su vez una comicidad similar en *Las ranas* un criterio inadecuado que habría de desecharse?

El generativismo, representado en el caso concreto de la investigación sobre el humor por Victor Raskin, no duda de la conveniencia de tener las ideas claras antes de elucubrar teorías o aplicar métodos. Pese a que aprovecha, con reservas explícitas, la noción de “acto de habla” (introducida por Austin y recalibrada por su discípulo Searle, como se ha visto) para proponer la de “acto de humor”, Raskin es severo con el proceder de la filosofía del lenguaje y su enfoque reduccionista en cuestiones taxonómicas:

[t]he approach comprises attempts, often quite respectable, to reduce a large set of very diverse, complex, and undefined notions to a much more compact number of more basic, simpler, though still undefined notions, and the latter are usually considered, somewhat indiscriminately, to be “intuitively given” (Raskin 1985, p.55).

Por supuesto que uno sabe lo que es la Poesía sin necesidad de definirla (“Poesía eres tú”, evidentemente), pero esa clase de saber suele, por un lado, arrojar explicaciones *post hoc* de lo que un texto poético es y, por otro, ofrecer condiciones que nunca son suficientes para generar otro. Lo mismo con el humor (*cf.* Raskin 1985, p.56).

3.1.2. Algunas propuestas y soluciones

Habría para algunos una explicación histórica de la indeterminación conceptual y la confusión terminológica en el estudio del humor, lo cómico, etc. Hasta el siglo XVIII, la palabra ‘humor’¹⁹ no era sinónimo de diversión (*funniness*) y todos aquellos interesados en estos asuntos (filósofos y teólogos, principalmente) escribían sobre la risa y, colateralmente, sobre la comedia. Es decir, es más antiguo el interés por la risa y lo cómico que por el humor, siendo este un concepto solo recientemente (acuñado y)

¹⁸ Se ha preferido utilizar en todo este párrafo la traducción al castellano de Searle 1969, para una mayor claridad de lo que se quería exponer. Las citas y alusiones originales serían, respectivamente, Searle 1969, pp.5, 11, 6-7, 7, 11.

¹⁹ Para una historia del paulatino paso del uso médico y fisiológico al psicológico y social del término ‘humor’, *cf.* Wickberg 2016, pp.13-45.

asociado a los anteriores.²⁰ Risa que, por otra parte, ya fuese provocada por algo divertido o por unas cosquillas, era tratada por igual (Morreall 2008, p.211). Tampoco se distinguiría en la Antigüedad, a decir de algunos especialistas, entre “reír con” o “reírse de” y, en general, la risa habría sido vista indefectiblemente como un fenómeno agresivo, estimándose, por tanto, negativamente.²¹

Lydia Amir critica duramente esta y otras “imprecise, stereotyped, and at times erroneous ways in which major philosophers’ attitudes toward laughter are presented in manuals of humor research and other influential manuscripts on humor” (Amir 2014, p.43). Cree la autora que ni el pensamiento antiguo desconocía o desapercibía los diferentes tipos de risa, ni su actitud ante ella era tan sombría y adusta como a veces se da a entender en la literatura científica. No duda de que a partir de la Ilustración se dio “a positive attitude toward laughter along with a benign form of humor”, pero eso no justificaría ni implicaría las “estereotipadas” asunciones mencionadas (Amir 2014, pp.44-45).

Podría parecer anacrónico hablar de humor en la Biblia u otros textos antiguos. Kruger 2014a, 2014b indica incluso que la falta de un término en la BH equivalente o similar al de ‘humor’ invalida cualquier acercamiento a la concurrencia de dicho fenómeno en sus páginas. Pero lo que los especialistas consideran humor no es tanto un fenómeno aislado y autónomo como uno aislable de otros concomitantes y/o correlacionados, como la risa, lo cómico, el género cómico o comedia, la ironía, la sátira, etc., todos ellos detectables o identificables en la BH.²²

El humor adopta (o se nos aparece en) múltiples formas, en múltiples ámbitos (públicos y privados), en la vida real y en las artes; cumple u obedece variados propósitos, puede ser premeditado o espontáneo y, de hecho, a veces ocurre sin que el “productor” o el “espectador” se aperciban de ello.²³ Lo que es más importante: el humor es estudiado

²⁰ Sobre el devenir lexicográfico del término, Ermida 2008, pp.4-5. Martin y Ford 2018, pp.8-11 ofrecen un pequeño repaso a la historia del (uso del) término ‘humor’ en inglés (*vid. infra* lo dicho por Santana López) y otros conceptos o términos relacionados, como el de ‘risa’, ‘ingenio’ (*wit*) o ‘sentido del humor’.

²¹ Cf. Morreall 2008, Carrell 2008, Martin y Ford 2018.

²² Sirvan como prueba estos títulos de trabajos académicos: “On the Semantic Field of Humor, Laughter, and the Comic in the Old Testament” (Brenner 1990a); *Irony and Meaning in the Hebrew Bible* (Sharp 2009); “Satire and Symbolism in the Song of Jonah” (Ackerman 1982); “The Anatomy of Biblical Parody: The Dirge Form of 2 Samuel 1 and Isaiah 14” (Yee 1988). Por otra parte, la prueba del nueve de Kruger se invalida por sí misma, porque nadie aduciría que la ausencia de un término análogo al de “religión” en el hebreo bíblico implica la ausencia de religiosidad en los textos bíblicos.

²³ Como señala Ermida:

Humor can be either verbal or non-verbal; it can be a subjective experience or serve communicative purposes; it can draw upon common everyday reality or consist of fiction and imagination; it can charm or attack, be created spontaneously or be used as a well-prepared

por múltiples disciplinas atendiendo a diferentes aspectos, por lo que una definición general es casi imposible.

En vez de abordar la cuestión esencialista de qué es el humor y cuáles son sus condiciones suficientes y necesarias, los especialistas tienden “to consider circumstantial questions, such as ‘When, how and where does humor take place?’, ‘Who produces and receives humor?’, ‘What objectives does it have?’ and ‘What functions –social, interpersonal, ideological, political– does it serve?’” (Ermida 2008, p.3).²⁴

A veces, el humor se considera uno de los elementos que concurren en lo cómico, junto con el ingenio, el absurdo, el sarcasmo, la sátira y la ironía; pero otras, sobre todo en la tradición angloamericana, el humor acoge a todos los demás elementos, incluido el de lo cómico (Ermida 2008, p.3). Si en el primer caso el humor es un elemento benevolente, distinto de la agresividad del sarcasmo o de la arrogancia de la ironía, en el segundo, se convierte en un concepto neutro que puede acoger todo tipo de caracterizaciones, positivas y negativas (Ermida 2008, p.3). En este sentido, y en el ámbito de la literatura, el término ‘humor’ ocupa y usurpa el dominio de géneros literarios como la ‘sátira’, la ‘comedia’, la ‘farsa’, etc., dándose que “it is frequent to see it being used together with a qualifier, such as ‘verbal humor’ (instead of wit), ‘hostile humor’ (instead of sarcasm) and ‘coping humor’ (to name what previously was ‘humor’ tout court)” (Ermida, 2008, p.4).

Análogamente, Linda Hutcheon señala cómo la palabra ‘ironía’, que, en un principio, simplemente señalaba el decir algo y significar otra cosa, fue expandiendo su campo de acción “to include wit, humour and the comic, as well as what we now call dramatic and tragic irony, situational irony, and the irony of fate” (Hutcheon 1992, p.219; cf. *íd* 1994).

technique of personal and professional interaction; it can be a simple joke told among friends or amount to the sophistication of Shakespeare’s plays... (Ermida 2008, p.2).

²⁴ Aun cuando Attardo observa que las llamadas teorías cognitivas, amén de las lingüísticas (*vid. infra*), son esencialistas, porque buscan explicar el hecho cómico o humorístico, y no meramente descriptivas, como las teorías sociales o de la superioridad y las psicoanalíticas (Attardo 1994, p.49). Las teorías cognitivas (basadas en el contraste o la incongruencia y su resolución) y las lingüísticas (que buscan qué mecanismos lingüísticos operan en tales incongruencias, entre otros asuntos) han sido emparentadas y hecho casi equivalentes (*cf.* Krikmann 2006, que repasa las teorías lingüísticas del humor y justifica su inclusión, casi en exclusiva, a la corriente cognitiva). Pero, como señala Attardo, es posible idear una teoría lingüística esencialista en torno al humor sin tener en cuenta la incongruencia (Attardo 1994, p.49). Diferentes propuestas lingüísticas en Raskin 1985; Raskin y Attardo 1994; Attardo 1993, 1997, 1998, 2001; Attardo y Raskin 1991. Attardo 1994, 2008, con abundante bibliografía, son sendos exhaustivos repasos a la lingüística del humor en sus más variados aspectos y desde múltiples enfoques; además, *cf.* Attardo 2017 (ed.) De igual manera, las teorías centradas en lo incongruente y no basadas en lo puramente lingüístico son posibles. Por ejemplo, la llamada *Reversal Theory* (*cf.* Apter 1982; Apter y Desselles 2012).

Como informa Agnetta, “[e]n la teoría de lo cómico desarrollada por la crítica en lengua alemana, se evita con frecuencia el término ‘humor’ cuando se quiere hacer referencia al conjunto de hechos que producen un efecto hilarante” (Agnetta 2015, p.14). Por la explicación que aporta, la razón sería que dicha tradición, siguiendo los postulados de la familia teórica cognitiva, concibe la risa como una reacción repentina ante la incongruencia cómica:

En la tradición alemana el humor y lo cómico son dos conceptos diferentes. El humor es visto como una disposición privativa del ser humano para conciliar un comportamiento ajeno a las normas con la seriedad de la vida cotidiana. En cambio, lo cómico sería el desenlace a través de la risa de una paradoja irresoluble en términos lógicos generada por la incongruencia entre determinadas normas y un comportamiento que rompe con ellas. La risa [...] sería la reacción inmediata del grupo a dicha incongruencia cómica. Permite así poner en evidencia su rechazo a las infracciones de la norma, al tiempo que refuerza su sentimiento de identidad y alteridad. (Agnetta 2015, p.14).

Belén Santana López ha examinado los respectivos usos de los términos ‘gracia’ (español) y ‘*das Komische*’ (alemán) como correspondientes al inglés de ‘*humor/humour*’ (Santana López 2006). Su conclusión es que el término hegemónico en la literatura científica actual es el inglés de ‘*humor/humour*’, y sus equivalentes en las otras dos lenguas serían los indicados, no el esperado ‘humor’. Como indica Hempelmann 2017 (pp.39-41), el término ‘*das Komische*’ es el genérico para ‘humor’ en alemán, y no significaría ‘lo cómico’, pese a que los especialistas alemanes, cuando escriben en inglés, emplean ‘*the comic*’ como “falso amigo”. En castellano, y sobre todo en lenguaje coloquial, “el humor se ha convertido en un hiperónimo que se asocia inevitablemente con todo lo que de una manera u otra nos hace reír” (Santana López 2011, p.60). Tanto el autor de esta tesis, como Hempelmann 2017, se sorprenden de que, según Santana López 2006, ‘gracia’ sea el equivalente español del inglés ‘*humor*’.²⁵

Se puede partir de la aceptación, sin más, de los términos en liza y centrarse en sus características más o menos asumidas y sus aplicaciones pragmáticas (como aconsejaba Lyons; *vid. supra*). En España, por ejemplo, el Grupo GRIALE,²⁶ de la Universidad de Alicante, lleva a cabo análisis pragmáticos del humor y la ironía, con especial interés en sus aspectos socioculturales, y potencialmente aplicables a la

²⁵ Sin embargo, el autor de esta tesis, tras una somera búsqueda en el texto que va redactando, se ha dado cuenta de que, efectivamente, usa más de una vez “gracia” de la manera que Santana López indica.

²⁶ ..*Grupo de Investigación sobre la ironía y el humor en español*. El grupo pertenece al Área de Lengua Española del Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Alicante, fue fundado en 2002 y cuenta con colaboradores de renombre como Salvatore Attardo.

enseñanza del español como lengua extranjera. Entre sus numerosas líneas de investigación o interés, el análisis del humor no verbal también tiene cabida (cf. Aliaga 2014), aunque desde los postulados de la *General Theory of Verbal Humor (GTVH;* Attardo y Raskin 1991; cf. Attardo 1994, Attardo y Raskin 2017), desarrollada como ampliación y mejora de la *Semantic Script Theory of Humor (SSTH;* Raskin 1985). Estas teorías lingüísticas pertenecen a la llamada familia de teorías cognitivas y, como el mismo Attardo señala en referencia a la segunda, “can be reduced to an incongruity/resolution model (the leading psychological model of humor)” (Attardo 2008, p.108). Y es que, “[b]ecause the incongruity theories are essentialist (i.e., the attempt to pinpoint what makes humor funny), linguistics has tended to side (largely unwittingly) with this kind of theory” (Attardo 2008, p.104).

Se observa que dependiendo del comentarista y del objeto de estudio (ya el ‘humor’, ya la ‘comedia’, ya la ‘ironía’, ya la ‘risa’, etc.), podemos encontrarnos con que el primero utiliza “imperialistamente” al segundo para “dominar” todo un amplio y variopinto campo fenoménico. Alternativamente, se puede asumir como estéril el ejercicio lexicográfico de la acuñación de definiciones y acometer la resolución de problemas o el estudio de fenómenos constatados.²⁷

La situación de esta tesis es precaria en cualquiera de las tesituras descritas, porque la constatación del fenómeno cómico en la BH necesitaría de una clara definición de ‘lo cómico’. Si uno quiere estudiar la ‘paronomasia’ en Proverbios, por ejemplo, no parece descabellado que se le exija la delimitación del fenómeno mediante una mínima definición. Pese a que tampoco esta simple figura de dicción escapa a la controversia (y no se diga ya en los estudios bíblicos; cf. las referencias de la nota 7 en el punto 0 de esta tesis), la comicidad es más inasible conceptualmente, porque ora se toma como medio, ora como fin; ora es considerada continente, ora contenido; ora es un pieza, ora una máquina; ora es significativa, ora significado, etc.

Lo importante, dicen los teóricos de la ciencia, son los problemas y las preguntas que los motivan. Allá van unas cuantas: ¿Hay comicidad en la Biblia? ¿Hay manera de reconocerla, pese a la distancia temporal, cultural y antropológica? ¿Es posible compararla con otros ejemplos incontrovertibles de todo tiempo y lugar? La respuesta a todas estas cuestiones es afirmativa: hay comicidad en la Biblia y es reconocible, porque los procedimientos narrativos de que se sirve para articularla literariamente son análogos

²⁷ “This, I still think, is the surest path to intellectual perdition: the abandonment of real problems for the sake of verbal problem (Popper 2005, p.25).

a los encontrados en otras obras de la literatura universal. Además, los mecanismos cómicos que se detectan en ella se dan también en la vida real y son experimentados aún hoy por todo tipo de personas.

3.1.3. Qué risa. Qué humor

No se comparte en este trabajo la asunción de que la risa sea inherente a, o necesaria en, el reconocimiento de lo cómico. Tampoco que la risa, caso de darse ante lo cómico, sea agresiva o censuradora, como se infiere de la última frase del párrafo de Agnetta citado en el sub-epígrafe anterior (que sigue una idea muy antigua retomada y reimpulsada por Henri Bergson, como se verá).

En ocasiones, la risa ante lo cómico no esconde ningún afán corrector ni promueve la cohesión social. Además, lo cómico, según Agnetta, se circunscribe o supedita a su reconocimiento, olvidando el aspecto retórico o de construcción, del que apenas se destaca su condición de incongruente. Visto así, parece que lo cómico es ligeramente atentatorio socialmente (como diría Bergson) y que la risa pone las cosas en su sitio. Subyace en esta y otras muchas concepciones y catalogaciones de lo cómico, el humor y la risa el vetusto prejuicio contra todo lo no-serio debido a su irracionalidad, su carácter asocial o agresivo y su irresponsabilidad (en el sentido de vano, vacuo y frívolo; cf. Morreall 1989b, 2020b, para un repaso a estos tres clásicos prejuicios y su personal refutación de todos ellos).

Si el humor es una cierta disposición de ánimo y la risa un fenómeno presente en multitud de ocasiones y lances vitales, parece pertinente, por una parte, ver qué tiene que ver el uno en la percepción y aun en la “fabricación” de comicidad y, por otra, estudiar por qué a veces la risa es la respuesta que se busca o con que se reacciona ante lo cómico y lo humorístico. Pero ni la risa ni el humor son dos fenómenos necesarios para la existencia de comicidad y, lo que es más importante, tampoco son suficientes, por lo que basar sistemáticamente el estudio de lo cómico y la comedia en ellos comporta estudiar solo unos ciertos aspectos que no siempre están presentes.

La posibilidad de hacer reír es lo que parecería caracteriza a toda la gama de situaciones, hechos y acciones contemplados o analizados bajo el amplio espectro de lo que se considera cómico (como producto de una comicidad buscada o encontrada) o humorístico (como producto de un humor aplicado o percibido). En este trabajo, la posibilidad de encontrar o identificar en las narraciones bíblicas unos ciertos caracteres

no privativos de lo cómico, pero “necesarios” para que se dé la comicidad, es a lo más a lo que se podrá aspirar.

En sí mismo, el fenómeno de la risa es un elemento distorsionador, puesto que no siempre se ríe por algo cómico, ni lo cómico mueve forzosamente a risa. Si se procediera a un análisis descriptivo de lo que se considera una escena cómica desde la premisa de que el objetivo es 1) descubrir y desvelar la risa, es decir: indicar “qué” hace reír y “por qué”; y, emparentado con ello, 2) formular o reconstruir “cómo” se fabrica artísticamente dicha respuesta, se estaría atendiendo parcialmente a la cuestión de la comicidad, pues solo el elemento “risa” sería el relevante a la hora de evaluar los ejemplos o ejemplares. Parcial e hipotéticamente, pues la risa es una variable no solo cultural, sino antropológica y, sobre todo, biológica y evolutiva. Es decir, un fenómeno o respuesta de “amplio espectro”, ni circunscrito ni vinculado necesariamente con lo cómico y el humor.

De modo que, como tantas otras veces, el elemento subjetivo en todo ello sería clave y esencial: solo aquello que el observador considerase risible (y en ese juicio entrarían en juego multitud de variables: formación, tradición, experiencia, educación, psicopatías...) sería digno de estudio, resultando que cualquier análisis formal que implicase como premisa para su aplicación la concurrencia de la risa toparía, por una parte, con una objeción obvia y odiosa: la ausencia de dicha respuesta en un otro observador; por otra, y derivado de lo anterior, con una debilidad manifiesta: el ejemplo no es válido, independientemente de la pulcritud científica, pues se le niega “la mayor”: la risa (justo lo que ocurre en la –amistosa– pendencia entre Friedman 2000, 2002 y Morreall 2001 ya reseñada).

De igual modo que con el ‘humor’ y ‘lo cómico’, se puede partir de la aceptación del fenómeno de la risa como hecho incontrovertiblemente asociado a ciertas producciones verbales humorísticas, los chistes, e intentar descubrir por qué un enunciado provoca risa. No otra cosa hizo Victor Raskin en la exposición de su *Semantic Script Theory of Humor* (Raskin 1985). Como toda teoría, su fin es formular las condiciones necesarias y suficientes, en términos semánticos en este caso, para que un texto sea divertido (*funny*).

En el fenómeno del humor, según Raskin, alguien ve u oye algo y ríe, casi siempre porque encuentra ese estímulo visual o aural “divertido” (*funny*; cf. Raskin 1985, p.1). Pese a ser ubicua y obedecer a muy diversos motivos, el autor cree que la risa “is more often than not the expression of the feeling of funniness” (Raskin 1985, p.1). La capacidad de encontrar algo divertido y reír (como respuesta) sería universal, pese a que los

estímulos productores de diversión y detonantes de la risa sean variados y, en muchas ocasiones, restringidos social, temporal, geográficamente (Raskin 1985, pp.1-2).

Por la explicación que da, parece que el humor, según el autor, es un fenómeno en que un estímulo acaece, alguien lo encuentra divertido (por cualesquiera razones: he ahí el quid de su teoría, encontrar esas causas) y ríe. Esta capacidad estimativa del humor (“sentido del humor”) sería universal y formaría parte del comportamiento humano junto con otros rasgos o competencias,²⁸ como el lenguaje, la lógica o la fe, y, como ocurre con estos, el humor es en parte heredado, en parte adquirido (Raskin 1985, p.2).

Algunas dudas surgen: ¿el humor es, a la vez, el fenómeno y su respuesta, siendo el primero un estímulo cualquiera y lo segundo una respuesta que expresa diversión (risa), o, por el contrario, solo el estímulo “es humor”? Al parecer, el humor estaría en el chiste y la respuesta a él, la risa, sería un rasgo universal, evaluable, sobre todo, en la *competence*: tener sentido del humor pertenece a la *competence* (Raskin 1985, pp.1-2).

Acuña Raskin el término “acto de humor” (en la estela de “acto de habla”; *vid. supra* el apartado dedicado a la pragmática) y lo define como “an individual occurrence of a funny stimulus” (Raskin 1985, p.3). ¿Divertido por qué? Porque se ha dado el mecanismo semántico de oposición de *scripts*, básico en su teoría. Si la teoría es capaz de crear textos que cualquier hablante considere divertidos (expresando su sentimiento de diversión, bien riendo, bien marcando la casilla correspondiente en el test propuesto por el investigador) será una buena teoría, pues habrá encontrado las causas (semánticas) suficientes y necesarias para generar textos humorísticos, por divertidos.

El papel de la risa es clave en la teoría, porque el fin de esta es la generación de textos divertidos, y la tal diversión solo parece detectable por la expresión de ese sentimiento de diversión que es la risa. Pese a ser la piedra angular de su propuesta, Raskin se detiene poco en la propia manifestación de la risa: no indaga en su importancia biológica y evolutiva (van Hooff 1972, 1989) ni en su capacidad comunicativa (*cf.* Bateson 1969), que es análoga y equiparable a la del humor (*cf.* Martineau 1972). A veces, incluso, la risa es el único estímulo divertido detectable en una situación considerada humorística.

Se retomará la teoría de Raskin en la sección correspondiente al humor verbal (3.3.1.1.1.), pero se quería mostrar un ejemplo de cómo uno de los fenómenos tradicionalmente considerado clave en el estudio del humor y lo cómico, la risa, es

²⁸ Como se verá en su momento, esta teoría (generativista, al cabo) es una teoría sobre la *competence*.

asumida naturalmente como uno de sus elementos clave, sin más discusión sobre su esencia, para convertirla en la piedra angular de toda una teoría, lingüística en este caso, sobre el humor verbal. Además, en la sección siguiente, dedicada a la propuesta psicoanalítica de Charles Mauron, se verá cómo algunas de las asunciones de Raskin ya se encuentran en la psicocrítica del francés.

Al ser este un trabajo primordialmente de análisis lingüístico sobre unos determinados textos, lo natural sería acoger o integrar los métodos desarrollados por las teorías lingüísticas del humor, como la de Victor Raskin. Pero, como se verá, eso es complicado, por cuanto que el objeto principal de estudio es la comicidad visual y situacional desde una perspectiva narratológica. Es decir, las posibles incongruencias detectadas como detonantes de la comicidad no serían estrictamente lingüísticas, sino lingüísticamente expresadas y/o desplegadas.

Las teorías lingüísticas se centran básicamente en el humor estrictamente verbal (de ahí que el del chiste y el juego de palabras sean sus campos de acción favoritos) y no en el situacional, por lo que su objeto de interés difiere sobremanera del que aquí interesa. El propio Raskin advierte que su teoría es estrictamente sobre el humor verbal, pues, sin desdeñar el humor “situacional”, obviamente no lo considera un fenómeno lingüístico, y encuentra que su teoría no es aplicable (cf. Raskin 1985, p.46). No cierra la puerta al análisis mediante su teoría de “casos de humor” lingüísticamente expresados pero, al circunscribirse a los chistes, la hace poco apta para el estudio de narraciones más largas y complejas.

En lo sucesivo se intentará discernir y discriminar los distintos conceptos y términos barajados en toda disquisición sobre el humor y lo cómico con la ayuda de la obra de Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique* (Mauron 1998). Se pasará a continuación a explicar y justificar no solo el objeto y los objetivos de este trabajo, sino la elección tan particular de 1 Samuel y Ester para su análisis. Será en ese epígrafe en concreto, 3.2.3., lo más cerca que se estará en este trabajo de establecer una terminología propia, que será, primordialmente, operativa.

A continuación, se repasarán las distintas teorías actuales sobre el humor y lo cómico, intentando buscar acomodo en ellas a esta propuesta. En este largo apartado (3.3.) la explicación se bifurcará en 3.3.1., donde se tratan las llamadas “teorías de lo incongruente”, al descubrirse que existe un humor en las cosas y otro en/de/con las palabras (3.3.1.1.).

Finalmente, se recurrirá a otro tipo de enfoque, como el acercamiento teórico al humor y lo cómico desde los estudios fílmicos a partir de la narratividad del gag cinematográfico.

Se intentará en todo momento ir ilustrando o poniendo a prueba lo expuesto desde las distintas aproximaciones con ejemplos de los textos bíblicos.

3.2. La psicocrítica de Charles Mauron

Linda Hutcheon resume así la figura del francés:

He was both a literary critic, intent upon investigating the forms and structures, as well as the meaning, of literary objects, and an aesthetician, concerned with the nature of the aesthetic experience, of the conditions of mind related to the production and comprehension of those objects (Hutcheon 1984, p.vii).

Científico de formación (químico, concretamente; *cf.* Hutcheon 1984, p.5), con el método psicoanalítico de análisis de textos, obras y géneros que desarrolló (la “psicocrítica”) intentaba Mauron “to solve a personal dual allegiance, to ‘objective’ science and to ‘subjective’ art” (Hutcheon 1984, p.viii), esto es: “an allegiance, on the one hand, to the describing of the structures of the work of art itself and, on the other, to their elucidation in terms of the psyches of both the creator and the reader” (Hutcheon 1984, p.2).

“Formalismo freudiano” llama Hutcheon a la teoría mauroniana, de escaso eco y recuerdo hoy (menor todavía, paradójicamente, en Francia²⁹), y de la que se sirve la canadiense para describir las tensiones en el seno de los estudios literarios durante el siglo pasado. Tensiones aún hoy no resueltas y que se pueden resumir en la cuestión de si la crítica literaria es un arte o ha de ser (podría/debería ser) una ciencia.

Tras sus inicios formalistas en los años 20 (bajo los auspicios de Roger Fry),³⁰ Charles Mauron se enfrentó al problema de la (posible/deseable) cientificidad de la crítica literaria abrazando el psicoanálisis y adoptándolo/adaptándolo como “pata” científica de su proyecto.

Psychoanalysis, or ‘scientific psychology’, was for Mauron the validating authority needed to give meaning and significance to both his formalistic method and his theory of creation and response. The result, he argued, was objective literary criticism and an ‘empirical aesthetic’” (Hutcheon 1984, p.ix).

²⁹ “Today his work tends to be either ignored as out of fashion in France or rewritten - not without considerable distortion - in Lacanian terms” (Hutcheon 1984, p.1).

³⁰ “[I]t was his 1919 meeting with Roger Fry that inaugurated an early period of quite strict formalism, soon tempered by the discovery of Freud” (Hutcheon 1984, p.3).

No le cabía duda al francés de que su método era científico y objetivo, verificable y falsable, y es aquí donde Hutcheon halla fascinantes su figura y su obra, pese a lo muy discutible de su propuesta y su justificación (o precisamente por eso), pues permite explorar la importancia que lo “objetivo” y lo “subjetivo” tienen aún en los debates teóricos “humanísticos”.³¹ A quienes, como Mauron, recurren a un “organized body of knowledge, a science, or a philosophical system” para interpretar una obra tras un proceso descriptivo,³² se les suele acusar “of being deterministic or a priori, especially if its hermeneutic grid feels as if it has been ‘imposed upon’ the text” (Hutcheon 1984, p.xii). Y la crítica puede ser aún más acusada cuando ese cuerpo teórico es el psicoanálisis y no tanto la psicología.³³

Puede que la exposición de parte del método psicocrítico de Charles Mauron ayude a delimitar y reconocer mejor los conceptos en juego, ya que su definición es casi imposible, como se ha visto. El método, expuesto en su obra de 1964, *Psychocritique du genre comique*, sería “un método de análisis literario [...] empírico en sus operaciones” y su objetivo consistiría en “descubrir y estudiar, en los textos, las relaciones que probablemente no han sido pensadas ni siquiera queridas de forma consciente por el autor” (Mauron 1998, p.11).

El método tiene en cuenta, pues, el inconsciente del autor “pero solo como cauce para la creación literaria” (Mauron 1998, p.11). Nótese que otorga a lo que él llama la “personalidad inconsciente” el papel de “cauce”, no el de causa, origen o fuente. Pese a que esta tesis no tomará derroteros psicoanalíticos³⁴ en el estudio de la comicidad, puede resultar útil tener en cuenta las distinciones que establece Mauron entre unos términos que, todavía hoy, son objeto de debate y marcan las distintas propuestas teóricas en torno al humor y la comedia.³⁵

³¹ No se puede evitar pensar en la (amistosa) disputa en el seno de la Crítica Textual del texto bíblico acerca de la objetividad o la subjetividad de la disciplina, que se puede personificar en Ron Hendel y Emanuel Tov y la afirmación del primero de que la CT sería una ciencia y la opuesta opinión del segundo, que la considera un arte. Véanse, por ejemplo, Hendel 2016, pp.41-63, pp.127-147 y las respuestas de Tov 2017.

³² Sea este formalista o impresionista=empírico-deductivo; cf. Hutcheon 1984, pp.viii-xii.

³³ Bunge: “[...] ejemplo de pseudociencia será el psicoanálisis [...]” (Bunge 2017, p.27).

³⁴ El método más importante que emplea Mauron es lo que llama la superposición de textos (cf. Mauron 1998, pp.129 y ss.) que es a la literatura “lo que las asociaciones libres [al] psicoanálisis” (Mauron 1998, p.11). Acúdase a esas páginas para comprobar cómo opera el francés al respecto.

³⁵ Rosana Llanos López 2007 (espec. pp.461-488) comenta en extenso la obra mauroniana que glosamos. Se remite a la propia obra del francés y al estudio de Llanos López y Hutcheon 1984 para los pormenores de la psicocrítica. La autora española resume así la aportación del francés a los estudios de la comedia:

Esta interpretación a un tiempo estética (retórica y pragmática), psicológica y finalmente antropológica que supone la teoría psicocrítica del género cómico es posiblemente la gran aportación de Mauron a la historia de la teoría de la comedia, que desde sus más tempranos

Además, su distinción entre distintos niveles de comicidad, atendiendo a su importancia narrativa global, puede servir para distinguir esos mismos niveles en las escenas bíblicas elegidas. Partiendo de la distinción mauroniana entre humor y género cómico, y aprovechando su concepto de ‘mitología de la risa’, se quiere aplicar al texto hebreo masorético de 1 Samuel y Ester la idea de que la *Comedia* (género cómico) es una determinada estructura narrativo-argumental jalonada por una serie de acciones o hechos cómicos puntuales y su contrapunto, esto es: que la Comedia no es sino la suma de acciones cómicas que conforman un todo narrativo-argumental, para demostrar cómo no es ilícita ni extemporánea la asunción de la existencia de una intención artístico-estética del autor bíblico para hacer reír, generar humor (1 Samuel) y/o, en el caso extremo (Ester), construir y desarrollar una trama a la manera cómica. A la vez, se modificará en parte tales nociones, admitiendo la posibilidad de la concurrencia puntual de lo cómico en obras que, consideradas en su totalidad, no pertenecen al género.

Se observa que ciertas escenas inscritas en los libros narrativos del TM de la BH por disposición, estructura y culminación pueden ser consideradas cómicas. Cómicas en su sentido más teatral, por eso se habla, primariamente, de escenas cómicas, no de episodios cómicos. Esto es, el “desenmascaramiento” de Amán en Ester 7, por ejemplo, no sería en primera instancia (un episodio) cómico *per se*, pero sí la escena que desarrolla. Pero, por otra parte, ese mismo pasaje (Ester 7) puede ser considerado un episodio cómico en sentido estricto, teniendo en cuenta su posición y su importancia en el proceso narrativo. Como se intentó mostrar (2.4.2., *supra*), la propia sintaxis del texto dispone en muchas ocasiones escenográficamente los elementos dramáticos de la historia, creando un marco o puesta en escena indispensable para que el lector siga y entienda los hechos narrados, e indispensable, igualmente, para la propia coherencia narrativa global. Esta misma disposición sintáctica, en ocasiones, sirve de vehículo (o catalizador) para el desarrollo de lo que Bergson llama “fantasía cómica” (*cf.* Bergson 2002, p.10) y Mauron, “fantasía de triunfo” (*cf.* Mauron 1998, p.32).

3.2.1. La risa, el arte cómico y la comedia, según Mauron

Mauron propone distinguir tres conceptos: “la risa, el arte de producirla [arte cómico] y el género cómico en el teatro [Comedia]” (Mauron 1998, p.13). “La risa es la categoría más general, y llamamos, por extensión, ‘cómico’ a todo el que hace reír, tanto en la vida

inicios ha perseguido, con mayor o menor fortuna, una definición esencial y completa de las muchas facetas y perfiles que el fenómeno dramático cómico ofrece (Llanos, p.488).

como en las artes”.³⁶ Y sigue: “[e]l arte cómico implica una voluntad de hacer reír; comprende el conjunto de técnicas empleadas para este fin en los diversos lenguajes – plásticos, literarios, musicales” (Mauron 1998, pp.13-14). Finalmente, “cuando el arte cómico utiliza el teatro como medio de expresión, produce obras que constituyen el género cómico” (Mauron 1998, p.14).³⁷

Antes de avanzar, considérense las similitudes de las respectivas valoraciones de la risa de Mauron y Raskin. Cómico es el que hace reír, arte cómico lo que produce la risa, dice Mauron; el humor es diversión y lo divertido hace reír, dice el segundo. Implícita en la propuesta de Mauron está la intención de hacer reír, que Raskin, acogiendo las propuestas pragmáticas, y aún el propio concepto de “acto de habla” austiniano, equiparará con la “fuerza perlocucionaria” de ciertas expresiones verbales (chistes; véase la sección dedicada a la pragmática para lo perlocucionario y para los actos de habla).

El concepto de género cómico que maneja Mauron, de alcance o uso restringido en su caso, no engloba ni a toda la literatura cómica ni a todo el arte cómico. Su idea del género cómico permite su oposición a la tragedia con base en un criterio básico: el de “la naturaleza de las reacciones psicológicas que el autor se propone suscitar en el espectador” (Mauron 1998, p.12). Esto no es del todo original, empero, pues ya Platón rechazaba las artes dramáticas (tragedia y comedia) por, entre otros motivos, el tipo de reacciones que provocan o pretenden provocar, por lo general instintivos, pasionales y

³⁶ Dedicó Mauron unas páginas a exponer las distintas teorías filosóficas de la risa, de Aristóteles a Kant, para pasar a centrarse en los que considera “los grandes teóricos de la risa, Bergson y Freud” (Mauron 1998, p.133). Es interesante para la discusión reproducir lo que tiene que decir de ellos y sus razones para “tomar partido” por Freud:

Los dos hacen surgir la risa de una relación entre dos representaciones; uno de los términos de la relación es considerado superior al otro y es precisamente el que está esperando el que ríe; Bergson lo llama “vivo” y, sobre todo, socialmente adaptado; Freud lo llama “adulto”, previendo el gasto de atención seria que pide la situación; pero en el lugar del primer término, se presenta el segundo, el inferior, que llega: “mecánico”, según Bergson; “infantil”, según Freud. [...]. Es bastante frecuente que se pueda transponer el juicio de uno en el lenguaje del otro. No obstante, aparecen rápidamente algunas diferencias mayores. Una de las más importantes para nosotros, a causa de sus consecuencias estéticas, podría ser esta: Bergson no separa la risa de un juicio de valor, Freud lo hace. Lo infantil no es, para él, más inmoral o menos vivo. La experiencia estética da la razón a Freud en este punto. La alta bufonería, la de Aristófanes o la del último Molière, manifiesta una vitalidad que escapa a todo juicio moral. Una segunda diferencia está conectada con la primera. Al asimilar la risa a un juicio social, Bergson la aísla de la vida psíquica profunda, instintiva, imaginativa y creadora. [...]. Se ven menos todavía en la perspectiva bergsoniana las relaciones de la risa con la angustia. Por el contrario, lo infantil, propuesto por Freud como término inferior de la comparación, sí emerge del inconsciente, de hecho sigue impregnado por él: por eso, parece natural pensar que los pensamientos oníricos más que el no-sentido y los mecanismos de defensa contra la angustia juegan un papel importante en lo cómico (Mauron 1998, pp.133-134).

³⁷ Género cómico o, simplemente, Comedia. Por eso se ha estado evitando en todo momento llamar comedia a lo que en este trabajo se viene denominando comicidad: por evitar la identificación de lo que, con Mauron, se considera arte cómico (comicidad) con género cómico (Comedia).

emocionales sin medida, con perniciosos efectos en los espectadores (*República X*, 605a-606d). Quiere decirse que el criterio de las reacciones psíquicas o anímicas en la demarcación o reconocimiento de la comedia (y la tragedia) tiene vetustos y prestigiosos orígenes. Véase al respecto el repaso de Llanos López a las ideas de Platón en torno a la comedia (2007, pp.31-47) y el punto 3.3.2. *infra*. Es más: el propio generativismo, granero del que surgen teorías como la SSTH de Raskin 1985 y la GTVH de Attardo y Raskin 1991, aspira en última instancia a indagar en la psique humana, aunque reconoce las limitaciones de la lingüística para tales menesteres:

[n]aturally, the theory which describe the mental mechanisms underlying the native speaker's linguistic competence more adequately is preferable. However, these mental mechanisms are not accessible to direct observation and investigation, and our notion of them is based only on indirect and remote consequences of their functioning. The native speaker's ability to pass judgments as to the grammaticality or ungrammaticality of a sentence is one such remote consequence of the work of the mental mechanisms underlying language (Raskin 1985, p.49-50).

Los otros dos criterios tradicionales para discernir entre comedia y tragedia, esto es, “calidad de los personajes y sus intereses” y desenlace, no los considera acertados o del todo determinantes (Mauron 1998, p.12).³⁸ Por tanto, lo que Mauron considera ‘género cómico’:

agrupa a las obras de teatro que se orientan a suscitar en el público ciertas reacciones psicológicas, y excluyen, al menos relativamente, otras. Ahora bien, estas últimas, comenzando por el terror, tienen como rasgo común el inhibir la risa suprimiendo algunas de las condiciones necesarias para que surja. El género cómico recibe así, en principio, una definición negativa, por otra parte compleja, pero cuyos primeros términos antagónicos son conocidos desde hace tiempo (Mauron 1998, pp.12-13).

Existen equilibrios en el plano afectivo que intervienen en el género cómico, aunque no todas las reacciones del espectador que afectan a su risa son, según Mauron, de

orden afectivo. Una reflexión seria, la preocupación por alcanzar un juicio sobre la verdad de las historias, el comportamiento de los personajes, la moralidad de las acciones exige una dosis de interés. Lo cómico “bajo” provoca una risa franca; lo cómico “elevado”, por el contrario, no invita, por lo general, más que a la sonrisa, tiende a lo serio, y a lo grave (Mauron 1998, p.13).

Se observa, pues, que Mauron distingue distintos tipos de comicidad por los tipos de risa que provocan: una risa franca, liberada, y otra mesurada, razonada:

³⁸ Los tres criterios los encontramos ya en la *Poética* de Aristóteles (cf. Llanos López, 2007, pp.49-65). Los que Mauron rechaza o posterga son claves para el estagirita, aunque, en el devenir de la transmisión de sus ideas en torno a la comedia, se introdujeron ciertos sesgos ausentes en su obra. Por ejemplo, “Aristóteles no habló de los tipos de finales —feliz/infeliz— como diferenciadores de los dos géneros dramáticos mayores [tragedia y comedia], como así se nos hará creer en la Edad Media” (Llanos López, 2007, p.63).

la participación en lo patético, de una parte, la necesidad de un juicio, por otra, pueden matizar el interés que cada autor cómico puede despertar en el espíritu del público; pero [solo] lo matizan [...], debilitando la reacción específica: la risa. Se comprende, pues, la abundancia, pero también la variedad, la incesante hibridación de las especies y tipos de comedias (Mauron 1998, p.13).

Tanto, que, según lo plantea, la comedia puede aparecer incluso fuera del género cómico, esto es, fuera del teatro. No otra cosa se tiene en mente cuando se insiste en este trabajo en la idea de que la narración de Ester puede ser contemplada a la luz de esta u otra teoría sobre la comedia entendida en principio como género (literario) dramático: por “la naturaleza de las reacciones psicológicas que el autor se propone suscitar en el espectador”, que pueden darse igualmente a través de la prosa, también la bíblica.

No queda muy clara la posición de Mauron en el asunto de lo cómico “alto” y “bajo”, o la “alta” y “baja” comedia. En otra parte asegura no aceptar las nociones de “alta y baja comedia”, pues las encuentra generales, relativas y personales (Mauron 1998, pp.51-52). Aduce que a veces se juzgan las obras (y no solo cómicas) mediante criterios sociales más que estéticos, y cree “necesario buscar otros [criterios], fundados sobre el concepto de maestría, es decir, de fuerza controlada” (Mauron 1998, p.53). Y, sin embargo, el humor, en su opinión, no es sino la forma o manifestación más baja del arte cómico. En cualquier caso, comedia o arte cómico y humor, “la cuestión del valor se situará [...] en distinguir el humor de lo cómico más general, tal como se encuentra en la vida y como debe explicarse en una teoría de la risa” (Mauron 1998, p.51).

Parece que Mauron encuentra “superficial” el chiste o el rasgo de humor repentino y pasajero. La comedia, que es el objeto de su estudio, implica otras cosas. “Si reducimos la comedia a un rasgo de humor [...] la privaríamos de su profundidad” (Mauron 1998, p.50).³⁹ La clave está en otro de sus asertos: “mantendré la tesis de que una comedia bien construida no es más que un amplio y complejo rasgo de humor, una sabia arquitectura, cuyos cimientos pueden considerarse, a su vez, como rasgos de humor más sencillos” (Mauron 1998, p.20).

Los tradicionales paradigmas de comicidad alta o baja, desde un punto de vista social, y de comicidad buena o mala, desde el punto de vista moral, “son ahora sustituidos por los criterios estéticos de *humor inofensivo* y *humor tendencioso*, que pueden ofrecer una nueva caracterización de los subgéneros cómicos sin que ésta suponga su

³⁹ Y (se podría añadir) nos privaríamos de su discernimiento al manejar textos antiguos.

jerarquización en relación con su mayor o menor bondad dramática” (Llanos López 2007, p.478. Las cursivas son suyas).

Llega Mauron a esas dos modalidades de humor a través de Freud y su teoría sobre el chiste (*vid infra*, punto 3.3.3.), y tras recorrer toda la historia del estudio de la risa desde Aristóteles. Discrimina Mauron entre esas dos modalidades de humor según “las reacciones psicológicas que la construcción de la comicidad despierte en cada caso, sus procedimientos y el signo o tonalidad de esa comicidad” (Llanos López 2007, p.477). Sería el humor tendencioso:

grosero, agresivo o indecente [...], burlón, escéptico, blasfemo, cínico, obsceno, escatológico, etc., pero sobre todo [...] aquel que está más cerca de la frontera con lo trágico al presentar bromas en las que, de ser excedidos ciertos límites, variables según el auditorio, la risa puede desaparecer y ser sustituida por el malestar, pues en este humor la risa surge de la anulación de las inhibiciones, de modo que si éstas vuelven, privarán a la risa de su energía (Llanos López 2007, p.477).⁴⁰

El inofensivo “es suave, no suele presentar inconveniencias, se centra en el embrollo de la intriga, hace uso de un lenguaje indirecto y figurado y su mayor baza es la mezcla del sentido y el sinsentido” (Llanos López 2007, p.477). “La farsa se aproxima al humor tendencioso y la comedia de intriga al humor inofensivo” (Mauron 1998, p.38). La farsa está repleta de obscenidades, escatologías, etc., pero

cuando la farsa se hace menos brutal, estas satisfacciones tendenciosas no son toleradas más que bajo la forma de disfraces o de alusiones. Pasan como de contrabando, y el placer de engañar a los aduaneros con su aprobación, y ver su invitación apremiante, juega un papel esencial. Un examen descubre que estos camuflajes o estratagemas elementales son comparables y, por otra parte, están inextricablemente mezcladas con los juegos verbales del chiste: los disfraces corresponden a doble sentido, las sustituciones a los retruécanos [...]. En fin, y como última nota: como el humor tendencioso, la farsa es más bien viril, indulgente con los instintos y mal dominados” (Mauron 1998, p.39).

Femenina y preciosista llama Mauron a la comedia de intriga, que se caracterizaría porque

se guarda con más cuidado de las inconveniencias. La misma reserva define ya negativamente al humor inofensivo. Los otros rasgos comunes son la complicación (de pensamientos o acciones), el lenguaje indirecto (alusivo o figurado), y la tendencia al absurdo. *La sutilidad del humor inofensivo corresponde al embrollo de la intriga*. Las representaciones indirectas y los desplazamientos (que el humor comparte con el sueño) encuentran, en el teatro, sus equivalencias en los quiproquos [sic], sustituciones, disfraces, máscaras, signos de agnición, etc. (Mauron 1998, p.39; cursivas añadidas).

⁴⁰ Tomás de Aquino no desaprobaba la diversión y el juego de las burlas y las chanzas (*vid.* nota 132) pero, como Mauron, respetando ciertos límites. Véase también la recapitulación de 3.3.4.

Pero, nos dice Mauron (siguiendo a Freud), el arma favorita del humor inofensivo es la mezcla de sentido y no-sentido. “Diremos por nuestra parte, que solamente esta intrusión del absurdo transforma el sueño en juego: pues no solo nos ahorra el ser razonables, sino que además nos abre la puerta a la aventura y a la irresponsabilidad” (Mauron 1998, p.39).

Ambos “humorismos” se diferencian, pues, de igual manera en que un baile de máscaras galante se diferencia de una mascarada carnavalesca (Mauron 1998, p.40). En el arte cómico las tendencias estéticas son hegemónicas y se manifiestan ya en el humor (Mauron 1998, p.42). Y es que el humor

no alcanza su efecto completo a no ser por la cooperación de lo inofensivo y lo tendencioso. Los dos placeres concurrentes no se juntan. Se exaltan por resonancia [...]. Freud limita mucho esta cooperación cuando considera el juego inofensivo como preliminar y anuncio del tendencioso [como cuando] un absurdo divertido recubre una satisfacción agresiva (Mauron 1998, p.43).

Así, es a menudo justo atribuir la sal de la gracia al placer que produce lo oculto. Pero, más frecuente aún, esta pequeña satisfacción oculta surge por sí misma, y el verdadero interés, convertido en técnica, se debe a la sutilidad y a la novedad del subterfugio (Mauron 1998, p.43).

Ve en lo último Mauron una diferencia crucial respecto a lo propugnado por Freud, porque “el arte cómico es lo que nos interesa y es ese arte el que ofrece la exaltación de los placeres concurrentes” (Mauron 1998, p.43). En ello se fundamenta la maestría de Molière, en la fusión de la comedia de intriga y la farsa (Mauron 1998, pp.43-44). ¿Cómo procedió Molière? (Porque se sabe que las risas de ambos tipos de humor se repelen y cortocircuitan mutuamente):

[l]a farsa demasiado tendenciosa choca con el sentido de las conveniencias, alarma al pudor, [...]; su cinismo destruye los juegos que constituyen el aprendizaje de una vida más refinada y dueña de sí misma. Por el contrario, la galantería demasiado inofensiva, por su *tempo* más lento y su *pathos* más estudiado, hace languidecer la risa y la mata (Mauron 1998, p.44).

La solución de Molière es clara, la depuración de ambas variantes, buscando el justo medio, lo mejor de cada variante. Sutilidad de intriga, en lo que concierne al humor inofensivo; sobreentendidos, agresividad, escabrosidad, etc., en lo que concierne al tendencioso, unidos por un “riguroso contrapunto [...]. La farsa tiene su parte; la intriga, la suya. Mediante una secuencia de acuerdos totales, se lleva a cabo un desarrollo modulado. La gran comedia ha nacido en Francia” (Mauron 1998, p.45).

Así pues, se podría hablar de dos comicidades “no solo en función del lenguaje utilizado –comicidad *dicacitas* o *urbanitas*– ni de los recursos empleados –comicidad de la *res* o de la *verba*” (Llanos López 2007, p.477; sus cursivas).⁴¹ Lo fundamental para Mauron en esos dos tipos de humor es “la actitud del emisor respecto al objeto cómico, negativa en el *tendencioso* y positiva en el *inofensivo*”, que identifica, respectivamente, con la farsa y el enredo (Llanos López 2007, pp.477-478; sus cursivas).

Para Mauron el arte cómico tiene dos manifestaciones, el chiste y la comedia.⁴² Y la distinción viene dada por su duración respecto a la obra total: el uno “puntual y vertical”; la otra, “continua y horizontal” (Llanos López 2007, p.467).⁴³ Para Mauron, el chiste busca la risa inmediata mediante la reacción a un estímulo (*vid. supra* lo dicho por/sobre Raskin), una risa que se opondría al llanto, mientras que, en la comedia:

la reacción que el autor persigue es la *risa* que se opone a la *angustia* trágica y que para diferenciarla de la anterior, Mauron, denomina *euforia*, término que refleja mejor la respuesta del lector/espectador ante un estímulo continuado, en tensión, propio de esta **manifestación mayor del arte cómico** (Llanos López 2007, p. 468. Las cursivas, suyas; las negritas, añadidas).

La risa se daría al “advertir lo contrario”; la “euforia tiene origen en relaciones inconscientes al ‘sentir lo contrario’” (Llanos López 2007, p.468). Como se verá más adelante, la propuesta de Mauron podría encajar en dos de las familias teóricas clásicas que estudian todo lo relativo a la risa, el humor y lo cómico, como son las llamadas teorías de lo incongruente y las (claro está) psicoanalíticas. La tercera familia, la de las teorías sociales o sociológicas, en principio, no acogería la propuesta mauroniana. El propio Mauron lamenta que las investigaciones sobre la risa se centren ya en lo afectivo, ya en lo intelectual, sin alcanzarse nunca una síntesis (Mauron 1998, p.134). Las llamadas teorías de lo incongruente o cognitivas, como son la mayoría de las teorías lingüísticas (SSTH, GTVH, etc.) entienden el humor y/o lo cómico “intelectualmente”: como el desvelamiento de algo oculto en lo aparente o como la resolución de una oposición cognitiva.

⁴¹ *Vid.* apartado 3.3.1. para la distinción entre humor y comicidad *de dicto* y *de re*, que se remonta a Cicerón.

⁴² En esto, obviamente, sigue a Freud (1991 [1905]), desarrollando las ideas del vienes sobre la risa infantil, la risa burlona y la risa adulta. En las páginas que dedica Mauron a las ideas de Freud en torno al humor, en contraposición a lo cómico, se deslizan ciertas ideas cognitivas en cuanto a los detonantes (*vid.* 3.3.1. *infra*), pero lo que interesa al francés es señalar la superioridad de la comedia, es decir, del teatro cómico: “El teatro cómico es semejante al humor. Lo sobrepasa por su amplitud, por su riqueza y su calidad estética” (Mauron 1998, p.24).

⁴³ No obstante, está aquí haciendo Mauron un uso exclusivista de su propia definición de arte cómico, puesto que lo adscribe al género dramático para explicar unas manifestaciones que, tomando lo dicho más arriba, podría darse con “técnicas de otra naturaleza” (por usar su terminología), no sólo las dramáticas.

A distintas reacciones del receptor, distintas técnicas del emisor, del autor.

Distintos recursos:

En el caso de la *risa* nos encontraremos con procedimientos puntuales, que buscan la descarga de una tensión o la simple carcajada, y que pueden ser verbales o de sentido e interpretación; en la *euforia*, por el contrario, los recursos son de naturaleza más general, coinciden con los procedimientos de construcción de la propia obra, no empiezan y terminan en sí mismos, sino que suponen ajustes o desajustes en el conjunto porque buscan una reacción continua, que se extienda a lo largo de la pieza y mantenga al espectador en una tensión de signo cómico (Llanos López 2007, p.468. Sus cursivas).

Cree Mauron que esta “euforia” tiene más que ver con la angustia que suscitan las obras trágicas que con la “risa” puntual, rápida, precisa. La euforia es compleja y psicológica y sería toda una catarsis cómica, pues “tiene su origen en el sentimiento indefinido de victoria, en las profundidades del inconsciente” (Mauron 1998, p.72) y “afecta [...] a las reacciones psicológicas profundas que motivan su construcción y su recepción” (Llanos López 2007, p.469); la risa es actual y se opondría, simplemente, al llanto (cf. Llanos López 2007, pp.468-469). Todo esto le sirve a Mauron para identificar y delimitar no solo todo un género, el cómico, es decir, la Comedia, sino también para explicar esos rasgos de humor que a veces aparecen en las tragedias como risa puntual y opuesta al llanto, no psicológica y catártica (Llanos López 2007, p.469).

En suma, así como el *pathos* de las tragedias está dosificado y recorre toda la obra, en las comedias, el humor

está dosificado, planificado, construido en gradación constante a lo largo de la [obra] para buscar el efecto último de la comedia, que sin tener que esperar al final, se diluye en la construcción misma de la obra, porque lo importante de ésta no es tanto el efecto en sí como la construcción artística de este efecto (Llanos López 2007, p.469).

Parece haber todo un juicio de valor en las palabras de Mauron que glosa Llanos López, pues implícitamente degrada o rebaja esa risa “simple” al negarle su carácter artístico (su humor no estaría, en apariencia, “dosificado, planificado, construido”) y minusvalorar su alcance y significado (mera risa opuesta a llanto, nunca catártica). Además, no cree que lo importante de las comedias sean las risas que puedan provocar, sino su vertiente artística, en cuanto a su construcción, y la catarsis cómica, en lo tocante a su recepción. No obstante, reconoce que la comedia está hecha a base, en primer lugar, “de rasgos de humor verticales, en secuencias aisladas, a modo de episodios de la fábula” y, en segundo lugar, de “la propia construcción horizontal de la trama” (Llanos López 2007, p.471). Para Llanos López:

al partir de un criterio exclusivamente estético [...] y que apunta a la esencia misma del género cómico [...], consigue Mauron sentar las bases de una propuesta teórica sistemática sobre el género y dar sentido propio al género comedia del mejor modo que se podía hacer, definiéndolo desde su misma esencia (Llanos López 2007, p.470).

Y es que Mauron considera y valora la comedia como generadora de comicidad, ante todo, aunque sin negarle “la posibilidad de la existencia de otros fines distintos al estrictamente cómico, como pueden ser los críticos, morales, etc.; sin embargo, los califica de secundarios y supeditados al primero” (Llanos López 2007, p.470).

La comedia tendría una especie de autonomía respecto a la realidad, puesto que, aunque aparentemente nos la quiera o pueda estar representando, su único motor es el de hacernos reír. Este “poder de hacer reír en el teatro reside en el hecho esencial de un doble punto de vista, psicológico y estético” (Mauron 1998, p.14). Lo cómico nunca es secundario y nunca en comedia lo moral o moralista es preponderante. La comedia es un fin en sí misma y ello por técnica estética. “En resumen, de acuerdo con una evolución general de nuestras concepciones estéticas, el pensamiento crítico tiende a ver en el poeta cómico (en el sentido pleno del término) un creador y un técnico de la risa mediante el instrumento teatral” (Mauron 1998, p.15). Bergson, sin embargo, como se sabe, igualaba lo cómico en la vida y lo cómico en las artes. Así, cuando afirma: “[n]acida [la comicidad] de la vida y emparentada con el arte, ¿cómo no habría de decirnos también algo sobre el arte y sobre la vida?” (Bergson 1984, p.26).⁴⁴

Básica en la teoría de Mauron es la asunción de que la comedia semeja al juego y la tragedia, al sueño. “Justamente porque el espectador está advertido de que asiste a un *juego* y no a un sueño, acepta la *incoherencia* de la comedia y sus leyes distintas a las reales” (Llanos López 2007, pp.486-487; sus cursivas). Y todo porque el espectador no arriesga nada y consigue ese triunfo anteriormente descrito, la “euforia”. Lejos de significar la intrascendencia del género cómico, la asociación de la comedia con los esquemas y actitudes del juego⁴⁵ delatan una importancia psíquica fundamental de la

⁴⁴ (Dos ediciones se manejarán a efectos de citas de *Le Rire*: una en francés (Bergson 2002) y esta en castellano recién referenciada. Por lo general, se empleará la versión en castellano para las partes más “técnicas” de la teoría bergsoniana, sobre todo a la hora de exponer su teoría sobre los mecanismos generadores de comicidad). Afea Mauron a Bergson, entre otros, que confunda la risa y lo cómico de la vida con los del teatro. Es “confundir el ruido y la música en el conjunto de un estudio de las ondas sonoras”, dice (Mauron 1998, p.14).

⁴⁵ Estudiar el humor como una variedad del juego, dice Morreall, podría explicar “how our higher mental functions can operate in a beneficial way that is different from theoretical and practical reasoning” (Morreall 2020a, §5). Es decir, podría arrojar luz sobre las ventajas intelectivas del humor. Attardo 1994, por ejemplo, dedica un pequeño párrafo a la cuestión, indicando que “[a] special type of incongruity is related to the idea of ‘play,’ which is an important factor in humor theory and has numerous implications for linguistic humor

comedia en el individuo adulto, paralela a la función que desempeñaban los juegos en el desarrollo del niño (Llanos López, pp.487-488).

Es, en suma, la teoría de Mauron, “a un tiempo estética (retórica y pragmática), psicológica y finalmente antropológica” (Llanos López 2007, p.488) y, con más o menos fortuna, busca una definición “esencial” de la comedia. Pero, en lo relativo al plano pragmático, ¿cómo se consiguen esa identificación y esa anestesia en el espectador? ¿Cuáles son sus técnicas? ¿Cómo se las arregla el autor para conseguirlo? ¿A base solo de desarrollo y arquitectura argumental y recurrentes usos de “risas explosivas”? Es a su concepto de ‘mitología de la risa’ adonde se ha de acudir para intentar comprender por qué una comedia es como es y consigue sus objetivos.

3.2.2. “Mitología de la risa”: sobre la presencia de efectos cómicos y comicidad en la BH

Para acabar con este repaso a la propuesta de Mauron, vale la pena señalar el detonante de su obra y su método. Según explica, al acometer el análisis psicocrítico de Molière,⁴⁶ se le presentó

el problema de los personajes y las situaciones típicas. La imagen obsesiva, por ejemplo, del jovencito que se burla de un viejo, ¿se debería al inconsciente de Molière? La cuestión en sí misma parecía absurda. En toda la comedia antigua o moderna encontramos estos dos personajes y su rivalidad. No pertenecen al autor, sino al género e incluso podríamos decir a su repertorio de materiales (Mauron 1998, p.17).

Esto, que Mauron explica en clave psicológica/psicoanalítica, Rodríguez Adrados lo da por asumido (esto es, la existencia de unos esquemas centrales, tanto en tragedia

theories” (p.49). Martin y Ford 2018 llaman al humor “juego social” y afirman que, como tal, psicológicamente puede abordarse desde lo cognitivo, lo emocional y lo conductal (p.3). No dudan de que el humor y la risa se suelen dar primordialmente en contextos de juego y citan abundante literatura científica que sustenta la hipótesis del estrecho vínculo entre ambos fenómenos (cf. Martin y Ford 2018, pp.209-210). La diversión no parece ser un criterio satisfactorio que unifique ambas manifestaciones, como tampoco lo es la suspensión de la seriedad que el mundo de los juegos instaura (cf. Huizinga 1938), por cuanto hay juegos aburridos, personas que se toman el juego demasiado en serio e individuos para quienes la vida es un juego. Pero, por regla general, en el juego y en el humor se adopta una actitud desinteresada ante algo que podría, por el contrario, ser tomado en serio (Morreall 2020a, 2020b). Por otra parte, el juego y el humor pueden ser previstos o inesperados, es decir, pueden no premeditarse y adoptar formas difíciles de confundir con una actividad seria o, por el contrario, adoptar los modos y modelos de acciones formales. La distinción entre lo serio y lo lúdico o humorístico estaría en lo que los etólogos llaman “señales del juego” que, en el caso de los humanos serían la risa y la sonrisa, entre otras (cf. Morreall 2020a, 2020b para un desarrollo de esta teoría).

⁴⁶ Varios fueron los autores sometidos a su método (Nerval, Mallarmé, Baudelaire, Mistral, etc.). Véase la bibliografía completa mauroniana en Hutcheon 1984, pp.201-213, incluidas sus traducciones (Virginia Woolf, Roger Fry, Laurence Stern...) y su propia obra literaria.

como en comedia), y con un origen claro (la tradición del rito), pero sin atreverse a dar una explicación de por qué es así. Compárese la cita de Mauron con esta otra:

[e]s sabido que sus esquemas centrales [de la comedia nueva], en torno al amor que triunfa de los obstáculos, al niño de padre ignorado y luego legitimado, al enfrentamiento de jóvenes y viejos, a la presentación de “tipos” diferentes, es tradicional: *por unas vías u otras, que esto es lo dudoso, procede en último término de los antiguos rituales* (Rodríguez Adrados 1999, p.51, cursivas añadidas).

Como se sabe, adjudicar valores modernos, también cómicos, a obras de la Antigüedad, es visto con recelo académico. Pero se toma con la mayor naturalidad que obras con más de dos mil años de existencia sigan divirtiendo, “haciendo gracia”. Mauron cree que existe todo un reservorio de elementos cómicos (personajes, situaciones, escenas, etc.) arraigados en el subconsciente colectivo. De ahí su noción de ‘mitología de la risa’. Considera que ni la imitación ni el préstamo pueden explicar

los tipos tradicionales, ni su poder mantenido de siglo en siglo, ni el compromiso que con ellos muestran sus creadores. *Los autores se copian, pero los públicos no.*⁴⁷ Es preciso, pues, invocar constantes psicológicas; y a partir de aquí la cuestión se sitúa en principio entre consciencia e inconsciente (Mauron 1998, p.18, cursivas añadidas).

Se puede estar en desacuerdo con el diagnóstico, pero quizá no tanto con la observación. Mauron insiste en ello:

[s]i la imitación fuese suficiente para explicar los lugares comunes obsesivos del género cómico, se podría [...] juzgar en principio inútil toda alusión a un factor inconsciente. Pero la sola imitación no da cuenta de todos los hechos. En principio sirve para los autores, pero no para los públicos. Los espectadores que se ríen con *Les Fourberies de Scapin* en general no han leído a Terencio: *y es preciso que el público ría para que un tema cómico persista* (Mauron 1998, p.74. Cursivas añadidas).

Rodríguez Adrados ofrece una descripción de los temas cómicos, o de la comedia, incidiendo en que dichos temas son secundarios e inventados, aunque también descendientes del mito:

[e]l mito de la comedia es de segundo grado, está inventado por el poeta, sigue ciertos esquemas [tradicionales] a los que se adapta con flexibilidad, pero no es un mito tradicional (Rodríguez Adrados 1999, p.24).

⁴⁷ Esta observación es interesante, y la usa varias veces a lo largo de su estudio (cf. Mauron 1998, pp.54,74). Se podría añadir que los autores también son público, principalmente lector, de sus propias obras. Una de las diferencias entre comedia y tragedia, en demérito de la primera, señalados por Aristóteles, tiene que ver con la claudicación de los autores a los deseos y gustos del público, por la “flojedad” de estos (*Poética* 1459a). Llanos López lo explica así: “es decir, que entre los muchos argumentos posibles, el autor elige *el que cree* que va a ser el preferido por el público” (2007, p.62, cursivas añadidas). La dificultad de ello es manifiesta y pocas veces se señala. Pese al menosprecio de Lope (dar al necio lo que pide, comentario que recoge García Yebra en nota a este pasaje en su edición de la *Poética*; cf. Aristóteles, p.287 n.189), la maestría del autor en dar “con la tecla” del gusto de la audiencia es signo de genio literario.

[...] aunque el mito tradicional haya sido seleccionado y modificado, en ocasiones, por los autores del teatro y aunque el mito de la comedia sea, en una grandísima medida, un mito que pudiéramos llamar de «segundo grado», creado por los autores sobre esquemas también tradicionales [...] (Rodríguez Adrados 1999, p.29). En definitiva, el arte del autor teatral griego consiste en tomar una historia mítica tradicional o inventada (las de la comedia) [...] (Rodríguez Adrados 1999, p.38).⁴⁸

Ambas posturas podrían hacerse confluir y, de hecho, parecen complementarias. Rodríguez Adrados tiene claro que sin teatro griego no habría cine ni novela moderna, bien por influjo directo, bien por mediación latina (cf. Rodríguez Adrados 1999, pp.7, 9). Y Mauryon afirma que el mito cómico (secundario y hasta cierto punto inventado, según el otro) sigue vigente en lo que respecta a su capacidad de provocar ciertas reacciones en el público. Son sus respectivas adscripciones de esas reacciones y de esa capacidad de provocarlas lo que los separa (en el caso de Mauryon, la respuesta está en el inconsciente; en el de Adrados, en el mito). Porque Adrados no inquiere sobre los motivos (psicológicos o antropológicos) por los que la tragedia y la comedia conmueven (cada una a su manera) aún hoy, sino que se ciñe a los artísticos y formales, aun cuando sus orígenes sean religiosos y su cauce primigenio, el ritual. En ningún momento se pregunta por el porqué, como sí hace Mauryon.

No se abundará más en esto, puesto que sobrepasa los límites de este trabajo. Pero se puede apuntar un caso cercano a los estudios bíblicos —al pertenecer al ámbito de una de las lenguas semíticas—, y el modo en que algunos especialistas intentaron explicar la transparente intencionalidad cómico/humorística de un texto, para mostrar qué se pretende con este trabajo y cómo se pretende hacerlo. Se trata del relato acadio (escrito en babilonio estándar) conocido en la literatura científica como *The Poor Man of Nippur* (*El hombre pobre de Nippur*), nombre que Oliver R. Gurney, descubridor de la tablilla que lo contenía y su primer traductor, dio a un divertido cuento.⁴⁹

El descubrimiento de este cuentecito más o menos picaresco hizo proclamar a Gurney: “[i]t has been said that the man of Mesopotamia was stranger to laughter [...]. The present text belies this statement, for it is nothing less than a humorous tale” (1956,

⁴⁸ Y aún abunda en esa idea en otros pasajes (pp.41, 48, 49, 51, 66...).

⁴⁹ Cf. Gurney 1956, 1957, 1958 para la primera transcripción, normalización y traducción del texto y sucesivas correcciones y adendas. Otras traducciones al inglés en Cooper 1975 (con un estudio de los principales motivos cómicos), Foster 1993, Van Buylaere 2010a, 2010b y Ottervanger 2016. Von Soden 1990 es una traducción completa al alemán y Dietrich 2009, otra parcial a la misma lengua. Una traducción al italiano es Saporetti 1985. Solo hay una traducción completa al castellano desde el original en babilonio estándar, El Ammari 2016 (inédito). Existe una versión cinematográfica rodada por estudiantes de Asiriología de Cambridge en 2018 y disponible en <https://youtu.be/pxYoFlnJLoE>; cf. Worthington 2019 para el guion adaptado.

p.145). La comicidad del relato se ha dado siempre por supuesta y, de hecho, parte de los estudios que se le han dedicado se centran en dicho aspecto (cf. Cooper 1975, donde se dice que es “a masterfully wrought humorous tale” [p.163], y Noegel 1996a), intentando detectar, analizar y describir los recursos literarios y retóricos (incluso gráficos) utilizados por su/s autor/es.

Lo que más llamó la atención de los especialistas desde un primer momento fue la similitud de este cuento con otros de origen y fechas muy dispares (cf. Gurney 1956, 1972; Cooper 1975, Jason 1979). Cómo era que similares escenas y episodios a las que se encuentran en el texto acadio se reconociesen en cuentos centroeuropeos y orientales se intentó explicar desde parámetros antropológicos, por ejemplo. Así, Jason 1979 realizó un estudio “etnopoético”⁵⁰ del relato, al que volvió más tarde (Jason y Kempinsky 1981), para determinar que es tarea del historiador, no del folclorista, explicar cómo y cuándo este tipo de historias evolucionaron en fechas tan tempranas y cuál o cuáles fueron las rutas de su expansión:

[the] historical, social, and cultural processes which brought about this great uniformity at such an early date will have to be answered by the historian of culture — if the scarce documentation at their disposal will permit of an answer. Be this as it may, the folklorist must take into account the fact that the materials existed at such an early date in a fully developed form (Jason y Kempinski 1981, p.6).

Ya Gurney se dio cuenta de los muy conocidos motivos folclóricos tras la historia. Por ejemplo, encontró un paralelo en uno de los cuentos de las *Mil y una noches* del esquema general de la historia y de algunas acciones concretas (Gurney 1956, pp.148-149). En su corrigenda del año siguiente, señalaba que el cuento pertenecía a un extendido tipo de cuento folclórico, numerado con el 1538 (“El joven engañado al vender unos bueyes”) en la clasificación de Aarne-Thompson⁵¹ (Gurney 1957, p.136). No satisfecho con ello, más de una década después publicó un estudio de los paralelos (occidentales en su mayoría) de este relato babilónico (Gurney 1972). Al final de dicho estudio, acerca de los paralelos y las similitudes del relato con multitud de cuentos populares de Europa, África y Asia, dice: “[i]t would be a mistake to suppose that because the Assyrian tale is the first attested example it is therefore the prototype. It is a *literary product* and doubtless has its roots in an oral composition of immemorial antiquity” (Gurney 1972, p.157;

⁵⁰ Sobre la etnopoética, su objetivo y metodología cf. Jason, 1975, 1977.

⁵¹ Dicho sistema, hoy conocido como ATU (Aarne-Thompson-Uther; cf. Uther y Dinslage 2011) ha sido durante años la herramienta más usada para clasificar e identificar los cuentos y fábulas populares. Cf. Jason, 1977 para más detalles acerca de los tipos de cuentos folclóricos.

cursivas añadidas). Y de elemento literario califica Foster 1974 la presencia del humor en cualquier literatura.

Todo esto conlleva un peligro, obviamente: el de considerar como humorístico o cómico lo que en origen no lo era y el de pasar por alto pasajes u obras creadas para hacer reír (cf. Foster 1995, p.2459).⁵² Es el doble peligro que se corre en este trabajo: por un lado, el de considerar la comicidad de ciertas escenas (e, incluso, hechuras de género cómico/comedia en libros como Ester) como hechos probados; por otro, desatender o no percibir la comicidad inherente a ciertos pasajes u obras. Para lo segundo no hay solución aparente, como no sea aplicando (en una segunda fase) el “remedio” o método ideado para el primer peligro. Es decir: procediendo a extraer los mecanismos lingüísticos, narrativos y literarios que operan a la hora de transmitir un hecho o serie de hechos según un cierto tipo de arte cómico. Y eso solo puede hacerse por comparación de los ejemplos bíblicos con hechos narrativos afines a ellos en su comicidad y extraídos del acervo literario. Quizá solo así se esté en condiciones de señalar otros ejemplos que escapen a nuestra atención por distancia cultural y temporal, justo lo primero que se aduce para negar o minimizar los resultados de comparaciones como las que en este trabajo se llevan a cabo.⁵³

Lamentablemente, como se verá, no se dispone en los estudios sobre el humor de una herramienta catalogadora como *ATU* a la que poder acudir. En primer lugar, porque la clasificación, definición y descripción del humor está lejos de ser un asunto unívoco e incontrovertible. En segundo, y como consecuencia de lo primero, no se dispone de las herramientas adecuadas para acometer un análisis literario centrado en el humor y lo cómico, habiéndose de recurrir a los postulados de las diversas teorías en vigor para

⁵² “Opportunities for misunderstanding are rife”, dice Carolyn J. Sharp en su obra sobre la ironía en la Biblia. “We risk misreading, mishearing emphasis, even entirely missing the point [...]. Reading is difficult when apparently simple statements may be fraught with ironic reversals or encoded with allusions whose significance has long since disappeared from the cultural record” (Sharp 2009, p.8). Comentando la posible ironía de Ez 34:12-16, confiesa:

The problem causes me to wonder how many ironic subtleties have been lost in ancient literature because the audience has grown less culturally competent over the centuries or because the text dares to attempt a subtlety greater than readers can grasp (Sharp 2009, p.133).

⁵³ Carolyn J. Sharp expresa parecidas preocupaciones en su trabajo sobre la ironía en la BH:

Can something be considered ironic if no one perceives the irony? There are ironic biblical texts that will not be discussed in the pages of this book only because I have not yet discerned their ironies. There are also texts to be discussed here concerning which my claims for irony will be contested by readers who take those texts as earnest or who see them as ironic in a way other than that which I propose (Sharp 2009, p.14).

intentar diseñar un modelo que permita confrontar las obras o los pasajes elegidos con alguna de esas teorías.

3.2.3. Ester como comedia y la comicidad en 1 Samuel

Se han elegido esos dos textos en particular (Ester y 1 Samuel: tan dispares y alejados en todos los aspectos) en detrimento de otros ejemplos extraíbles del corpus y susceptibles igualmente de ser analizados según el método propuesto, porque permitirán desarrollar la hipótesis antedicha: que lo cómico puede verse como un hecho puntual en una narración y/o como el motor organizativo de todo un texto.

Se intentará indicar, por un lado, qué elementos literarios de 1 Samuel pueden ser contemplados y entendidos a la luz del estudio de la comicidad⁵⁴ que llevan aparejados y de qué manera participan en el todo argumental, todo ello sin menoscabo de cualesquiera otras interpretaciones y análisis que puedan darse sobre esos mismos elementos y sobre el total en que están insertos.⁵⁵

Por otro lado, en lo que respecta a Ester, la intención es algo más ambiciosa, pues además de indicar igualmente las concurrencias de lo cómico en su disposición narrativa, el objetivo es señalar cómo esta se organiza a la manera cómica, es decir: cómo la disposición del inicio, nudo y desenlace (por seguir la tríada aristotélica) sigue los patrones de la comedia, entendida como proceso creativo total cuyo producto es la obra misma y no solo la risa (Llanos López, 2007, p.466). Y esto, de nuevo, sin menoscabo de otras interpretaciones que puedan darse no solo de esos elementos cómicos que se señalarán, sino también del resultado final del texto de Ester entendido como obra literaria. Por eso, que se argumente a favor de una arquitectura cómica en el ‘relato’ (vid. el apartado dedicado a la Narratología para la noción de ‘relato’ entendida como “trama”) de Ester no invalida ni impide que, por ejemplo, se dé “a reading of the Esther narrative as hero myth and its portrayal of Esther as heroine” o se plantee “[a] potential cultural function of Esther as heroine who models for diasporic Jews a guide to success with identity crisis” (Miles, 2015, p. 131). Como se indica más abajo, la enunciación conduce o señala el motivo, pero no “es” el motivo, ni este es unívoco.⁵⁶

⁵⁴ Comicidad en el sentido de “arte cómico” o productor de la risa.

⁵⁵ Es decir, no se aboga por que el total haya de ser contemplado o entendido como cómico, sino simplemente que lo cómico, en cuanto hecho puntual y no estructural en sentido pleno, también participa y tiene su papel en el todo literario.

⁵⁶ Quizá Mauron esté en lo cierto al afirmar que lo cómico es primario en comedia, pero solo “arquitectónicamente”. Es decir, no se descarta que el “fin”, “objetivo”, “intrínquis” o “mensaje” de una

Sharp opina que el carácter “carnavalesco” (concepto de raigambre “bajtiana”; cf. Bakhtin 1990) de Ester “relies on hyperbolic ironic renderings, that is, on hypersexualized, hyper-comic, and hyperpoliticized representation of things that are not what they seem” (Sharp 2009, p.65). Justamente en este trabajo se intenta desentrañar cómo se construye y se articula narrativamente lo (hiper)cómico, desde la convicción de que, sin el elemento cómico (al nivel de las acciones del ‘relato’ y del ‘relato’ mismo), no se daría la ironía de Ester que detecta Sharp.

Sin duda, otros pasajes y otros textos bíblicos podrían haber sido elegidos,⁵⁷ pero no pretende este trabajo compilar y reunir todas y cada una de las concurrencias de lo cómico o lo humorístico en estos textos, sino diseñar un método de análisis literario en que tengan cabida esos elementos tal si fueran unas otras “variables” para tener en cuenta dentro del sistema total de la “literariedad” (Todorov 2004, p.31) de los textos bíblicos. Y todo de acuerdo con la hipótesis general de que no solo sucede que en las narraciones bíblicas se da la comicidad, sino que su particular disposición lingüístico-literaria es susceptible de ser analizada en paralelo o en igualdad de condiciones con cualesquiera otros ejemplos extraíbles de cualquier tradición y reconocidos como cómicos. Foster, a propósito de las letras mesopotámicas, dice:

[a]lthough in many literate cultures one can find references to humor as being low, common, vulgar or, at best, not to be taken seriously as artful discourse,⁵⁸ humor had its arts and letters, and it can be judged like any other cultural phenomenon (Foster 1995, p.2468).

En consonancia con esta y otras opiniones de Foster, que ha predicado a favor de reconocer y considerar en su justa medida el humor en la literatura mesopotámica (cf. Foster 1974, 1995), se suscriben en este trabajo estas y las siguientes ideas en lo que concierne a las narraciones bíblicas. Foster no acepta que se asegure que el humor era desconocido en Mesopotamia y afirma que no solo se conocía, sino que sus elementos son universales, compartidos por toda cultura y tiempo (Foster 1974, p.69). Precisamente, según el autor, el carácter universal del humor hace que esté mal considerado, debido a su naturaleza popular o folclórica.

obra cómica no se limite a lo cómico, pues esto, al fin y al cabo, no significaría más que está construida — y “decorada” en algunos aspectos — cómicamente.

⁵⁷ De hecho, muchos ejemplos serán citados, sobre todo en 3.4., 3.5. y el cap.4.

⁵⁸ La estirpe platónico-aristotélica de este prejuicio que señala Foster, que pasará a la concepción medieval de lo cómico y la comedia a través del neoaristotelismo, es descrita y desarrollada, junto con otros aspectos relevantes, en Llanos López 2007 (pp.31-144).

Cree el autor que el error estriba en estimar que el humor, tomado como literatura popular, consiste en la creación de unos pocos para el disfrute de la mayoría. Asegura que, al contrario, precisamente es el humor lo más característico de una literatura, pues tiende a acentuar la realidad en detrimento de la ideología (Foster 1974, p.69).⁵⁹ Sin embargo, no se considera en este trabajo, como hace Foster, que haya temas o motivos humorísticos capaces de trascender culturas y milenios (Foster 1995, p.2459),⁶⁰ sino “modos” o “maneras” reconocibles de presentar un hecho cualquiera de manera cómica.⁶¹ Se trata, ante todo, de una manera de presentar hechos y acciones. De narrar, en suma. Y lo que hacemos cuando reímos en esos casos es reconocer una “forma”, una “manera de hacer” que afecta a la narración en sí y a la puesta en escena. Si no fuese así, si no se permitiese contrastar esta hipótesis mediante la comparación de los ejemplos propuestos con otros indubitadamente cómicos, toda pretensión epistemológica estaría vedada, quedando únicamente el recurso de, como se ha dicho, adjudicar valores de comicidad sin más, con la carga subjetiva que ello conlleva, renunciando a cualquier tipo de razonamiento susceptible de ser discutido críticamente.

Otra de las razones en la elección de 1 Samuel y Ester es el interés en lo exclusivamente cómico, no en lo humorístico en sentido pleno, lo que nos lleva a fijarnos

⁵⁹ Cf. la crítica de D’Agostino 1998 (pp. 273-274) a las tesis de Foster, igualmente aplicable a las de este trabajo. Mucho más crítico con los que se ocupan del humor en lo bíblico se muestra Kruger (2014a, 2014b), que zanja así: “In some cases the explanations of examples viewed as bearing a humorous character appear ridiculous in themselves” (2014a, p.6).

⁶⁰ La idea de Foster de la existencia de unos motivos cómicos universales y atemporales se acerca (pero no se confunde, pues implícitamente acepta la idea del préstamo) al concepto de ‘mitología de la risa’ de Charles Mauron, que no sería otra cosa que la expresión literaria del inconsciente colectivo, como se ha visto.

⁶¹ Hay un aspecto muy interesante que resaltar en relación con el humor o la comicidad en las letras mesopotámicas, según se refleja en su literatura y según se encuentra en los documentos que recogen esta, cual es el uso de la propia escritura con fines humorísticos, como señala Noegel en su estudio sobre los juegos de palabras en el relato (reconocidamente cómico) de *El hombre pobre de Nippur* (Noegel 1996a). A un lector occidental que lea este relato en traducción, ese tipo de humor escritural y casi tipográfico se le escapará, incluso aunque en nota se le indique cómo el escriba utiliza la paronomasia, la polisemia y las similitudes entre signos cuneiformes con fines más menos humorísticos; pero reconocerá en seguida el *non sequitur*, la inversión de papeles y el manejo de la información por parte del narrador. De igual manera, relatos como el de *Ninurta-Pāqidāt's dog bite* (cf. George 1993, D’Agostino 1998; el cuento es conocido también como *The Physician from Isin*, cf. D’Agostino 1998, p.275) hacen gala de un humor escribal, para iniciados, cuyos más íntimos elementos jocosos solo son accesibles a eruditos de aquel y este tiempo (“a rather cultivated laugh”; D’Agostino 1998, p.277). Véase a este respecto el comentario y la interpretación que hace George 1993 de esta historieta y cómo, al descartar la posibilidad de que lo cómico esté en la confusión de lenguas (contra Reiner 1986), deja al posible lector actual y no especializado ayuno de cualquier tipo de disfrute estético, sobre todo cómico. Pero, como señala D’Agostino 1998 (p.277), hay un evidente cambio de roles, o inversión de papeles, clave en el humorismo de la historia, para cuyo apercibimiento, qué duda cabe, ayuda tener un cierto conocimiento del *cultural milieu* de la Mesopotamia del I Milenio a. C., pero en absoluto nociones de acadio o sumerio, o de sus escrituras.

en los ejemplos más cercanos al *slapstick*⁶² y la pantomima y lo que llevan aparejado: acentuación de (y atención a) la actividad física de los personajes y no tanto de la mental, uso de personajes-arquetipos,⁶³ aprecio por la farsa y el equívoco, escatología, violencia física, etc. Este tipo de comicidad es fácilmente reconocible en los pasajes y narraciones elegidos y ello permitirá desarrollar plenamente la tesis antedicha.

Kaminsky 2000 (p.363) afirma que el escrutinio exclusivamente literario de los textos bíblicos que empezó a darse a finales del siglo pasado propició el interés por la participación del humor y el elemento cómico en su conformación y su función no solo narrativa, sino comunicativa. Sin embargo, insinúa que en el humor, como en todo, siempre ha habido clases, y que a los pocos especialistas que se han ocupado del tema les ha parecido que la griega era la más acertada y la menos comprometida a la hora de establecer un marco conceptual (Kaminsky 2000, pp.364-365).⁶⁴ Así, comedia, sátira e ironía, entendidas como géneros de estirpe griega, han sido utilizadas por los especialistas para dilucidar este tipo de cuestiones.⁶⁵ Pero se detecta en los textos bíblicos además un tipo de humor o de comicidad no exclusivamente griego que ha sido desatendido, en su opinión. En palabras de Kaminsky: “the biblical text reveals a type of humor less related to Greek literary forms⁶⁶ and more closely linked to the character of the schlemiel, the bumbling stupidity of the Three Stooges and the slapstick antics of the Marx Brothers” (Kaminsky 2000, p.364).

Esta desatención se debería también, en parte, a la poca familiaridad de los críticos con la “slapstick comedy and other crude forms of humor” (Kaminsy 2000, p.365).⁶⁷ Pero se unen a estas dos razones, además, la confusión y la indeterminación terminológica y

⁶² Así denominado en la crítica cinematográfica anglosajona (*slapstick comedy*). En la europea, siguiendo a la francesa, se le llama *burlesque*, y sería sinónimo de cine cómico, en su vertiente más burlesca (cf. Cuéllar 1999, pp. 106-107; *vid. infra* punto 3.4.).

⁶³ Cf. Bergson 1984, p.135: “pintar caracteres, es decir, tipos generales, he ahí el objeto de la alta comedia”.

⁶⁴ Y eso que, como se sabe, la parte de la *Poética* de Aristóteles que trataba sobre la comedia se perdió, quedándonos sin el recurso a una de las principales fuentes preceptivas griegas para este particular en concreto.

⁶⁵ Cf., por ejemplo, Yee 1998, y su “anatomía de la parodia bíblica”. Distinta es la propuesta de Sharp 2009 sobre la ironía en la BH, que no parte de presupuestos basados en los géneros literarios.

⁶⁶ Parece que está implícita en estas palabras la idea de que quizá la sola atención a la “forma literaria” (y a sus antecedentes o paralelos) no sea suficiente para dilucidar lo que de cómico o humorístico haya en los textos, cualesquiera que sean. La forma vehicula el contenido, pero este también modela a aquella, por lo que se precisaría de un estudio integral y de conjunto para desentrañar el aspecto comunicativo (pragmático) de las narraciones (*vid.* puntos 2.3., 2.5.)

⁶⁷ Parece plausible lo que Kaminsky afirma en lo relativo a los textos bíblicos, pero no parece muy ajustado a la realidad de las comedias griegas, pues ya Platón y Aristóteles señalaban (y censuraban) muchos pasajes de obras de su época en la que el *slapstick* y lo (más groseramente) físico predominaban. Attardo, por ejemplo, no duda de “the accuracy of the picture drawn by Plato and Aristotle: most of Greek humor consists in what today would be rather crude slapstick, obscenity and profanity, insults, and puns” (Attardo 1994, p.21).

conceptual en todo lo que rodea al hecho cómico y al humor. Por lo ya dicho, humor y comicidad son dos conceptos escurridizos, mestizos e inaprensibles conceptualmente. Parodia, ironía y sátira, conceptos asociados tradicionalmente a los dos anteriores, no centrarán, sin embargo, el interés de este trabajo, puesto que ello supondría un paso más que desbordaría lo que pretende. Se intentará explicar por qué.

Se parte, por un lado, del entendimiento de lo cómico, siguiendo a Mauron, como “efecto” en un doble sentido: el que ingenia el autor y el que percibe el receptor. Esto es, entendido “como suma de dos dimensiones complementarias: la pragmática o receptiva y la constructiva o creativa, que permiten su estudio integral” (Llanos López 2007, p.466); por otro lado, se sostiene la tesis de que la percepción de lo cómico antecede a la interpretación de su motivo. Por ejemplo, cuando se dice de 1Re 18 que es cómico merced a lo que tiene de paródico, se propone invertir la causalidad y afirmar que es paródico por (lo que tiene de) cómico, ya que lo propiamente cómico nos impele a buscarle su “motivo”. Es la escena la que construye la parodia: las chanzas de Elías del v.27 se entienden y se ven amplificadas por los saltos y alaridos de los profetas de Baal (vv. 26, 28-29): eso es (parte de) lo cómico y el resultado es la parodia.

No puede haber parodia sin antes darse la comicidad, y esta no se dará jamás si las estrategias narrativas no se encauzan hacia ello. El correcto análisis de todo el entramado lingüístico-literario es ineludible, pues hay que desentrañar qué se comunica a través de lo que se enuncia, y un análisis unilateral (“solo lingüístico” o “solo literario”) no daría cuenta y razón de todo lo que está en juego cuando la mecha de un texto se enciende al leerlo. Se correrá en este trabajo el riesgo de atender tan solo a la superficie de escenas como 1 Reyes 18 y señalar un solo aspecto (el más postergado de consuno en los estudios bíblicos, pese a ser el más evidente) de todos los que pueden ser inferidos o extraídos de ellas: que están construidas a la manera cómica. A veces, el sentido interpretativo de todo un pasaje puede ser enriquecido, potenciado o implementado teniendo en cuenta algo en apariencia tan nimio como la aparición de un chiste visual o un desajuste narrativo.

Puede parecer que lo dicho hasta ahora está en contradicción con los objetivos propuestos y que, quizá, se debería centrar la atención bien en lo cómico puntual, bien en lo global. Pero la complementariedad de ambas aproximaciones y objetivos es

consustancial al estudio mismo de la comicidad⁶⁸ y la pretensión es, ante todo, mostrar como lo cómico, en cualquiera de sus vertientes, no agota la labor interpretativa y hermenéutica. El chiste y la comedia, por abreviar, son ante todo medios y no fines. El chiste orienta hacia donde se debe prestar atención y la comedia en general hacia lo que se debe atender.

3.3. Principales teorías sobre el humor y lo cómico

Salvatore Attardo distingue tres tipos de aproximaciones teóricas al fenómeno del humor:

1) **esencialistas**, o teorías que buscan las condiciones necesarias y suficientes para que se dé dicho fenómeno, condiciones que serían su esencia;

2) **teleológicas**, o teorías que describen los fines o metas del humor y cómo dichos objetivos modelan y determinan sus mecanismos;

3) **sustancialistas**, o teorías que buscan el factor unificador que explica el humor en sus contenidos concretos (Attardo 1994, p.1; *vid.* Smuts 2006 en 3.1. *supra*).

Por lo general, las aproximaciones lingüísticas suelen ser esencialistas (generativismo) o teleológicas (sociolingüística). Eso las diferencia de algunos enfoques psicológicos, de los sociológicos y de los literarios, que serían predominantemente teleológicos. No obstante, las teorías sobre lo incongruente desarrolladas en psicología son claramente esencialistas. Sustancialistas son aproximaciones psicológicas o sociológicas como las de Hobbes o Bakhtin (1990), que se centran en los contenidos concretos del humor (Attardo 1994, p.2).

Las teorías que sobre el humor se han dado desde finales del XIX pueden dividirse en 1) cognitivas, 2) sociales/sociológicas y 3) psicoanalíticas (Raskin 1985, pp.31-40).⁶⁹ Algunos de los modelos propuestos más recientemente para explicar el fenómeno del humor suelen ser mixtos, pues no se le escapa a nadie que algo como el humor, tan inasible conceptualmente, no se deja atrapar por una sola teoría. La fecha de inicio del interés teórico en el humor no es baladí (“... the ‘heyday’ of humor theorizing—the

⁶⁸ Se recupera esta cita de Mauro de 3.3.1., *supra*: “mantendré la tesis de que una comedia bien construida no es más que un amplio y complejo rasgo de humor, una sabia arquitectura, cuyos cimientos pueden considerarse, a su vez, como rasgos de humor más sencillos” (Mauro 1998, p.20).

⁶⁹ Habría sido Monro 1951 el muñidor de esta división tripartita. Para una panorámica de la historia de la indagación en cuestiones cómico-humorísticas, además de la obra recién citada, *cf.* Attardo, 1994, pp.14-59; Carrell, 2008; Ermida, 2008, pp.1-40; Keith-Spiegel 1972, Larkin-Galiñanes 2017, Morreall, 1983a, 1986a, 2008. Distinta es la aproximación de Llanos López 2007 (pp.23-314), centrada únicamente en la comedia (como género) y su preceptiva desde la Antigüedad hasta el Renacimiento. Resulta muy interesante y útil dicha indagación, por extensa y por cuanto muestra la genealogía, desde este restringido enfoque, de las tres familias teóricas contemporáneas, así como la antigüedad de muchas de las preocupaciones de la investigación actual del humor y lo cómico.

nineteenth and first half of the twentieth century...” [Keith-Spiegel 1972, pp.4-5]; “The turn of the twentieth century was a grand time for theories of humour”, [Billig 2005, p.111]),⁷⁰ pero habría que manejar con cuidado la noción de ‘teoría’ en este caso concreto del ‘humor’ y ‘lo cómico’:

the term theory is used to refer to the notions writers have put forth, *but this designation is for convenience only and is not to be taken strictly*. Many statements are actually descriptions of conditions under which humor may be experienced rather than attempts to explain humor. Furthermore, many statements involve assumptions or concepts that defy operationalizing thereby precluding empirical testing [...]. Still others are speculations on the functions humor and laughter perform for the individual or the group but remain incomplete or unsatisfactory as adequate theory (Keith-Spiegel 1972, p.5; cursivas añadidas).

Uno de esos autores aludidos por Patricia Keith-Spiegel en esta cita es Max Eastman, quien en su obra *The Sense of Humor* (1921) se apercibe de la gran diferencia entre el discurrir científico y el humanista o literario (no solo en el tema que nos ocupa):

[t]he relation between science and the literature of generalities seems to me to be one of the great problems of the future. For science is developing so technical and special a body of knowledge upon every subject under the sun, that only an expert can know anything substantial of what is to be known about it. And yet literary men with no real training in science continue to pretend that they know something, if not everything, about all subjects (Eastman 1921, p.vii).⁷¹

En efecto, un estudio como el de Bergson sobre la risa (Bergson 2002 [1900]) no podría considerarse una teoría *estricto sensu*, sobre todo porque no puede ponerse a prueba, como le afeaba Mauron (*cf.* Hutcheon 1984, p.19) y porque sus explicaciones se apoyan en ejemplos *ad hoc* y experimentos mentales (*cf.* Bouissac 2015, p.203). Su trabajo se acerca más al estudio literario de corte estético, con todas sus limitaciones e implicaciones (*cf.* Attardo 1994, p.57), que a una teorización basada en una investigación. En suma, sus opiniones “on the meaning of laughter were not grounded on actual research but developed hypotheses on the basis of scant evidence and commonsensical

⁷⁰ Goldstein y McGhee 1972 (editores del volumen en que se incluye el trabajo de Keith-Spiegel citado) aportan valiosa bibliografía en inglés sobre la investigación del humor desde 1900, así como analizan las tendencias existentes hasta ese momento. En general, los autores consideran que, a partir de 1950, los estudios sobre el humor aumentaron y, sobre todo, se hicieron más científicos: “this renewed interest has been accompanied by an increase in methodological sophistication. If the transition from a correlational to experimental approach may be accepted as an index of improved methodology, these assertions are borne out by the data” (Goldstein y McGhee 1972, p.264).

⁷¹ Cien años después, la brecha epistemológica señalada por Eastman no ha hecho más que crecer. Además, como se irá viendo, este campo concreto del humor ha sido desde antiguo “a special field for the irresponsible easy-writer, and the literature that adorns it is notoriously inconsequential” (Eastman 1921, p.viii). Si la Ciencia sigue avanzando, dice, pero el hombre de letras no, sucederá que el lector tomará en serio sus creaciones literarias, pero no sus ensayos, y buscará “la verdad” donde realmente se halla: en el laboratorio (Eastman 1921, p.viii).

assumptions” (Bouissac 2015, p.204).⁷² Y sin embargo hay quienes consideran que la suya es la primera gran teoría sociológica del humor (Billig 2005, p.111).

La división tripartita de Raskin (*vid.* nota 69) de las teorías del humor es operativa, evidentemente. Otras clasificaciones y denominaciones son posibles.⁷³ Por ejemplo, la propia Keith-Spiegel 1972 (pp.5-13) propone hasta ocho tipos de teorías, expone sus propuestas o postulados e identifica a sus máximos representantes o instigadores:

1) Biológicas, evolutivas y del instinto: Spencer (1860) y Darwin (1872), por ejemplo. Estas teorías aluden a la función adaptativa del humor y la risa.

2) De la superioridad (*vid. infra* 3.3.2.).

3) De lo incongruente (*vid. infra* 3.3.1.).

4) De la sorpresa: de Quintiliano a Stanley (1898), pasando por Hobbes (a quien se suele incluir en 2, como también hace Keith-Spiegel; *vid. infra* el apartado correspondiente a las teorías de la superioridad). Con elementos en común con las teorías de lo incongruente, estas teorías ven necesarios, pero no suficientes, elementos como la sorpresa, lo súbito y lo inesperado en el apercebimiento del humor.

5) De la ambivalencia: según estas teorías, el humor se da cuando un individuo experimenta emociones o sentimientos incompatibles entre sí. Eastman (1921,1936) sería un ejemplo de este tipo de teorías. “Although there is obvious similarity between ambivalence and incongruity theories, incongruity theories tend to stress ideas or perceptions whereas ambivalence theories stress emotions or feelings” (Keith-Spiegel 1972, p.10).

6) De la descarga y la liberación: de nuevo Spencer, junto con otros como Lipps (1898) o Bergson (también incluido en el tipo 3 y a quien se dedica suficiente espacio en esta tesis; *vid. infra* 3.3.1. y 3.3.2.1.). Son las teorías centradas en la función del humor como liberación de la tensión o la presión.

7) Configuracionales: con ilustres ancestros como Quintiliano o Schiller, los mayores representantes serían Maier (1932) y Bateson (1953). Para estas teorías, el humor “is experienced when elements originally perceived as unrelated suddenly fall into place” (Keith-Spiegel 1972, p.11).

⁷² Por contra, la premeditada ligereza en la redacción y exposición de Eastman 1921,1936 está sólidamente fundamentada en amplias lecturas de la literatura sobre la risa y el humor, especialmente la científica. Desgraciadamente, Eastman confina las notas y las referencias bibliográficas al final de sus obras. Allí elabora y justifica sobre datos empíricos sus afirmaciones en el cuerpo de texto (*cf.* Eastman 1921, pp.345-355; 1936, pp.239-257).

⁷³ Arthur A. Berger (1987) propone esta: teorías psicoanalíticas, de la superioridad, de lo incongruente y cognitivas.

8) Psicoanalíticas: Freud, obviamente (*vid. infra* 3.3.3.).

Los tipos 2), 3) y 8) son los tipos reconocidos por Raskin 1985, pero no resulta difícil establecer las relaciones entre los tipos que identifican Keith Spiegel y él. Por ejemplo, Raskin unifica 6) y 8), y es fácil asumir la inclusión de 4), 5) y 7) en 3). Quedaría 1), que hoy día sería la familia más “científica”, por empírica y falsable. Acogería disciplinas como la psicología, la psiquiatría o la neurobiología, en muchos casos, desde una perspectiva evolucionista que incluye a los primates superiores y los grandes mamíferos (*cf.* El Ammari 2021b).⁷⁴

Habría que observar las tres familias que aquí se verán como interrelacionadas o solapándose unas a otras, no en conflicto. Attardo indica que “[i]t is widely recognized that humor research is an interdisciplinary field and that its central problems are better understood if one takes into account diverse contributions that come from a variety of fields and subfields” (Attardo 1994, p.15). Raskin, por su parte, comenta que quizá la suma o síntesis de todas las teorías lograría acercarse a lo que el humor es y no duda de que encajan mejor de lo que los respectivos interesados piensan (Raskin 1985, pp.30, 40). Por otro lado, las propuestas de Bergson y Freud pueden adscribirse a los tres modelos o familias textuales (*cf.* Attardo, 1994, p.47; Ermida, 2008, p.14). Como se ha apuntado antes, la propuesta de Mauron podría encajar en dos de estas familias teóricas propuestas: la de lo incongruente y, claro, la psicoanalítica.

No se puede dejar de hacer notar que la propuesta de Mauron apenas se menciona, siquiera a modo de ejemplo de teoría perteneciente a la familia psicoanalítica, en las obras de referencia citadas en todo este capítulo. En contrapartida, Llanos López 2007, cuya obra, en gran medida, deviene en una glosa de la propuesta mauroniana, no cita en su estudio ni a Attardo, ni a Raskin, los dos más grandes teóricos de la lingüística del humor y lo cómico de los últimos 35 años. Es sintomático, pues parece traslucir un divorcio entre lingüística y teoría o análisis literario, algo de lo que se queja García Landa, como se vio en 2.5.

Attardo identifica los aspectos del humor que cada familia teórica estipula claves para su identificación e investigación:

- **Teorías Cognitivas:** Incongruencia, Contraste.

⁷⁴ Todavía Keith-Spiegel propone otra clasificación derivada de otro criterio: la postura de cada teoría ante cuestiones específicas (la terminología, los enfoques, el esencialismo/pluralismo, las relaciones entre la risa y el humor y entre la risa y la sonrisa, etc. *Cf.* Keith-Spiegel 1972, pp.14-34).

- **Teorías Sociales:** Hostilidad, Agresión, Superioridad, Triunfo, Escarnio, Menosprecio.
- **Teorías Psicoanalíticas:** Descarga [*Release*], Sublimación, Liberación, Economía (traducido de Attardo 1994, p.47).

Parece obvio que cada familia teórica se ocupa de una parcela distinta en lo relativo a la risa, el humor y/o lo cómico: la cognitiva, a la percepción de lo cómico; la social, a la función de la risa y el humor; y la psicoanalítica, a los efectos psíquicos y anímicos de todos los implicados. Sheila Lintott observa que las tres teorías o familias teóricas clásicas no son rivales, pues no se ocupan de lo mismo: “[w]e might say that the incongruity theory focuses on the cognitive aspects, superiority the emotive, and relief the physical of comic amusement” (Lintott 2016, p.347; *cf.* Smuts 2006). Por otra parte, a veces la singularización de un aspecto, elemento o propiedad de lo cómico entendido desde estas teorías puede llegar a nombrar a las distintas familias (*cf.* la clasificación siguiente [*infra*] y esta nomenclatura de Carrell referida a las teorías sobre el humor: “cognitive/ perceptual or incongruity, social/ behavioral or disparagement, and psychoanalytical or release/relief” [Carrell 2008, p.310]).

Años después, reformula Attardo esa clasificación por intereses de las teorías e incluso las renombra:

- **Teorías de lo Incongruente:** Contraste, Incongruencia/Resolución.
- **Teorías de la Hostilidad:** Agresión, Superioridad, Triunfo, Escarnio, Menosprecio.
- **Teorías de la Descarga:** Sublimación, Liberación, Economía (traducido de Attardo 2008, p.103).

En ambos casos, el objetivo de Attardo es mostrar resumida y gráficamente el elenco de teorías vigentes en las que la investigación lingüística sobre el humor se ha venido integrando, aspecto este último que más le interesa. Es de notar que en la obra de 1994, tras repasar las tres familias teóricas, dedica sendos espacios significativos, por una parte, a lo que llama “aproximaciones literarias”, es decir, a lo que la “crítica” o “estudios literarios” han tenido y tienen que decir sobre el humor, y por otra, a Freud y a Bergson (Attardo 1994, pp.51-59), que considera casos aparte y aún muy influyentes. Es interesante reproducir lo que opina sobre la relación entre los estudios literarios y las teorías sobre el humor:

[I]t is possible that literary criticism and humor theory may not converge. Obviously, the authors have to explain what is “funny” before analyzing it, and that is why there

is an overlap between the two fields, but that does necessarily imply some convergence is necessary or even desirable (Attardo 1994, p.52).

Esta tradicional descripción de las teorías sobre el humor y/o lo cómico ha quedado de alguna manera obsoleta y resulta incompleta para autores como Morreall (2009a, 2009b, 2020a), que señalan que hay un aspecto muy importante que se soslaya en todas ellas: la relación entre el juego y el humor (e incluso la risa).⁷⁵ Esta corriente (*play theory*; cf. Morreall 2009b, 2020a, 2020b), que señala que lo que es cierto para el juego, lo es también para el humor, se remontaría a Tomás de Aquino (cf. Morreall 2008, 2020a, 2020b; Peels 2015) y tendría sus más modernos ejemplos en Eastman (1921, 1936) y Huizinga (1938). La suspensión del “mundo real” y la hegemonía de las reglas del juego son nociones básicas en esta corriente, nociones aprovechadas o seguidas desde las otras corrientes referidas, como por ejemplo las teorías lingüísticas (generalmente inscritas en la corriente cognitiva o de lo incongruente).⁷⁶

3.3.1. Teorías cognitivas o de lo incongruente

En general, las teorías cognitivas hacen hincapié en la incongruencia, la disociación o la contradicción entre lo representado y lo interpretado en un primer momento.⁷⁷ La sensación o el apercibimiento de que algo “no encaja” en una situación, una narración o una imagen y el “trabajo cognitivo” realizado para superar la contradicción o la extrañeza, conducen al descubrimiento o desvelamiento de una interpretación oculta e inesperada que, al cabo, llevan a una cierta satisfacción, emotiva o cognitiva, celebrada con la risa.⁷⁸ Como dice Berger: “the comic is perceived as the perception of an otherwise undisclosed

⁷⁵ Attardo incluye esta corriente de estudio dentro del epígrafe dedicado a las teorías de lo incongruente, diciendo: “[a] special type of incongruity is related to the idea of ‘play,’ which is an important factor in humor theory and has numerous implications for linguistic humor theories” (Attardo 1994, p.49). En efecto, como se dice más abajo, los juegos de palabras son a la vez el banco de pruebas y el gran reservorio de ejemplos de la mayoría de las teorías lingüísticas sobre el humor.

⁷⁶ Para una crítica total a todas las familias teóricas en conjunto, Morreall, 2009a, en donde se afirma que las modernas teorías no hacen sino perpetuar prejuicios muy antiguos en torno al humor (cf. Morreall, 1986 (ed.), 2020a; Lintott 2016). A la luz de las veces que serán mencionados los autores grecolatinos en este trabajo como originadores de muchas de las nociones que aún se manejan en el campo, no parece desencaminada la queja de Morreall.

⁷⁷ Teorías o modelos de lo incongruente en el humor son las de Swabey 1961, Koestler 1964, McGhee 1972, 1977; Suls 1972, 1977; Schultz 1976, Schaeffer 1981, Oring 1992, 2003; Apter y Desselles 2012. Véase además para diversos repases y evaluaciones de este tipo de teorías, más bibliografía, Keith-Spiegel 1972, Morreal 1982, 1989a, 2009b; Suls 1983, Clark 1987, Martin 1987, Lippit 1994, Palmer 1994, pp.93-102; Larkin-Galiñanes 2017, pp.12-15.

⁷⁸ Esta breve descripción de lo implicado por estas teorías ha de valer como un resumen general de todas ellas. Sería impracticable, y fuera del alcance de esta tesis, detallar las particularidades de todas y cada una de las teorías de lo incongruente que se han dado y se siguen dando. Se remite a las referencias de la segunda parte de la nota anterior para diversas expresiones de este mismo apercibimiento, con ocasionales exámenes detallados de algunas de las teorías citadas en la primera parte de esa nota.

dimension of reality [...]. The comic intrusion is the occurrence of this perception in every possible realm of experience” (Berger 2014, p.13). Es decir, lo cómico como incongruencia nos puede asaltar no solo desde el arte, sino en la vida real.

Se suele considerar a Kant como el “padre” en la Modernidad de esta teoría, cuando en la *Crítica de la facultad de juzgar* (o *Crítica del juicio*), observa:

En todo lo que deba incitar una risa vivaz, convulsiva, tiene que haber algo de contrasentido (en lo cual, por tanto, no puede el entendimiento encontrar complacencia). *La risa es un afecto debido a la transformación repentina de una tensa espera en nada* (Kant 1992, p.280. Cursivas añadidas).⁷⁹

Schopenhauer⁸⁰ también abundará en esta característica de lo cómico o humorístico (cf. Ermida 2008, p.26; Carrell 2008, pp.308-309; Morreall 2020a), cuyos orígenes en la Antigüedad nos llevan a Aristóteles. A pesar de que en la *Poética*⁸¹ podemos ver los orígenes de la teoría social o de la superioridad (cf. Attardo 1994, p.21; *id.* 2008, p.102; Morreall 2008, p.215), en la *Retórica* aparece claramente la noción de la frustración de la expectativa en la interpretación (cf. Attardo, 1994, pp.19-22; Morreall 2008, p.214).

Se reproducen los pasajes de la *Retórica* en los que Aristóteles habla de pasada sobre los juegos de palabras al tratar sobre las metáforas, anticipando, así, la teoría de la incongruencia en el humor:

III, 11 1412a:

Por el mismo motivo son agradables los acertijos bien planteados, pues comportan una enseñanza y contienen una metáfora como lo que Teodoro denomina «decir palabras novedosas». Eso sucede cuando se dice algo paradójico que [...] no va de acuerdo con la opinión previa, como las salidas inesperadas de los chistes. El mismo efecto producen los juegos de palabras, pues nos sorprenden. También se hacen en

⁷⁹ El pasaje destacado es lugar común en todo repaso diacrónico de las distintas teorías del humor, sin exceptuar este, a la hora de ejemplificar la antigüedad de la noción del humor o lo risible con lo súbito, inesperado y repentino. Morreall 2020a, §4 discute *in extenso* la postura kantiana ante el humor y la risa.

⁸⁰ A James Sully, las teorizaciones de Schopenhauer (y, en general, las de los filósofos alemanes) en torno al humor no le entusiasmaban demasiado (cf. Sully 1900, pp.368-371). Morreall 2020a considera de más enjundia la teoría de lo incongruente de Schopenhauer que la de Kant:

While Kant located the lack of fit in humor between our expectations and our experience, Schopenhauer locates it between our sense perceptions of things and our abstract rational knowledge of those same things. [...] For Schopenhauer, humor arises when we suddenly notice the incongruity between a concept and a perception that are supposed to be of the same thing (Morreall 2020a, §4).

⁸¹ Como bien se sabe, la parte dedicada a la comedia en la *Poética* no nos ha llegado (*vid. infra*). A Aristóteles debemos la distinción y oposición entre comedia y tragedia, oposición que, como señala Attardo será cuestionada en el siglo XX. Para el lingüista italiano, lo contrario a lo cómico no sería lo trágico, sino lo serio o “un-funny” (Attardo 1994, p.21; cf. *id.* 2008, p.102). Tras tantas vueltas en torno al término humor, resulta que su definición más sencilla es la negativa: humor es lo que no es serio. Véase Eastman 1936, p.15: “no definition of humor, no theory of wit, no explanation of comic laughter, will ever stand up, which is not based upon the distinction between playful and serious”. Y, sin embargo, no habría que descartar la participación del humor también en lo serio, sin menoscabo de sus respectivos fines; cf. Verschueren 2017.

verso, cuando se acaba con una palabra que no era la esperada por el oyente, como por ejemplo:

marchaba con los pies calzados de...sabañones,
cuando lo que se esperaba eran «sandalias». Pero el efecto debe resultar evidente en el mismo momento en que se dice. En los juegos de palabras el efecto consiste en no decir lo que se dice, sino de lo que resulta del cambio de la palabra [...].

1412b: Por ello resulta agradable al que lo entiende, pues si no entiende [...] no le parecerá una expresión ingeniosa. [...]. Es, con todo, preciso que ambos sentidos de la palabra resulten adecuados. [...] Todas estas expresiones son de un mismo tipo, pero resultan tanto más cuanto más concisa y más antitéticamente se digan. La causa es que se captan mejor por medio de una antítesis y más rápidamente por su brevedad. [...] También los símiles que resultan logrados [...] son en cierto sentido metáforas, pues siempre se habla de dos términos, como en la metáfora proporcional (Aristóteles 1998, pp.281-284).

Estas nociones pasarán a autores romanos como Quintiliano y Cicerón (cf. Attardo, 1994, pp.26-33; Ermida, 2008, p.27; Larkin-Galiñanes 2017, p.12).

Es Henri Bergson⁸² quien en época contemporánea retoma la idea de lo incongruente como origen de lo risible, aunque concede que la sorpresa y el contraste ni le son privativos ni certifican la concurrencia de comicidad.⁸³ La postura de Bergson pivota alrededor de las tres teorías más importantes que acerca del humor/comedia imperan hoy día.⁸⁴ Y es que no hay que olvidar que, junto con su deseo de señalar los

⁸² Salvatore Attardo advierte así a los advenedizos y/o poco avisados:

Often researches have adopted uncritically theories coming from one field (such as philosophy or psychology) and applied the theories of, for example, Bergson and Freud, to their subject matter, without questioning the validity of their source or taking the time to consult the literature which has been accumulating since these landmarks in the history of the field (Attardo 1994, p.5).

Parece adecuado lo que Attardo señala pero, como él mismo apunta (*vid. supra*), la imposibilidad de una definición y de una teoría con más o menos “consenso” del humor, permite tomar partido “momentáneamente” por cualquier teoría o enfoque, incluido el estudio de Bergson, como punto de inicio. Tanto más por cuanto, criticable (cf. Billig 2005, pp.111-138 para una evaluación crítica de la teoría bergsoniana) como es, no se resigna ante la dificultad de una conveniente y convincente definición del humor y lo cómico (es más, casi la desdén, sino que se preocupa por estudiar qué mecanismos se ocultan tras lo que él llama “fantasía cómica”. Su *modus operandi* y la manera en la que articula su disquisición casa perfectamente con parte de lo que aquí se plantea, de ahí la atención, la elección y la aplicación de algunas de sus nociones. Parece más estimable la sarcástica observación de Victor Raskin, que acaso se refiera a Bergson (con el humor nunca se sabe): “[t]here are no full-time humor researchers in the world. A few years ago, there was a rumour that there was one in France but it has never been independently confirmed” (Raskin 2008, p.3).

⁸³ La sorpresa, junto con el suspense y la curiosidad, son nada menos que los universales de cualquier narración, según Meir Sternberg. Véase por ejemplo:

For short, I call them [the universals] *suspense*, *curiosity*, and *surprise*, and the terms will do as long as it is understood that each encodes a distinct functional operation of the mind within narrative’s overall intersequencing: the dynamics of *prospection*, of *retrospection*, and of *recognition*, respectively” (Sternberg 2003, p.327, *sus cursivas*).

⁸⁴ El trabajo de Bergson sobre el humor ha envejecido más rápidamente que el de Freud, dice Attardo (1994, p.57) que, sin embargo, reconoce que:

In fact, the mere presence of these two works in the current debate on humor is proof of their significance: consider the fact that most authors who write on humor still discuss Freud and Bergson, while nobody bothers reading the scores of books on humor published perhaps much less than 90 years ago (Attardo 1994, p.58).

procedimientos de fabricación de lo cómico o risible, quiere Bergson encontrar (o, al menos, buscar) la intención de la sociedad cuando ríe. Descontento con la definición de Yves Delage de lo cómico (“para que una cosa sea cómica [...] es preciso que entre el efecto y la causa haya desarmonía”; *apud.* Bergson 1984, p.175), a Bergson le urge, y casi que solo le interesa, saber qué motivo tan “desarmónico” y tan especial es ese que provoca el efecto cómico. Afirma que “necesariamente ha de haber en la causa de lo cómico algo ligeramente subversivo (y específicamente subversivo), ya que la sociedad responde a ella [con] un gesto que infunde algún temor” (Bergson 1984, p.178). En todo ello se concitan lo incongruente (teoría cognitiva), la superioridad de quien ríe y su afán censorador o corrector (teoría sociológica) y la risa como alivio o liberación (teoría psicológica).

Los mecanismos o procedimientos más importantes en la creación de la comicidad que postula Bergson — interferencias de las series, repetición e inversión — son comunes al humor verbal y al situacional o de situación. Es interesante, antes de describirlos, anotar lo que dice sobre esos mecanismos referidos a la comicidad verbal, pues incide en varios puntos que se señalan en este trabajo: el de los tipos de comicidad que la lengua expresa y el de la traductibilidad de lo cómico:

[h]ay que distinguir entre lo cómico que expresa el lenguaje y lo cómico que crea el lenguaje mismo. La primera clase de comicidad podría traducirse a otro idioma, aunque perdería la mayor parte de su relieve al pasar a otra sociedad que fuese distinta por sus costumbres, por su literatura, y sobre todo por sus asociaciones de ideas. La segunda clase de comicidad es generalmente intraducible. Todo cuanto es se lo debe a la estructura de la frase o a la elección de las palabras. No registra, por medio del lenguaje, ciertas distracciones de los hombres o de los hechos, sino que subraya las distracciones del lenguaje mismo. Es el lenguaje quien resulta aquí cómico (Bergson 1984, p.101).

— Interferencia de las series:

Así explica el mecanismo de la interferencia de las series: “[t]oda situación es cómica cuando pertenece a dos series de hechos absolutamente independientes y se puede interpretar a la vez en dos sentidos totalmente distintos” (Bergson 1984, p.96). No obstante, lo cómico no está en la oscilación entre el significado posible y el real, sino en el reconocimiento de dicha oscilación, que provoca unas ciertas sensaciones de placer y de triunfo “el espectador pasa de este falso juicio al verdadero, oscila entre el sentido posible y el real, y de esta fluctuación entre dos interpretaciones opuestas nace la distracción que el equívoco [*quiproquo*] nos proporciona” (Bergson 1984, p.96).

Pero el enredo no es sino una manifestación particular de un proceso general de interferencia, porque lo cómico no es el equívoco, sino la coincidencia de dos series

independientes (de dos vidas paralelas). Por eso, otro caso de interferencia de series puede darse con situaciones no contemporáneas: “si las dos series se cruzan en nuestra imaginación, no habrá equívoco [*quiproquo*], y, sin embargo, seguirá produciéndose el mismo efecto cómico” (Bergson 1984 p.98).

A las escenas basadas en este mecanismo, típicas del vodevil y del cine cómico mudo, las denomina Cuéllar (1999) gags de *quid pro quo* o “permutación”, ateniéndose a su categoría cómica. En ellas, “el receptor diegético se confunde ante algo que resulta claro al receptor extradiegético” (Cuéllar 1999, p118); y todo por diferencia de percepciones. Alter (2011) y Sharp (2009) denominan a esta diferencia de percepciones “dramatic irony”. Estos tres autores recalcan la ignorancia de los participantes narrativos de algo informado en exclusiva al lector/espectador, pero no hay que olvidar que, en numerosas ocasiones, el lector o espectador cuenta con un “cómplice” diegético en el conocimiento de esa información escamoteada a otros. Es decir, a veces el lector más un/os personaje/s concreto/s conocen todos los detalles de algo ignoto para otros personajes. En los apartados 3.4.-3.5 y en el cap.4 se retomará esta discusión.

— Repetición: es una de las técnicas vodevilesas más empleada. La repetición promueve la comparación, si una misma situación es protagonizada por personajes distintos. No obstante, lo más interesante de la repetición, que puede ser de gestos, palabras, situaciones, hechos o actos, es su precisión matemática que no casa, que no concuerda con la vida (*cf.* Bergson 2002, pp.42-44). La repetición es básica en muchas de las escenas analizadas en el capítulo 4, donde se retomará esta cuestión (*vid.* además 3.4.1.).

— Inversión: generalmente, de papeles. Una misma situación entre dos personajes puede repetirse cambiando sus roles (*cf.* Bergson 2002, pp.44-45). Una forma más básica y fácil de encontrar, también en la BH, es la del personaje que prepara una trampa en la que él mismo caerá. El caso de Hamán en Ester es paradigmático: quiere doblegar a Mardoqueo, pero termina honrándole y ennobleciéndole; quiere aniquilar al pueblo judío, pero termina siendo ajusticiado justo en la horca que preparó para Mardoqueo. De nuevo, se retomará esto en 3.4.1. y el cap. 4.

Se observa que Bergson se refiere con estos mecanismos a una cierta comicidad de hechos, actos o acciones. Es decir, el reconocimiento o reordenamiento cognitivo no es específica o estrictamente lingüístico,⁸⁵ sino “situacional” o “de situación”. La

⁸⁵ Las aproximaciones lingüísticas al fenómeno humorístico o cómico adoptan o se insertan en la teoría cognitiva o de “lo incongruente”. Dicho concepto, el de incongruencia, es clave en toda inquisición

comicidad de actos, a veces, es transmitida por el lenguaje, no creado por él. Como resume bien Ermida (2008, p.9), Bergson distinguió entre “comedia de situación” y “comedia verbal”, siendo esta última divisible entre “comedia expresada verbalmente” y “comedia creada verbalmente”. Pero ya Cicerón en *De Oratore* (II, LVII-LXII) distinguía entre los chistes basados en el lenguaje (*de dicto*) y los basados en hechos o situaciones (*de re*).⁸⁶ En cuanto a la primera clase, cree Ermida que para Cicerón los juegos de palabras “pueden” ser cómicos o “graciosos”, pero ante todo son un rasgo de ingenio e inteligencia (*vid.* los pasajes de la *Retórica* de Aristóteles anteriormente reproducidos). La evolución del concepto de humor hizo que “the play on words, i.e., the games that exploit syntactic structure or lexical choice, gradually stopped being considered an exclusive manifestation of wit, and were integrated into a larger conception of humor” (Ermida 2008, p.9).⁸⁷

Aún se podría retrasar más el origen de la distinción, si se supiese la procedencia y la fecha de composición del *Tractatus Coislinianus* (hallado en el siglo XIX; *cf.* Llanos López, 2007, p.146), que reconstruye (¿o recupera?) esa parte de la *Poética* de Aristóteles que trataba sobre la comedia y se perdió. Sea cual sea su procedencia, Attardo lo considera valioso porque permite ver qué ideas circularon en Grecia en torno a la comedia tras la muerte de Aristóteles (Attardo 1994, pp.23-25; se da por segura la antigüedad del texto recogido en un manuscrito que, por lo demás, no es anterior al X d.C.). La similitud de la taxonomía ciceroniana con lo que el Tratado recoge es más que evidente, lo que hace sospechar a Attardo que Cicerón no fue del todo original y simplemente se hizo eco de ideas en circulación entre los comediógrafos y los hombres de letras grecolatinos desde el IV a. C. Llanos López le otorga una gran importancia y, además de dedicar una sección completa al Tratado (Llanos López 2007, pp.145-166), recoge en apéndice una traducción al castellano de la que Cooper hizo al inglés (Cooper 1922) y la reconstrucción que Janko 1984, a partir de dicho manuscrito, realizó de lo que pudo ser la segunda parte de la *Poética* (Llanos López 2007, pp.491-496 y 497-506, respectivamente). Por otra parte,

lingüística, dado que “it underlies the principles of semantic opposition and informativeness that are stipulated in the hypothesis guiding textual analysis” (Ermida 2008, p.30).

⁸⁶ *Cf.* Ermida 2008, p.9; Attardo 2008, p.102; Morreall 2008, p.216. La distinción *de dicto/de re*, en lo que aquí atañe, ha de ser tomada en su literalidad (bien lo cómico en la expresión, bien lo cómico en lo expresado/referencia), no en el sentido más o menos escolástico de la verdad o falsedad del uso *de dicto* o *de re* de una proposición o en el de “la distinción entre la necesidad de la consecuencia y la necesidad del consecuente (*necessitas consequentiae* / *necessitas consequentis*), donde la segunda no se sigue de la primera” (Vega 2011, p.166; *sus cursivas*).

⁸⁷ Sobre la teoría de Cicerón acerca de 1) la naturaleza de la risa, 2) su procedencia, 3) si uso es apropiado en un orador, 4) hasta qué punto es apropiado y 5) los distintos géneros de la comedia, *cf.* Llanos López, 2007 pp.173-186. También, Attardo, 1994, pp.26-29, que se centra sobre todo en 1, 2 y 5.

García Yebra, en la introducción a su edición y traducción trilingüe de la *Poética* (Aristóteles 1974), dice sucintamente en nota: “Sin duda para llenar el vacío causado por la pérdida del libro II de la *Poética*, un gramático antiguo compuso el endeble tratado sobre la comedia conocido por el nombre de *Tractatus Coislianus* [sic]” (Aristóteles 1974, p.14, n.14).

Lo más importante son las consecuencias del reconocimiento de un humor o comicidad “de” o “en” las cosas, en oposición a la otra clase. Para Cicerón, la primera y crucial es que el humor “en la cosa” es traducible sin perder su “gracia”; sin embargo, si la “gracia” está en las palabras, se perderá con la traducción. Esto es muy original, en opinión de Attardo,⁸⁸ por cuanto plantea una sencilla prueba empírica para diferenciar ambas clases de humor o comicidad: “[t]he criterion of resistance to translation seems to be the only empirical technique able to ascertain whether the humorous effect depends on the form of the linguistic sign” (Attardo, 1994, p.28). Por supuesto, como Attardo señala, que es posible traducir un juego de palabras o un retruécano, pero “literal, non-functional translation of puns between unrelated languages is theoretically imposible” (Attardo 1994, p.29).

A veces se da el caso de que se reconoce el plato y se identifican los ingredientes, pero no se es capaz de reproducir la receta, bien por falta de los elementos concretos, bien por falta de utensilios o incluso por falta de pericia, sin olvidar el gusto de los comensales. Repárese en el caso de los Hermanos Marx, que son celebrados en España por su “humor absurdo”, cuando en su país de origen lo son por sus dobles sentidos. ¿La causa? Las traducciones al español de sus diálogos (cf. Martínez Tejerina 2008), que demuestran lo que Attardo señala acerca de la imposibilidad de las traducciones literales, pero que además nos presentan otro problema: esa funcionalidad primigenia puede verse traicionada o alterada, haciendo pasar por absurdo lo que en origen era ingenioso. El humor o lo cómico permanece, pero su esencia se trastoca. Y la posible intención del chiste verbal se pierde en/con la traducción. Eso en cuanto a Groucho, Chico y todo el que se les acercase para departir; con la comicidad de Harpo, en cambio, no habría ese problema.

⁸⁸ Y sorprendente: “If we compare the taxonomy to contemporary taxonomies” dice Attardo, “it is amazing how little progress has been made”, recalcando que:

It is even more amazing that so few of the authors who introduced taxonomies of humor seem to be aware that the distinction verbal/referential was introduced two millennia before; furthermore, Cicero is completely original in proposing a surprisingly modern empirical test for the verbal/referential opposition (Attardo 1994, p.28).

De la traducción de efectos cómicos dice Henri Bergson: “¿no se ha hecho notar reiteradamente que muchos efectos cómicos son intraducibles a otro idioma cuando se refieren a costumbres y a ideas de una sociedad particular?” (Bergson 1984, p.29). Quiere con ello resaltar la intimidad de lo cómico con el resto de las actividades humanas y sociales, no solo en cuanto al humor verbal, sino también en lo relativo al situacional o de situación.

De ahí deduce el francés la función social de la risa, que obedecería a unas ciertas exigencias de la vida en comunidad, que se verán al abordar la siguiente familia teórica. Mauron señala algo parecido, aunque su enfoque y derroteros son, como se sabe, psicoanalíticos:

Aristófanes gozó de una libertad completa sobre puntos que serán tabúes para Molière: pudor, poder político, religión; por el contrario, no puede poner en ridículo un marido engañado, mientras que desde la Edad Media la farsa francesa abunda en cornudos. [...]. Los cambios históricos de tabúes sociales hacen aparecer o desaparecer temas cómicos sobre la escena y del humor (Mauron 1998, p.49).

Pero todo ello forma parte de la personalidad consciente, según Mauron, y no le dedica más tiempo del necesario. Según él, “[u]na historia del género cómico debería dedicar un capítulo a las variaciones de los tabúes exteriores, pues tienen importantes consecuencias literarias” (Mauron 1998, p.48). Queda por establecer si, vigentes o no esos tabúes, son reconocibles por todo tipo de lector/espectador y, en caso afirmativo, si el efecto cómico, en su doble sentido (el deseado y el provocado) mantiene su “efectividad”, valga la redundancia. La traducción aquí no jugaría papel alguno, en primera instancia, al tratarse de un caso de mero reconocimiento del uso de un tabú: si el lector no lo reconoce, le pasará por alto el efecto cómico deseado. Pero a lo que apunta Mauron (y, en parte, este trabajo) es que lo cómico no es superficial como el humor o chiste, sino profundo en términos de arquitectura literaria.

Se observa, pues, que dentro de una misma familia teórica o enfoque en torno al humor o lo cómico, la cognitiva, dos campos bien distintos se abren, pues no es lo mismo el análisis de un humor “esencialmente” verbal que el análisis de un texto en que el lenguaje es el mero transmisor del hecho cómico u humorístico, no el hecho cómico en sí.⁸⁹ Como se ha advertido al principio, es al humor de acciones o situaciones, aquel que,

⁸⁹ Sin olvidar que, en lo concerniente a los ejemplos a estudiar presentados en forma escrita, esta también es susceptible de convertirse en objeto humorístico. Attardo se percató de ello: “It should be noted that “form” does not pertain exclusively to the phonological/phonetic representation but also to the shape of the characters in pictograms or ideograms, etc. For instance, Chinese speakers enjoy puns based on the shape of the characters” (1994, p.28). *Vid.* además nota 61 de este capítulo.

en teoría, no ve mermada su carga cómica con la traducción, el objeto de análisis de este trabajo. Por tanto, en lo que a la indagación cognitiva concierne, es decir, en el ámbito del estudio de las incongruencias, el contraste, la sorpresa, etc. que lo cómico y lo humorístico reflejan u ofrecen, la atención se fijará en los aspectos de planteamiento, desarrollo/estructura y culminación de escenas o pasajes que presentan, describen y narran hechos y/o acciones, no en la forma fonético-fonológica o léxico-semántica o escritural, pese a que algunos pudieran aventurar una explicación de la participación de estos elementos en la comicidad señalada en los pasajes elegidos, y otros, igualmente, señalar momentos en los que el humor reside en el mensaje mismo (por homonimia, sinonimia, repetición, paronomasia, etc.). No obstante, se repasará brevemente la cuestión del humor verbal o lingüístico, tanto en el marco general de la investigación sobre el humor como en el particular estudio del humor en la Biblia.

3.3.1.1. La lingüística del humor y el humor verbal

Para Attardo, la lingüística del humor (es decir, las teorías lingüísticas que lo estudian y analizan) es fundamentalmente esencialista (*vid. supra* 3.3.): “linguistic approach will tend to favor essentialist theories and will necessarily foreground essentialist problems” (Attardo 1994, p.2). Dado que tales teorías lingüísticas del humor son clasificables según diferentes parámetros, traza una suerte de identificación entre los distintos tipos lingüístico-teóricos del humor y la clásica división de la lingüística. Así, habría teorías centradas en:

- 1) lo morfosintáctico (“e.g., position of the punch line [in jokes], processing of the ambiguity”);
- 2) lo semántico (“script theories, text theories”);
- y 3) lo pragmático, ya sea “in terms of registers”, “[in terms] of broader texts [and their] pragmatic mechanisms” o “in terms of their use in interaction” (Attardo 1994, p.xviii).

Históricamente, la lingüística habría sido postergada en el estudio del humor, que habría sido el negociado, principalmente, de la filosofía⁹⁰ y, a partir del XIX, de la psicología y la sociología.⁹¹ La razón del actual auge (y casi liderazgo) de la lingüística

⁹⁰ Y, sin embargo, el filósofo Abraham Olivier asegura que “[u]ntil recently, few philosophers worked on laughter, and it was typically viewed negatively” (Olivier 2020, p.490). En lo segundo coinciden casi todos los especialistas.

⁹¹ “From the standpoint of humor research, linguistics was a marginal player. The leader in the field was and had always been psychology” (Attardo y Raskin 2017, p.50; cf. Morreall 2008, Amir 2014). En 1985,

en los estudios del humor se debe a un seminal artículo de Victor Raskin (1979), seguido de su exposición de la *Semantic Script Theory of Humor* (SSTH, someramente aludida al inicio de este capítulo 3) en su obra de 1985 (cf. Attardo y Raskin 2017, p.51; *vid. infra* 3.3.1.1.1. para un repaso a la teoría).

Según dice Annarita Guidi de la SSTH, “because it has not yet been falsified, we can assume the semantic-pragmatic mechanism of Scripts Opposition [...] as a first (and absolute [...]) humor universal” (Guidi 2017, p.20). Es decir, según la autora italiana, el mecanismo que Raskin estipuló como determinante en los chistes (mecanismo de resolución de una incongruencia, al fin y al cabo), sería la prueba de la universalidad del humor verbal, en lo que a los chistes y los juegos de palabras se refiere.

Raskin suele decir que jamás será su teoría falsada hasta que no se resuelva el amateurismo de los críticos y de los investigadores del humor, quienes, en su opinión, ni saben cómo “se hace” una teoría ni cómo se falsa: “[h]umor research is multidisciplinary, and many disciplines, such as psychology, sociology, communication, and literary studies, to name just a few, disdain theory and do without” (Attardo y Raskin 2017, p.51). Su teoría del humor será falsada cuando alguien encuentre un chiste que no se base en la oposición de *scripts* (*vid. infra* para este mecanismo; cf. Attardo y Raskin 2017, p.53 para unos consejos prácticos, y popperianos, sobre cómo es y se “fabrica” una teoría).⁹²

Ya se ha consignado lo que autores como Aristóteles y Cicerón tenían que decir sobre el humor verbal que, como todavía sucede, identificaron con los juegos de palabras y/o ingenio. En resumen, Aristóteles resalta lo paradójico y lo inesperado de chistes y juegos de palabras. Identifica muy bien el “golpe” o “remate” imprevisible y genial.⁹³ Nota cómo es imprescindible, en un juego de palabras, 1) que exista coherencia, pertinencia o conexión entre lo usado y lo trocado, 2) que sea inteligible para que no pase

Raskin escribía que, hasta ese momento, “no prior research is available on the linguistics of humor and no formal theory of humor has ever been proposed” (Raskin 1985, p.1).

⁹² En realidad, la teoría no ha sido “refutada”, ya que enunciados observacionales como, “hay chistes no compatibles con más de un *script*”, o “hay oposiciones de *scripts* solapados en un texto que no producen chistes”, la falsan. Ambas son posibilidades de falsación y pareciera que esos eventos observacionales están excluidos, pero solo lo están bajo los supuestos de la propia teoría. La falsación es fácil, porque solo hay que enunciar probabilidades de refutación; no obstante, hay que diferenciar entre falsaciones potenciales y efectivas. Más complicado es verificar una teoría, que no se hace mediante un enunciado, sino mediante un intento de falsación (cf. Popper 2007, pp.34-37). Según John Morreall, “[a]mong the many reasons Victor Raskin is the most respected scholar of humor is that he looks for counterexamples to his theories. That’s refreshing in a field where people often stick to their hunches no matter how the data turn out” (Morreall 2004, p.393).

⁹³ Todo *gagman* y *stand-up comedian* (llamados estos últimos “monologuistas” en España) conocen las dos fases de un chiste, verbal o visual: la construcción, *set-up*, y el “golpe”, *topper* o *punch line*.

desapercibido y 3) que sea breve, porque lo antitético resalta en la brevedad. Culmina asegurando que, al cabo, todas las expresiones remiten a un mismo tipo (*vid. supra*).

Por su parte, Cicerón identifica el juego de palabras con el ingenio y señala la posibilidad de que puedan ser cómicos, “graciosos”. Fue el desarrollo, la evolución y la ampliación del propio concepto de humor los que provocaron que los rasgos de ingenio propios de algunos juegos de palabras fuesen interpretados indefectiblemente como rasgos de humor. Se podría decir que ese sesgo aún perdura. Además, como se ha señalado, Cicerón discrimina entre el humor situacional y el verbal, y aporta una “prueba del nueve” para distinguirlos: la posibilidad de traducción.

Según Salvatore Attardo, el análisis lingüístico de los juegos de palabras es un campo decisivo (y privilegiado, por tanto) en los estudios sobre el humor, ya que se le ofrece al investigador “a wealth of data vastly more detailed than any other area of the linguistics of humor, for example, it seems that punning may well be a universal since it is attested in many non-Indo-european languages” (Attardo 2008, p.105), afirmación que puede ser discutible o matizable en su segunda parte, pero que evidencia en qué se fijan la mayoría de los estudios lingüísticos (y literarios) cuando tratan del humor.

En artículo de 2003, Attardo identifica humor verbal con juegos de palabras y especifica que, si bien todo humor “involves a semantic-pragmatic process”, algunas de sus formas, como el humor verbal (=juegos de palabras), “involves a phonological/morphological/syntactic aspect as well”, dicho lo cual, concluye afirmando que “linguistics had mainly stayed away from humor, with the notable exception of puns” (Attardo 2003, p.1287).⁹⁴

Esto supone un avance, no tanto por lo que identifica, pues ya lo hizo Aristóteles, sino por lo que se insinúa: para algunos, la lingüística sería capaz de desentrañar con sus herramientas los mecanismos de todo el humor, no solo del verbal en general, o el de los juegos de palabras en particular. El movimiento sería desde el humor verbal al humor general. Bergson, en su obra, primero se ocupa del humor situacional y luego aplica sus hallazgos al humor verbal, y afirma expresamente: “lo cómico del lenguaje *debe* corresponder, punto por punto, a lo cómico de los actos y de las situaciones, [pues] *no es más que su proyección, por decirlo así, sobre el plano de las palabras*” (Bergson 1984, p.106; cursivas añadidas).

⁹⁴ Por su brevedad y manejabilidad, también los chistes son objeto predilecto en los estudios comparativos, como explica Davies 2008, p.157; cf. Ermida 2008, pp.83-112 donde la autora discute las distintas aproximaciones lingüísticas al chiste.

Las propuestas de Attardo y Raskin parten del generativismo y consisten en estipular una teoría del humor desde supuestos semántico-pragmáticos, más concretamente desde el concepto de *competence* de Chomsky. En opinión de Attardo, la Pragmática, “with its programmatic lack of boundaries, is [...] the natural place to locate the linguistic side of the interdisciplinary study of humor” (Attardo 2003, p.1289).

Hasta la obra de Victor Raskin, *Semantic Mechanisms of Humor* (Raskin 1985), el énfasis de la lingüística del humor “was primarily on taxonomy [...]. Raskin’s work set semantics and pragmatics front and center, a position from whence they have not retreated since” (Attardo y Raskin 2017, p.49). Con su teoría, Raskin quería ser neutral respecto a los enfoques y objetivos de las familias teóricas tradicionales y mostrar la compatibilidad de su propuesta con todas ellas: “[SSTH] is designed as neutral with respect to all of those theories and is, in fact, easily compatible with most, if not all of them, which is, of course, another way of saying that its goals, premises and terms are rather dramatically different from theirs” (Raskin 1985, p.41).

3.3.1.1.1. Teorías generativistas del humor verbal (1): *Semantic Script Theory of Humor*⁹⁵

Así explica Attardo la básica presuposición de Raskin al desarrollar su teoría:

Because a speaker can tell if a sentence belongs to the set of grammatical sentences, argues Raskin, the speaker can tell if a text is funny or not. Obviously [...] Chomsky, who limited his notion of competence to grammaticality, [...] had [no] humorous phenomena in mind when [he] canonized the idea of speaker's competence (Attardo 1994, p.196).

La “legitimidad lingüística” de la propuesta de Victor Raskin, dice Attardo, viene de la mano de la pragmática: puesto que decir si un texto es divertido o no es, al cabo, identificar su fuerza o efecto perlocucionario, y este es un aspecto de la lengua reconocido “as legitimate objects of study for linguistics (or some of its branches)”, se sigue que “the perception of the humorousness of a text must be a legitimate linguistic concern” (Attardo 1994, p.196). Con todo, apreciar el humorismo de una emisión lingüística es, en parte, harina de un costal que no es exclusivamente lingüístico.

La teoría se centra en la ‘competencia’ (*competence*), no en la ‘actuación’ (*performance*). La *competence* puede ser parangonable a la *langue* de Saussure, pero no

⁹⁵ Con su sorna habitual, Raskin dice: “[m]ost active humor researchers are SSTH-aware and cite it whenever convenient. For most, it is a matter of politeness rather than of intellectual necessity, and they hardly ever need to go beyond SSTH” (Raskin 2017, pp.109-110).

así la *performance* a la *parole*, pues esta alude a los productos del sistema o *langue*, mientras que la ‘actuación’ implica también el uso. Así pues, la SSTH

models the competence, and not the performance [...] of an idealized speaker/hearer who is unaffected by racial or gender biases, undisturbed by scatological, obscene or disgusting materials, not subject to boredom, and, most importantly, who has never “heard it before” when presented with a joke (Attardo 1994, p.197).

La idealización alcanza también al contexto, que es irrelevante para el humorismo de lo enunciado, en consonancia con el generativismo, por lo que se asume “an idealized community of speakers and hearers of humor” (Raskin 1985, p.16, *cf.* p.58; *cf.* Attardo 1994, p.197).

En el ámbito de la lingüística generativa, una teoría formal como la SSTH está diseñada, bien para detectar o reconocer un texto humorístico, bien para “fabricarlo”, previo reconocimiento de sus elementos (que no serían humorísticos, en principio) y de su funcionamiento (*cf.* Attardo 1994, pp.197-198).

Pese a sus inconvenientes y limitaciones, la SSTH es una teoría en toda regla: permite hacer predicciones, puede confrontarse con hechos concretos, es falsable, etc. (*cf.* Raskin 2017, p.113 para los requisitos de una teoría *comme il faut*). Entre sus limitaciones se encuentran 1) su reducido ámbito de aplicación, los chistes, porque con chistes fue desarrollada, y 2) su exclusiva naturaleza o cariz semántico, que posterga todo lo que no es semántico en un chiste (*cf.* Attardo 1994, p.228).

Para Raskin y otros, la habilidad para “detectar” la gramaticalidad de las oraciones es solo una más de las habilidades de la *competence* sobre las que poder asentar una teoría lingüística, pues también se pueden tener en cuenta: “truth-values awareness, presupposition-awareness, coherency-awareness, context-awareness, and appropriateness-awareness as examples of other abilities included in linguistic competence” (Raskin 1985, p.51). Y de ahí surgió su teoría del humor verbal:

the ability of the native speaker to pass judgments as to the funniness of a text is also part of his competence and, therefore, a formal linguistic theory is possible which models the native speaker's competence in this particular respect (Raskin 1985, p.51).

Evidentemente, una teoría semántica tratará de la competencia semántica del hablante y proporcionará “semantic entities with descriptions which are supposed to match the speaker's intuitive judgments about the same entities” (Raskin 1985, p.59). No obstante, no hay que perder de vista que “the output of a formal linguistic theory can only match the speaker's competence with respect to a particular pre-selected feature or (more rarely) features” (Raskin 1985, p.59). La teoría, entonces, asigna una característica

particular a unas entidades lingüísticas determinadas, excluyendo a otras de dicha asignación. La idea es que el hablante juzgue intuitivamente esas entidades y las caracterice del mismo modo, o no, que la teoría:

if the set of entities to which the feature was assigned by the theory coincides with the set of entities which the speaker characterizes as having the feature, the theory is corroborated by the speaker and can be said to model his competence well (Raskin 1985, p.60).

Como teoría científica, por tanto, el fin de la SSTH es formular las condiciones necesarias y suficientes, en términos semánticos, para que un texto sea divertido (*funny*): “[i]n other words, if a formal semantic analysis of a text yields a certain set of semantic properties which the text possesses, then the text is recognized as a joke” (Raskin 1985, p.xiii). Se intenta con esta teoría “to match a natural intuitive ability which the native speaker has, in this particular case, the ability to perceive a text as funny, i.e., to distinguish a joke from a non-joke” (Raskin 1985, p.xiii). En resumen: “[t]he goal of the theory is to formulate the *necessary and sufficient conditions, in purely semantic terms, for a text to be funny*” (Raskin 1985, p.xiii; cursivas añadidas).⁹⁶

¿Cuál sería la prueba de que alguien encuentra un texto divertido (*funny*)? Su risa: “[s]omebody hears or sees something and laughs. In most cases, this means that the person finds the audial or visual stimulus funny” (Raskin 1985, p.1). Esto es controvertido, como ya se ha comentado, y no se abundará en ello. Llama Raskin “acto de humor” a cualquier caso de estímulo de lo divertido (*funny stimulus*), en analogía con “acto de habla”, y expone sus características, esto es, los factores que contribuyen a su existencia: 1) su humanidad, es decir, que los participantes sean humanos, 2) el estímulo (lo que ocurre, se dice, etc.), 3) la experiencia vital de los participantes, 4) lo psicológico, 5) la situación o contexto situacional, y 6) la sociedad (Raskin 1985, pp.3-6).

El factor 1) aparece ya al principio de *Le Rire* de Bergson (“Il n’y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement *humain* [Bergson 2002, p.10; sus cursivas]), pero más importante es que los factores que enumera Raskin prácticamente coinciden con los elementos materiales e inmateriales del análisis pragmático propuestos por Escandell y vistos en el apartado dedicado a la pragmática. Como se recordará, estos eran el

⁹⁶ Es difícil resistirse a la tentación de reproducir lo que Groucho Marx le dijo a Max Eastman (para la propuesta teórica de este último en torno al humor y la risa, cf. Eastman 1921, 1936):

Groucho Marx told me that if with my analysis of humor I could provide a test by which a good joke could be distinguished from a bad one without trying them out on the public, I would soon be the richest man in Hollywood. He also confided that he thought I would probably die poor (Eastman 1936, p.279).

emisor/destinatario, el enunciado, el contexto, por un lado, y la información pragmática, la intención y la relación social, por otra.

Para generar/descubrir un texto divertido (un chiste), dos son las condiciones semánticas que han de cumplirse: 1) un texto ha de ser total o parcialmente compatible con dos *scripts*, y 2) entre los dos *scripts* ha de darse una relación de oposición (Raskin 1985, p.xiii; cf. p.99).

Un *script* sería un determinado y organizado fragmento de información que alguien tiene sobre algo: “a cognitive structure internalized by the speaker which provides the speaker with information on how things are done, organized, etc.” (Attardo 1994, p.198). En la literatura lingüística también se lo llama *frame* (cf. Attardo 1994, p.199) o “situación” (*situation*; cf. Raskin 2017, p.110). Por ejemplo, ir al médico “is an organized sequence of actions, complete with preconditions and effects, and including a sequence of actions” (Raskin 2017, p.110).⁹⁷ Raskin resalta que un *script* está directamente relacionado con el léxico; es decir, no es un simple “marco” cognitivo (cf. Attardo 1994, p.200).

Para la SSTH, un chiste funcionaría (con toda la ambigüedad del verbo) así: “[t]he first script will be strongly suggested and reinforced. But after the last sentence, it has to be rejected and replaced by the second one, for which the evidence has been surreptitiously accumulated already” (Raskin 2017, p.111). Según Raskin, la oposición entre *scripts* tiene pocas formas básicas. Véase esta tabla de Raskin 2017, p.112 (cf. Raskin 1985, pp113-114):

<u>If Script 1 is:</u>	<u>then Script 2 is:</u>
actual	non-actual
normal	abnormal
possible	impossible
good	bad
life	death
non-sex	sex
money	non-money
high stature	low stature

⁹⁷ La referencia al médico no es baladí, pues alude al famoso “chiste del doctor” introducido en la literatura científica por Raskin 1985 (pp.32,117-127; cf. Attardo, 2001, pp.21-22) y que genera aún mucha literatura.

Raskin entiende la semántica desde una perspectiva pragmática. Por eso afirma que contar un chiste es un ejemplo de “non bona-fide communication”, es decir, un ejemplo de incumplimiento del principio de cooperación griceano (Raskin 1985, p.100 ss.; cf. Attardo 1994, pp.205-206; vid. nota 96 del cap.2).

Una *script-based theory*, como la que se propuso aplicar al humor, se basa en el contexto y no en la semántica de la oración, que, como se ha visto, es controvertida e insuficiente. El aspecto más importante, obviamente, es el concepto de *script*, básico en la teoría y el principal foco o motivo de las críticas que ha recibido. Así define el autor qué es un *script*: “a large chunk of semantic information surrounding the word or evoked by it. The script is a cognitive structure internalized by the native speaker and it represents the native speaker's knowledge of a small part of the world” (Raskin 1985, p.81).⁹⁸

Todo *script* representa la información del hablante sobre determinadas “routines, standard procedures, basic situations, etc., for instance, the knowledge of what people do in certain situations, how they do it, in what order, etc.” (Raskin 1985, p.81). Reconoce tres tipos de estos *scripts*: 1) los de “sentido común”, como los reseñados, 2) los propios de cada individuo, y 3) los restringidos, es decir, los compartidos con un reducido círculo, pero no con toda la comunidad de hablantes.⁹⁹ Otros nombres que el concepto o noción de *script* ha recibido son los de “cuadro” (*frame*), “esquema” (*schema*) y *daemon* (Raskin 1985, p.81). Para Julia Taylor, existen “quite a few differences between scripts and frames – we can [...] add schemata – but they share the same goal: representation of knowledge of stereotypical situations, allowing individual phrases to be understood within the context of such evoked situations” (Taylor 2019, pp.525-526).

Seis años antes de la obra de Raskin, Umberto Eco, en *Lector in fabula* (de 1979 es la edición italiana original) define así la noción de “cuadro” o *frame*:

[u]n cuadro parece algo que está a mitad de camino entre una representación semémica ‘enciclopédica’,¹⁰⁰ expresada desde la perspectiva de la gramática de los

⁹⁸ El concepto de *script* provendría de la psicología. Por ejemplo, Bateson 1955 se ocupa de ello. Cf. Attardo 1994, p.199 para las referencias oportunas. Vid. *supra* en cap.2 las intuitivas nociones de Amado Alonso acerca de este conocimiento no lingüístico del mundo que englobó en lo que denominaba “estilística de la lengua”.

⁹⁹ Como se supone que sí ocurre con 1. En ocasiones, también se puede dar la coincidencia del tipo 2 en individuos diferentes, se añade aquí, pues puede suceder que se comparta una serie de *scripts* con un reducido número de individuos con los que no se mantiene ningún tipo de vínculo. En ocasiones, dos personas que no forman parte de ningún tipo de comunidad restringida supuesto por el tipo 3 comparten un *script* frente a un tercero, que no lo posee, dándose el usual caso en que algunos “cogen” el chiste y otros no. Lo más interesante de esta tipología de Raskin es su cariz (inadvertidamente) sociológico, pues nos retrotrae a los tipos de función social de Herbert Spencer: universal, general y específica: “Sociology has to recognize truths of social development, structure, and function, that are some of them universal, some of them general, some of them special (Spencer 1873, p.59).

¹⁰⁰ Un semema es “la significación de un morfema” (Lázaro Carreter 1977, p.362).

casos,¹⁰¹ y un ejemplo de hipercodificación. *La inseguridad que se experimenta al definirla surge precisamente de la naturaleza, aún bastante empírica, de esta propuesta* (Eco 1993, p.114; cursivas añadidas).

Añade en el mismo párrafo que toma en consideración la noción de “cuadro” por su promisorio fecundidad para resolver ciertos casos difíciles de decodificación textual. Más adelante dice que un “*cuadro es siempre un texto virtual o una historia condensada*” (Eco 1993, p.115; sus cursivas). La importancia de los *frames* en la comprensión de textos es crucial, en opinión de Eco, que dice que esta comprensión está dominada por la aplicación de aquellos. De igual modo, añade, una mala interpretación se debería a la aplicación de cuadros erróneos o “infelices” (Eco 1993, p.116). Antes, en la misma obra, caracteriza los “cuadros” como “serie de informaciones que circulan en forma estandarizada” y que pertenecen al conocimiento enciclopédico del hablante, funcionando como premisas que el código lingüístico no impone directamente (Eco 1993, p.31).

En resumen, la SSTH de Victor Raskin estipula que un texto puede considerarse un chiste cuando: 1) ese texto es compatible, en parte o en todo, con dos *scripts* diferentes, y 2) esos *scripts* se oponen. Adicionalmente, estipula que el paso de un *script* a otro es un efecto que se produce por medio de un detonante (*trigger*; Raskin 1985, p.114). Este detonante puede ser obvio o implícito y produce la relación de oposición (Raskin 1985, p.140). Otro aspecto que destacar es que Raskin supone que contar un chiste es pasar de una comunicación fidedigna a otra que no lo es (“non-bona fide communication”) noción tomada de Grice (cf. Raskin 1985, pp.100-104).

3.3.1.1.2. Teorías generativistas del humor verbal (2): *General Theory of Verbal Humor*.

La Teoría General del Humor Verbal (GTVH) fue desarrollada por Attardo y Raskin 1991 como extensión de la SSTH. Utiliza también el chiste como el más manejable objeto lingüístico para su análisis, pero, según Attardo, “jokes (or any other type of texts) could entertain relationships with other texts based on resemblance at the textual level, but also in relation to other texts” (Attardo 2017, p.126). El adjetivo “general” de la teoría

¹⁰¹ La llamada “gramática de casos” se debe a Fillmore 1968 (cf. Cook 1989 para una introducción a la teoría, con abundante bibliografía) y, en esencia, señala la importancia que lo semántico tiene en las relaciones sintácticas. Surge del apercebimiento de que la gramática tradicional a veces no consigue explicar la relación entre morfología y “casuismo”. Propone la existencia de “casos profundos”, que no tendrían que ver con los morfológicos, y que se definirían como relaciones sintáctico-semánticas que prescribirían la valencia de los verbos (qué y cuántos grupos nominales o preposicionales pueden ser sus argumentos). Una evaluación crítica en castellano de la “gramática de casos” en García-Hernández 1986.

referred to the fact that, unlike the purely semantic SSTH, the GTVH incorporated phonological, morphological, etc. information (in the Language knowledge resource), text-level organization (in the Narrative Strategy knowledge resource), sociological information (in the Target knowledge resource), cognitive information (in the Logical Mechanism knowledge resource), etc. (Attardo 2017, p.126).

Uno de los inconvenientes de la SSTH era que no diferenciaba entre el humor verbal y el referencial, entre *puns* y *non-puns*, según Attardo 2017 (p.127), ya que tanto un chiste (humor referencial) como un juego de palabras humorístico (*pun*; humor verbal) “have the same script opposition and overlap”.¹⁰² Pero el caso del humor verbal “may be characterized by their recourse to specific patterns of the signifier (the phonological/morphological/syntactic, etc. form of the utterance). These patterns do not occur in referential jokes. Hence, the SSTH misses a potential generalization” (Attardo 2017, p.127). De igual manera, ese potencial generalizador se perdía al no tener en cuenta las similitudes entre chistes. Este segundo problema es que el más atención recibió en la GTVH, mediante la adición de otros parámetros al de la “oposición de *scripts*” de la SSTH. De esta manera, Attardo y Raskin “found that we only needed six resources to account for the similarity of jokes, and for the differences between puns and non-puns” (Attardo 2017, p.127).

Dichos parámetros, llamados *knowledge resources* (KR, en la literatura al respecto), serían aquellos sobre los que alguien que quisiese hacer un chiste desde cero debería partir. Estos “recursos del conocimiento” se organizan jerárquicamente según el grado de similitud percibido por los hablantes (el orden no es aleatorio ni arbitrario; Attardo 2017, p.127). Esos recursos y su orden serían así: “oposición de *scripts*”, “mecanismo lógico”, “situación”, “objetivo”, “estrategia narrativa” y “lenguaje” (véase la tabla al final de este párrafo). Si dos chistes solo difieren por su lenguaje, serían percibidos como muy similares, mientras que si difieren en la oposición de *scripts*, serían considerados como muy diferentes (Attardo 2017, p.128).¹⁰³ Además, los recursos de más alto rango determinan los de menor rango, nunca al contrario (Attardo 2001, p.27).

“Recursos del conocimiento” (KR), según la GTVH, y su jerarquía¹⁰⁴

Oposición de Scripts - Script Opposition (SO)

¹⁰² Cf. Attardo 1994, pp.219-222 para una discusión de los aspectos más problemáticos de la SSTH. Para las ventajas de la GTVH respecto de aquella, Attardo 1994, pp.227-229.

¹⁰³ Una explicación sobre estos parámetros en Attardo 1994, pp.223-226.

¹⁰⁴ Adaptado de Attardo 2017, p.128. Se incluyen los términos originales en inglés y sus abreviaturas. Explica Attardo los diferentes parámetros incluidos en la teoría además de la “oposición de *scripts*”, importada de la SSTH, en Attardo 2017, p.126.

Mecanismo Lógico	-	Logical Mechanism (LM)
Situación	-	Situation (SI)
Objetivo	-	Target (TA)
Estrategia Narrativa	-	Narrative Strategy (NS)
Lenguaje	-	Language (LA)

Al ser una teoría generativista, la “situación” (SI) se refiere al contexto del propio chiste, no al de su enunciación, que forma parte de la ‘actuación’ y, por tanto, queda fuera de la teoría, que se ocupa, como la SSTH, de la ‘competencia’ (Norrick 2004 basa en este aspecto su crítica a las teorías semánticas). Attardo aboga por una teoría separada de la actuación (*performance*) humorística (Attardo 2017, p.138).

Pese a las críticas recibidas, Attardo considera que los seis parámetros explican perfectamente todo el humor verbal en todas las lenguas: “it is fair to say that there is a consensus that those six parameters are the significant factors determining the constitutive elements of humorous texts” (Attardo 2017, p.138). Attardo 2017 (p.136) recoge las referencias de las críticas más importantes a la GTVH.

3.3.1.1.3. La lingüística del humor y la BH

El terreno del juego de palabras y del humor verbal en la BH es tan inestable y resbaladizo para cualquier investigador como el del humor y lo cómico: todo aquel que encuentre un fenómeno ludolingüístico en ella podrá ser “acusado” de haberlo buscado = haber jugado; por otro lado, todo aquel que soslaye cualquier mecanismo que otros consideren lúdico-verbal podrá ser señalado por su poca pericia (*cf.* Friedman 2000, 2002). Y, peor: todo aquel que señale un juego de palabras y no le adjudique una función determinada que no sea ludo-lingüística, simplemente no habrá entendido nada (*cf.* Noegel 2007b, 2021).

Que los juegos de palabras puedan ser usados para concitar lo cómico o provocar la risa (y utilizados para intentar certificar la existencia de comicidad o humor en una obra cualquiera), hace que sean vistos con recelo en los estudios bíblicos (véanse las reservas de Noegel 2013a, 2013b, 2021, por ejemplo). Pero, ante la disyuntiva, el *scholar* más escéptico puede llegar a elegirlos antes que admitir que lo cómico de situación –por ejemplo, en forma de bufonada– puede participar en la BH. Es decir, para muchos, si hay un humor bíblico, este es verbal y debido a la propia idiosincrasia de un idioma que, por otra parte, estamos aún lejos de comprender en sus más profundas intimidades, por lo que muy bien pudiera suceder que lo que se creen juegos de palabras, no lo sean en realidad, tomándose como juego lo que es consustancial a la lengua (*cf.* Kabergs y Ausloos 2012).

Dado que este trabajo no se ocupa del humor/comicidad lingüísticos o, en suma, de la lingüística del humor, sino de los aspectos lingüísticos del humor/comicidad desde su concurrencia en los relatos (1 Samuel) y de la comicidad en la arquitectura narrativa global (Ester), se ha querido atender a los modos de indagación de esa “comicidad lingüística” para comprobar su grado de utilidad para los fines perseguidos.

El factor semántico-contextual de teorías como SSTH o la GTVH parece adecuado para empezar a comprender mejor los juegos de sonido y/o sentido del hebreo bíblico y, con ello, el hebreo bíblico mismo. Se ha visto que para las teorías lingüísticas del humor siempre que exista una oposición de *scripts* el juego de palabras (por paronomasia, polisémico, etc.) será indefectiblemente humorístico y, por tanto, un *pun* (cf. Hempelmann y Miller 2017). Pero quizá debería evitarse identificar juego con humor y humor con lo no-serio. No siempre el juego de palabras implica una intención humorística (en términos perlocucionarios) y no pocas veces el humor conlleva una intención seria. Como señalan autores como Kabergs y Ausloos (2012), y es básico en teorías como la SSTH, el factor contextual es importante.

Algo interesante, y más cercano a los intereses de esta tesis, es la idea que Attardo, Raskin y otros ambicionan o manejan: que el estudio lingüístico del humor verbal es la “puerta” por la que estudiar el Humor en general. Su noción de la oposición de *scripts* o *frames* parece lo suficientemente atractiva como para impulsar los estudios generales sobre el humor y los particulares sobre su concurrencia en obras específicas, como es la BH (a este respecto, es cuando menos chocante que en la apabullante bibliografía de Noegel 2021 no aparezca ninguna referencia de la actual investigación lingüística del humor o de los juegos de palabras no circunscrita a los estudios bíblicos o del POA).

La SSTH y la GTVH pueden desenmarañar la terminología y despejar la confusión, así como mediar en el debate, acerca del humor verbal en la Biblia, léase “juegos de palabras”. De igual manera, aunque solo implícitamente (puesto que, como se verá, el enfoque es ligeramente distinto) pueden ayudar a identificar y analizar lo cómico de situación. Mecanismos generadores de comicidad, como la inversión o la interferencia de las series (Bergson), pueden ser perfectamente explicadas por estas teorías, siempre y cuando se adecúen a la naturaleza de la propia comicidad. Porque sucede que, incluso cuando es expresado verbalmente, este humor o comicidad posee una calidad visual que precisa de unas herramientas de análisis más apropiadas.

3.3.2. Teorías sociales, de la hostilidad o de la superioridad

Las llamadas teorías de la superioridad parten de la risa y se centran en la actitud de desprecio, crítica u hostilidad por parte de los emisores o de los receptores/espectadores de la risa hacia unos determinados objetivos.¹⁰⁵

La característica principal de la risa así producida es la agresividad. La risa es contra un objetivo y es usada como arma. El humor, aquí, es “contra” algo o alguien: un individuo, un grupo, una clase social o política, etc. Bergson atempera dicha agresividad arguyendo que lo que se busca con la risa “contra” o “a costa de” alguien es su “reintroducción” en el grupo: censurando algún aspecto distintivo que le separa o expulsa de la colectividad, la risa pretende “redimir” de alguna manera al infractor, facilitando su reinserción social. Cree el francés que esa es la función de la risa: el reequilibrio social, pero reconoce que eso no despeja la incógnita de por qué lo desarmónico produce un efecto cómico (*vid.* teorías cognitivas en 3.3.1.) ante el cual una sociedad ríe.¹⁰⁶

Esta teoría (o familia teórica) sería la primera en surgir y, en opinión de Morreall, fue la única hasta el siglo XVIII (Morreall 2008, p.211). Esto está unido a algo que se señaló ya al principio de todo este bloque, la identificación de risa y comedia y la obvia ausencia de la moderna noción de humor: “Before the 18th century, the word ‘humor’ did not mean funniness, and so what philosophers and religious thinkers wrote about was usually *laughter*, with occasional references to *comedy*” (Morreall 2008, p.211). Lintott indica que esta teoría es parcial y no define el humor *per se*, sino que se limita a explicar “the nature and value of some humor” y lamenta que, no obstante, “the theory is often presented as a stand-alone, comprehensive theory of humor” (Lintott 2016, p.348).

Platón y Hobbes suelen ser señalados como el iniciador y el adalid,¹⁰⁷ respectivamente, de esta familia de teorías que establece que, como resume Attardo 2008,

¹⁰⁵ Consúltese, además de las obras ya citadas en todo este capítulo, Billig 2001; Goldstein 1995; Kramer 2013; Lombardini 2013; Shuster 2013; Smuts 2010; Tapley 2012.

¹⁰⁶ Así lo expresa:

Je ne vois pas, par exemple, pourquoi la «désharmonie», en tant que désharmonie, provoquerait de la part des témoins une manifestation spécifique telle que le rire, alors que tant d’autres propriétés, qualités ou défauts, laissent impassibles chez le spectateur les muscles du visage. Il reste donc à chercher *quelle est la cause spéciale de désharmonie* qui donne l’effet comique; et on ne l’aura réellement trouvée que si l’on peut expliquer par elle pourquoi, en pareil cas, la société se sent tenue de manifester. Il faut bien qu’il y ait dans la cause du comique quelque chose de légèrement attentatoire (et de spécifiquement attentatoire) à la vie sociale, puisque la société y répond par un geste qui a tout l’air d’une réaction défensive, par un geste qui fait légèrement peur (Bergson 2002, p.87; *sus cursivas*).

Como se ve, la propuesta de Bergson aboga por encarar el problema de lo incongruente desde una perspectiva social.

¹⁰⁷ Lintott 2016 critica a quienes insinúan que tanto Platón y Hobbes, así como Aristóteles, defendieron sendas versiones esencialistas de la teoría de la superioridad. De los griegos dice que han sido malinterpretados; respecto a Hobbes, lamenta que se olvide que lo que dijo sobre la risa y el humor lo hizo

p.103, “one finds humorous a feeling of superiority over something, of overcoming something, or aggressing a target”. Aristóteles, Cicerón y Quintiliano¹⁰⁸ (estos dos últimos desde el campo de la retórica) también suelen citarse como aquellos pioneros que repararon en la eficacia (o la peligrosidad) del (mal) uso (o abuso) del humor que busca denigrar, atacar, menospreciar o hacer burla de alguien, a costa, generalmente, de señalar su apariencia, sus taras físicas o su conducta: “[t]he humorous stimulus, which is almost always situational or circumstantial, consists in showing a flaw, a deformity or incapacity on the part of the butt of the joke” (Ermida 2008, p.15). Todo ello para marcar una diferencia o una superioridad. El humor aquí es un fenómeno interactivo y está basado en una relación asimétrica entre dos o más individuos (Ermida 2008, p.15).

Platón, en el *Filebo* considera la risa como degradante y en las *Leyes* prescribe cómo ha de ser el arte cómico de los poetas: infantil y casi inocuo, y no adulto, serio y con saña.¹⁰⁹ Estos matices en el humor o la risa llegan a Freud 1991, cuya reformulación es aprovechada por Mauron, como ya se ha indicado. Platón parte de una concepción negativa de los géneros dramáticos, que considera puros en su *mimesis* y, por ello, rechazables por su mayor lejanía a la Verdad y la Idea que la de otros géneros como la lírica y la épica (cf. Llanos López 2007, p.36). Pero, además, son perniciosas para Platón la tragedia y la comedia por contenido, señalando que una y otra habrían de imitar las acciones de los “hombres superiores” (*República* III, 395a-395d). Señala Llanos López (2007, p.37) que no se observa aún en Platón esa distinción aristotélica entre tragedia y comedia como imitación de los “mejores” y los “peores”.

Aristóteles dedica una breve mención a esta característica del humor (o función, según se quiera ver) en su *Poética*, al decir sobre la comedia:

1449a: [l]a comedia [...] es imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor (Aristóteles 1974, pp.141-142; cf. Platón *Filebo* 49a).

Se da un aspecto muy interesante en la de idea de “lo risible” según lo entiende Aristóteles, como resalta Llanos López: “[c]uando la imitación de la materia cómica se hace dramáticamente —ya sea solo de modo puntual o generalizado— Aristóteles le da

“in terms of his views of human nature and the social and political arrangements best suited to it” (Lintott 2016, p.355).

¹⁰⁸ Sobre los dos autores latinos, cf. Attardo, 1994, pp.26-32; Ermida, 2008, pp.16-18; Lintott 2016. Véase además, Perks, 2012 para una evaluación conjunta de los más importantes autores grecolatinos.

¹⁰⁹ Cf. para las ideas platónicas sobre la risa en *Filebo*, Schulthess 2000; Gil Fernández 1998 para lo cómico en *Filebo*, *República* y *Leyes*. Para el uso de juegos de palabras por parte del propio Platón, cf. Halper, 2011.

el nombre de ‘lo risible’, mientras que cuando aún no se hacía así la tilda de ‘investiva’” (Llanos López 2007, p.61; cf. Aristóteles 1974, p.261 n.88), como si en lo primero centrarse su atención en el efecto y, en lo segundo, en el procedimiento.

Lo risible está en esa deformación o falta que no causa dolor: reímos, pero/porque sabemos que el otro no sufre. Sin embargo, en su *Ética a Nicómaco* (iv, 8-9) dice que la broma es una forma de abuso y rechaza las bufonadas en hombres de bien, sobre todo si están desprovistas de ingenio.¹¹⁰

Que la risa está provocada por un sentimiento de superioridad es una noción fuertemente arraigada desde Hobbes. Fue él quien acuñó la expresión “entusiasmo”, o “gloria repentina”, para referirse a la risa causada, “bien por algún acto repentino que a nosotros mismos nos agrada, o por la aprehensión de algo deforme en otras personas, en comparación con las cuales uno se ensalza a sí mismo” (Hobbes, 1987, p.46). En este sentido, Hobbes cree que reírse, por comparación, de las imperfecciones, desgracias o males ajenos es propio de pusilánimes, ya que el hombre recto y cabal se compara solo con gente capaz. Tal signo de cobardía, compararse con los que creemos son inferiores a nosotros, no haría sino camuflar un sentimiento de inferioridad (cf. Ermida 2008, p.19). En los últimos años, se han desarrollado teorías que, aun manteniendo la noción del humor o la comedia como algo agresivo u hostil, también tienen en cuenta lo que de cohesivo tiene para un grupo a la hora de construir o reivindicar su identidad (cf. Ermida, 2008, p.20).¹¹¹

3.3.2.1. Henri Bergson

Como se ha señalado en otras partes de este capítulo, la propuesta de Bergson pivota entre las familias teóricas de lo incongruente y la social o de la superioridad. Por ello, pese al gran espacio que se le ha dedicado en el apartado de la primera familia, si se le incluye con un epígrafe propio en el apartado de la segunda es por seguir la tradición científica y por no crear un capítulo propio centrado exclusivamente en su propuesta, aunque se

¹¹⁰ Cf. Perks, 2012, para una reevaluación de las teorías o visiones del humor en la antigüedad, en especial las de Platón, Aristóteles, Cicerón y Quintiliano. La autora cree que en la actualidad se adscribe con demasiada facilidad las propuestas de estos autores a la llamada teoría de la superioridad u hostilidad, cuando, como se viene señalando, según los parámetros usados actualmente, pueden adscribirse a todas las familias teóricas repasadas en este capítulo 3.

¹¹¹ Por ejemplo, Martineau 1972 (cf. El Ammari 2021b). Por otra parte, Michael Billig opina que hasta Hobbes (s.XVII), no hubo sino opiniones y comentarios, casi siempre negativos, sobre la risa y, más concretamente, la risa burlona, pero no teorías acerca de ella (Billig 2005 p.40). Para las ideas y opiniones de Hobbes sobre la risa, además del *Leviatán* (Hobbes 1987), véase Hobbes 1990. Distintos análisis de la teoría de la risa de Hobbes, en Billig 2005, pp.49-55; Giamario 2016, Skinner 2004.

podría. Se remite a la bibliografía citada para un recuento biobibliográfico de su labor científica y para los análisis globales de la obra que aquí interesa, *Le rire*. Además, este movimiento disgregador de su obra ayuda a ver cómo las distintas familias teóricas se centran en los diferentes aspectos del fenómeno humorístico/cómico. En aquel epígrafe interesó cómo creía Bergson que se “fabricaba” la comicidad; en este interesará cuál creía él que era su función.

Morreall resume bien la postura de Bergson, quien discierne claramente, por una parte, la esencia y el propósito de la risa y, por otra, su objeto:

Bergson's Theory is not a straightforward version of either the Superiority Theory or the Incongruity Theory, but it has elements of both. The essence of laughter is ridicule and its purpose is to humiliate, as in the Superiority Theory. But, as in the Incongruity Theory, the object of laughter is a discrepancy between the way something is and the way it is supposed to be, in this case, human thought and behavior failing to be human (Morreall 2008, p.229).

La risa, para Bergson, es un castigo “indoloro” contra la insociabilidad que percibimos en alguien, y su objetivo es la reinserción.¹¹² La risa surge al detectar en el otro un comportamiento que nos parece mecánico y, además, inadvertido para ese sujeto. La risa quiere llamarle la atención, sacarle de su ensueño, corregirle. Por eso la risa es humillante y por eso el miedo al ridículo,¹¹³ que sería también miedo al castigo de ser risible para el otro, para el resto, para la sociedad. Se entiende así que para Bergson solo lo humano (o lo humanizado) es cómico. En cuanto a la naturaleza de la risa y su función primordial, dice:

La risa es, ante todo, una corrección. Hecha para humillar, debe producir una impresión penosa en la persona sobre quién actúa. La sociedad se venga por su medio de las libertades que con ella se ha tomado. No llenaría sus fines la risa si llevase el sello de la simpatía y de la bondad (Bergson 1984, p.169).

Añade que “no puede la risa ser absolutamente justa, y repito que no debe ser tampoco buena. Su misión es la de intimidar humillando” (Bergson 1984, p.138).¹¹⁴

No obstante lo anterior, para que lo cómico sea efectivo, se ha de dar una cierta insensibilidad en el espectador respecto del otro: “[a]llí donde el prójimo deja de

¹¹² Tampoco a Mauron le pasó desapercibida esta función social de lo cómico, aunque no formase parte de su empresa teórica. Las bromas hechas a costa o a partir de las tendencias reprimidas no tienen nada de inconscientes, dice, sino que, por su origen instintivo, son preconscientes (Mauron 1998, p.48). Los interdictos que reprimen ciertas tendencias son de orden social y son uno de los recursos más usados en lo cómico. Son tabúes, pero tabúes exteriores y plenamente conscientes, operativos “en una época y en un espacio determinados”, cuyos límites “están claramente señalados por el sentimiento público y por la ley” (Mauron 1998, p.48).

¹¹³ Cf. Ordóñez Roig 2015, para el marcado carácter político y agresivo del ridículo como arma social.

¹¹⁴ Carrell considera la postura de Bergson estrecha y puritana, encuadrando su propuesta “within the group of humor theories that view humor as based on aggression or malice” (Carrell 2008, p.305).

conmovernos comienza la comedia” (Bergson 1984, p.124). Esto, que en sí es interesante, no solo le sirve a Bergson para dar un juicio de valor sobre quien ríe y su objetivo, sino que le permite ensayar una teoría acerca de cómo se consigue la risa, en consonancia con el objetivo de reconstrucción de los procedimientos de la comedia como alternativa a la definición de esta, siempre demasiado general o abstracta, como reconoce. Por tanto, que se cite al filósofo francés como uno de los ejemplos de la familia de teorías sociales o sociológicas supone a veces perderse el meollo de su argumentación, que intenta desvelar qué es eso que se castiga riendo y explicar cómo se consigue que el espectador ría, en el caso de la comedia, o por qué reímos en la vida real.

Lo cómico, nos dice, no ha de conmover; la risa es incompatible con la emoción; lo cómico se dirige exclusiva y directamente a la inteligencia pura (Bergson 1984, p.128). Si se prescinde, dice Bergson, “de cuanto interesa a nuestra sensibilidad y de cuanto puede conmovernos, podrá ser cómico todo lo demás. Y lo cómico estará en razón directa de la rigidez que se manifieste” (Bergson 1984, p.134). Esta idea, aplicada a la definición de la comedia, dice Bergson, ayuda además a señalar o marcar su posición entre las demás artes:

Pintar caracteres, es decir, tipos generales, he ahí el objeto de la alta comedia. [...] La comedia no solo nos presenta tipos generales, sino que es la única de todas las artes que tiende a lo general, de modo que al precisar su objeto se habrá dicho todo lo que puede ser” (Bergson 1984, p.135).

Que un carácter sea bueno o malo no importa para su comicidad; ha de ser insociable y, de igual manera, también los acontecimientos: “toda situación podrá hacernos reír, sea grave o leve, siempre que el autor sepa presentarla de modo que no nos conmueva. *Insociabilidad* del personaje, *insensibilidad* del espectador: he ahí, en suma, las dos condiciones esenciales” (Bergson 1984, pp.132-133; sus cursivas). Una tercera condición es el automatismo:

No hay nada esencialmente risible sino lo que se ejecuta automáticamente. Se [trate] de un defecto o de una buena cualidad, lo cómico es aquello mediante lo cual el personaje se entrega sin saberlo, el gesto involuntario, la palabra inconsciente. Toda distracción es cómica. Y cuanto más profunda sea la distracción, tanto más elevada será la comedia (Bergson 1984, p.133).

La insociabilidad para Bergson es el elemento clave y esta no tiene por qué ser ni siquiera consciente para quien la exhibe. Además, la insociabilidad, que podríamos considerarla en primera instancia como agresiva o atentatoria en grado sumo, tiene características especiales para él. Porque la distracción es insociable, según explica. La desatención a los gestos de uno mismo exhibe un cierto tipo de desatención que el grupo

“castiga” con la risa. Bergson intenta determinar los procedimientos que el autor cómico emplea para ello, pues es lo que realmente le interesa, y no determinar lo que de coercitivo y correctivo hay en la risa, algo que le parece casi obvio. Ello sobrepasa el objetivo de este epígrafe (repasar las distintas teorías desarrolladas en torno a lo cómico, las sociales o sociológicas, en este caso) y, sin embargo, soslayar lo que en Bergson hay en concreto de explicación y reconstrucción es demediar su propuesta, desdeñando la parte “práctica” o “aplicada” sobre la que descansa su propuesta teórica. Acúdase al epígrafe correspondiente (3.4.2.) para el repaso de los procedimientos de la fabricación de la comicidad de Bergson.

3.3.3. Teorías psicoanalíticas. Freud: el chiste, el humor y lo cómico¹¹⁵

Según informa Morreall (2008, p.221), fue Lord Shaftesbury, al principio del siglo XVIII, el primero en usar la palabra “humor” con sus actuales sentidos de “gracia”, “comicidad”, “diversión” (*funniness*). Es de señalar que el mismo Lord Shaftesbury es considerado el pionero de la llamada Relief Theory, una de las primeras teorías en tratar de explicar el humor y lo cómico desde la perspectiva de la psicología (más o menos) clínica. Básicamente, para estas teorías, la risa es una válvula de escape psíquica, un mecanismo de liberación de energía nerviosa preexistente o producida por un estímulo humorístico (Morreall 2008, p.222). Presentan así un modelo hidráulico del sistema nervioso en el que “the energy expended in laughter is the energy of feeling emotions, the energy of repressing emotions, or the energy of thinking, which have built up and require venting” (Morreall 2020a, §3). Dicho modelo estaría ya desfasado y fuera de uso: “few scholars today would commit themselves to Freud’s complicated account of how psychic energy is expended, saved *in statu nascendi*, and all the rest. No one, indeed, even uses Freud’s distinction of jokes, the comic, and humor” (Morreall 2008, p.233).

Las ideas de Freud en torno al humor serían el pivote de esta familia teórica, pese a que el vienés, en su más importante obra, *El chiste y su relación con el inconsciente* (Freud 1991 [1905]), dividía el humor en inocuo y tendencioso,¹¹⁶ siendo el segundo de

¹¹⁵ En consonancia con el enfoque, el objeto, los objetivos y la metodología de este trabajo, se hará expresa mención únicamente a la categorización y la descripción que, principalmente, de la risa, el humor y lo cómico hace Freud, por ser de especial interés para el estudio y el análisis previstos y porque es la base de los estudios que sobre el humor tienen en cuenta los aspectos psicoanalíticos. Cf. Attardo 1994, 2008; Ermida 2008; Morreall 2008, 2020a para un análisis más detallado de las ideas de Freud, de esta familia teórica y para bibliografía al respecto.

¹¹⁶ Por cuanto se dijo que en este trabajo no se seguirían los derroteros psicoanalíticos, nuestro repaso a las ideas maurobianas en torno a la comedia obliteró la asociación del francés de los diferentes tipos de risa

una hostilidad innegable, en consonancia con las teorías sociales o sociológicas. En este sentido, es el empuqueñecimiento o la ridiculización del otro lo que proporcionaría un sentimiento de superioridad altamente gratificante (*cf.* Hobbes), pese a que, como apunta Watson 2015, no siempre lo cómico u humorístico es contra alguien (*vid. infra*).

La “liberación” sería de energía emocional o psíquica y su resultado sería placentero: la risa. Como resume muy bien Watson 2015, la idea clave reside en que mantener a raya nuestras inhibiciones es un trabajo arduo, cuya energía se ve “liberada” al oír un chiste o contemplar algo cómico (puesto que hay tantas risas como sucesos risibles). Lingüísticamente, como señala Attardo, lo más importante de las teorías psicoanalíticas es que “they account for the ‘liberation’ from the rules of language, typical of puns and other word-play, and also for the infractions to the principle of Cooperation” (Attardo 1994, p.50).¹¹⁷ Attardo otorga gran importancia a las ideas de Freud por su preocupación en mostrar la técnica del chiste y la morfología de lo cómico (no exclusivamente desde la lingüística) (Attardo 1994, p.54).

Las ideas de Freud, por tanto, caerían también dentro de los dominios de las teorías sobre lo incongruente, puesto que sus nociones de ‘condensación’ y ‘desplazamiento’ evocan lo dicho sobre los significantes con significados ocultos a primera vista y las relaciones entre significados que aparecen a la vez (*cf.* Attardo 1994, p.55-56). Todorov interpreta que para Freud existe ‘condensación’ “cada vez que el significado es más abundante que el significante” (Todorov 1981, p.349). El ‘desplazamiento’, por otra parte, sería “la incoherencia entre ‘un discurso y una respuesta’ ” (Todorov 1981, p.360). Frente a las propuestas que, partiendo de Lacan, quieren ver en estos conceptos freudianos de condensación y desplazamiento categorías retóricas como las de metáfora y la metonimia, dice Todorov:

[L]a condensación engloba todos los tropos, tanto la metáfora como la metonimia, así como otras relaciones de evocación de sentido; el desplazamiento no es una metonimia, no es un tropo, pues no es una sustitución de sentido, sino una relación de dos sentidos copresentes (1981, pp.363-364).

con la oposición freudiana del humor inocuo/humor tendencioso. Se remite a las propias obras de Maury y Freud, respectivamente, y al análisis de Llanos López 2007 para una profundización en estas ideas.

¹¹⁷ Este principio, acuñado por Grice, se vio en el apartado dedicado a la Pragmática. Lo que en el fondo parece querer señalar Attardo es que, “lingüísticamente”, de Freud a acá, esta familia teórica se alinearía con las teorías cognitivas o de lo incongruente (*vid. infra*), como deja entrever en el espacio que dedica al vienes (y en general a la corriente psicoanalista) en su obra de 1994, *Linguistic Theories of Humor* (pp.53-57); consúltase la bibliografía ahí citada para las distintas aplicaciones de las ideas de Freud en la investigación sobre el humor, sobre todo desde el ámbito lingüístico.

Con cierta severidad, Todorov señala que “el mecanismo simbólico que Freud describe nada tiene de específico; las operaciones que identifica (en el caso del chiste) son simplemente las de todo simbolismo lingüístico, tales como las ha catalogado la tradición retórica” (Todorov 1981, p.379), y añade: “[e]sto no significa que todas las distinciones y definiciones de Freud ya estén presentes en un tratado de retórica; pero la naturaleza de los hechos que describe es rigurosamente la misma” (Todorov 1981, p.380). Aun así, le reconoce que, en ocasiones, “por fin, señala y describe hechos verbales en los cuales no habían reparado los retóricos: por ejemplo, el desplazamiento”, y termina asegurando que “*El chiste* es la obra de semántica más importante de su tiempo” (Todorov 1981, p.380).

No extrañará, después de lo visto en Mauryon, que Freud distinga entre el chiste y la comicidad (lo cómico), más el humor, emparentado con lo cómico. Incluye al chiste y al humor en la comicidad, denominándolos subclases o variedades de esta (Freud 1991, pp.173, 216). Cree que “sobre la esencia de la comicidad no habremos de averiguar nada que no nos enseñara ya el chiste en la medida en que pertenece a lo cómico y lleva en su ser algunos de sus rasgos, intactos y solidificados” (Freud 1991, p.174). Y del humor dice que, a la hora de intentar explicar lo cómico, inevitablemente surgirá algún elemento caracterizador del humor (Freud 1991, p.216). El humor “es un recurso para ganar el placer a pesar de los afectos penosos que lo estorban; se introduce en lugar de ese desarrollo de afecto, lo reemplaza” (Freud 1991, p.216). Y es que, siguiendo una idea que ya se vio inicia Aristóteles, Freud considera que donde hay dolor, no hay comicidad; con el humor no ocurriría así: “[e]ntre las variedades de lo cómico, el humor es la más contentadiza” (Freud 1991, p.216).

Distingue entre el chiste (*witz*), lo cómico y el humor por la risa que generan y el tipo de energía que esta libera (*cf.* Morreall 1982, 2008, 2020a).¹¹⁸ Como el mismo Freud reconoce (*cf.* Freud 1991, p.139), la noción de liberación o descarga la toma de Spencer 1860 y es un concepto que, junto con el de energía psíquica, “se me han convertido en hábitos de pensar desde que comencé a dar razón en términos filosóficos de los hechos

¹¹⁸ Así resume Morreall la teoría de Freud:

he distinguishes three kinds of laughter situations, which he calls 'jokes', 'the comic', and 'humor'. The core of the theory is that in all laughter situations we save a certain quantity of psychic energy, energy that is usually employed for some psychic purpose but which turns out not to be needed. The discharge of this superfluous energy is laughter. *In joking, he says, we save energy that is normally used to suppress forbidden feelings and thoughts; in reacting to the comic we save an expenditure of energy in thought; and in humor we save an expenditure of energy in emotion* (Morreall 1982, p.246, cursivas añadidas).

de la psicopatología” (Freud 1991, p.141). Se observa, pues, la importancia que otorga a la risa, el chiste y lo cómico para su teoría del psicoanálisis.¹¹⁹

Categorialmente, considera lo cómico más amplio que el chiste y observa cómo lo cómico se comporta “socialmente”¹²⁰ de manera distinta que el chiste: “[e]l chiste se hace, la comicidad se descubre, y por cierto antes que nada en personas, solo por ulterior transferencia también en objetos, situaciones, etc.” (Freud 1991, p.173).¹²¹ Otro aspecto “social” que los distingue sería la imperiosa necesidad del chiste a ser compartido: “nadie puede contentarse haciendo un chiste para sí solo. Es inseparable del trabajo del chiste el esfuerzo de comunicar[lo]”, mientras que en lo cómico tal necesidad no es tan imperiosa, pese a que igualmente en “lo cómico depara goce la comunicación a otra persona” (Freud 1991, p.137). Cree indispensable, así, que el chiste se comunique, y no solo sea discurrido, para que se cierre su proceso.

En todo esto subyace la gran importancia que Freud otorga a la risa como “prueba de fuego” o autenticación del “gusto que siento [por el chiste]” (Freud 1991, p.137). Como ya se señaló al principio de este capítulo, esto no es sino la incorrecta identificación de la risa, “a complex neuro-physiological manifestation” (Ermida, 2008, p.6), con el humor o lo cómico. Como Freud cree indispensable la risa y no concibe la risa a solas provocada por un chiste, ve inviable que uno ría por un chiste contado a sí mismo debido a la propia condición del chiste, que ha de ser “probado” o “corroborado” por un receptor que no puede ser el mismo que el emisor. No sucedería lo mismo con lo cómico, que solo requiere de la persona u objeto cómicos y de un espectador (Freud 1991, pp.173 y ss.), pero no de un tercero a quien se le comunique lo cómico. Este tercero puede reforzar el

¹¹⁹ Dice Morreall: “Freud's theory is complex, and involves much more than the notion of the release of excess nervous energy. Indeed, *to discuss it thoroughly would involve a discussion of Freud's general psychoanalytic theory*” (Morreall 1982, p.246, cursivas añadidas).

¹²⁰ “El chiste como proceso social” se subtitula el epígrafe dedicado a “Los motivos del chiste” (Freud, 1991, pp.134-150).

¹²¹ Y en otra parte: “[e]n los casos en que los que me parecen cómicos son objetos del mundo, ello solo ocurre por una suerte de personificación, no rara en nuestro representar” (Freud 1991, p.137). Ya Bergson, pocos años antes (no hay que olvidar que los artículos incluidos luego en su obra *La risa* fueron publicados en 1899), había expuesto una opinión semejante:

Voici le premier point sur lequel nous appellerons l'attention. Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement *humain*. Un paysage pourra être beau, gracieux, sublime, insignifiant ou laid ; il ne sera jamais risible. On rira d'un animal, mais parce qu'on aura surpris chez lui une attitude d'homme ou une expression humaine. On rira d'un chapeau ; mais ce qu'on raille alors, ce n'est pas le morceau de feutre ou de paille, c'est la forme que des hommes lui ont donnée, c'est le caprice humain dont il a pris le moule (Bergson 2002, p.10; sus cursivas).

Interesante es lo que dice a continuación: “[P]lusieurs ont défini l'homme «un animal qui sait rire». Ils auraient aussi bien pu le définir un animal qui fait rire” (Bergson 2002, p.10). Y esto último (se podría añadir), como acto voluntario o involuntario.

proceso, pero no aportar nada nuevo. El proceso del humor sería personal e individual, “la participación de otra [persona] no le agrega nada nuevo” (Freud 1991, p.216).

Freud se atreve con una descripción de lo cómico y con una propuesta sobre los procedimientos de que se sirve, en un pasaje que se reproduce en su integridad y en el que pueden advertirse muchas de las ideas de Bergson acerca de la comicidad de movimientos, actos y caracteres y, además, algunas de las nociones de las teorías sociológicas sobre la hostilidad y la agresividad del humor:

Lo cómico se produce en primer lugar como un hallazgo no buscado en los vínculos sociales entre los seres humanos. Se lo descubre en personas, y por cierto en sus movimientos, formas, acciones y rasgos de carácter; originariamente es probable que sólo en sus cualidades corporales, más tarde también en las anímicas, o bien en sus manifestaciones. Por vía de una manera muy usual de personificación, luego también animales y objetos inanimados devienen cómicos. No obstante, lo cómico puede ser desasido de las personas cuando se discierne la condición bajo la cual una persona aparece como cómica. Así nace lo cómico de la situación, y con ese discernimiento se establece la posibilidad de volver adrede cómica a una persona trasladándola a situaciones en que sean inherentes a su obrar esas condiciones de lo cómico. El descubrimiento de que uno tiene el poder de volver cómico a otro abre el acceso a una insospechada ganancia de placer cómico y da origen a una refinada técnica. También es posible volverse cómico uno mismo. Los recursos que sirven para volver cómico a alguien son, entre otros, el traslado a situaciones cómicas, la imitación, el disfraz, el desenmascaramiento, la caricatura, la parodia, el travestismo. Como bien se entiende, estas técnicas pueden entrar al servicio de tendencias hostiles y agresivas. Uno puede volver cómica a una persona para hacerla despreciable, para restarle títulos de dignidad y autoridad. Pero aunque ese propósito se encuentre por lo común en la base del volver cómico, no necesariamente constituye el sentido de lo cómico espontáneo (Freud 1991, p.180).

No obstante todo lo dicho, autores como Morreall (2008, 2020a) ven insostenibles e injustificadas las distinciones hechas por Freud entre chiste, humor y comicidad con base en el tipo de energía liberada en/con la risa, pero resulta obvio que el vienés adopta un punto de apoyo, la risa, para desarrollar toda una teoría en torno a sus detonantes, que considera de tres tipos. Quizá su especificación sea inadecuada (el chiste se suele englobar en el humor, no aparte; cf. Morreall 2008, 224), pero su esfuerzo catalogador incluye un afán por identificar los procedimientos y por describir los mecanismos de esos detonantes de la risa.¹²²

3.3.4. Evaluación de las teorías clásicas del humor

Como se ha podido comprobar, los distintos enfoques en el estudio del humor y lo cómico emanados de las teorías clásicas difieren enormemente. Para algunas, tales fenómenos

¹²² Oring 2016 (pp.3-15) ofrece abundante bibliografía sobre las distintas lecturas que ha recibido la particular teoría del humor de Freud, además de ofrecer la suya propia.

son asuntos de percepción o recepción; para otras, de propensión o intención; para aquellas, de fabricación o composición, etc.

Cada teoría asume unos principios básicos acerca de la naturaleza del objeto de estudio (que casi nunca viene solo, sino acompañado de otros fenómenos que, a veces, lo sobrepasan y lo convierten en subsidiario) y aplica los métodos de análisis que considera más acorde para sus fines. Dependiendo de dónde se ponga el foco y de qué aspecto concreto o ámbito de la actividad humana ocupe el interés, la comicidad puede ser continente o contenido, primordial o subsidiaria, objeto o función, etc. Que ninguna teoría es concluyente es algo obvio: ninguna pasa de explicar de manera más o menos convincente algún aspecto de la comicidad o de lo que se cree la caracteriza. Quizá haya que conformarse con que la suma de esas parciales explicaciones nos dé la imagen de un objeto homogéneo y total.

Tómese, por ejemplo, lo que Freud dice acerca de la comicidad (Freud 1991, p.180; *vid. supra* 3.3.3.), que se puede resumir en que:

- el humor es humano o sobre el hombre o sobre lo que de humano podamos ver en un objeto o suceso (también en Bergson y Raskin; *vid. supra*);
- se puede hacer cómico a alguien trasladándole “a situaciones en que sean inherentes a su obrar [las] condiciones de lo cómico”;
- el placer cómico es origen de la técnica de producir comicidad (esto es, del arte cómico, como se vio en Mauron, *vid. supra*);
- el arte cómico puede estar al servicio de la agresividad, destinada a hacer despreciable a alguien (teorías sociales o de la hostilidad, *vid. supra* 3.3.2.).

Un aspecto muy importante es que, para Freud, lo cómico, como se ha dicho, a veces “surge” o se forma en el espectador. Freud deja abierta la puerta a la falta de intención cómica (en términos perlocucionarios; *vid.* 2.3.), puesto que una situación *per se* no puede “desear” ser cómica, al contrario que un individuo, que puede ser intencionadamente cómico (o querer serlo), como también puede serlo “a su pesar”. Por tanto, le corresponde al receptor/espectador/lector procesar la información recibida y entreverar los distintos sentidos del mensaje/situación hasta dar con el significado que considera más acorde (acorde con los hechos, con el contexto, con lo que percibe, con lo que sabe, con su experiencia, etc.). Esto está en consonancia con la idea de Freud de que lo cómico se descubre: puede no haber una intención de generar comicidad con algún

acto, movimiento, enunciación, etc., pero dicha comicidad puede surgir y ser descubierta.¹²³

Otra cosa es la reacción que se tenga: parece que si no hay risa, no ha habido comicidad. El asunto es delicado, puesto que la risa, al fin y al cabo, no es solo mental o psíquica, ni solo fisiológica, y puede ser inhibida o reprimida debido a muchos factores, internos y externos. Se puede reconocer la comicidad de una situación, como la intención de un chiste o un juego de palabras, o la mecánica de un gag, y no considerarlo en absoluto risible; o considerarlo, pero no reír.¹²⁴ Es más, se dan casos en que la incomodidad o la impaciencia son la respuesta y no la risa, incluso aunque todos los factores internos de (y externos a) un individuo estén predispuestos para (hacer) reír. Piénsese en las ocasiones en que se acude a un espectáculo cómico con la promisoría intención de reír y no se logra, pese al reconocimiento de las claves que deberían provocarlo, bien por mala disposición personal, bien por impericia de los intérpretes o artistas. Y piénsese en los chistes racistas, machistas, sexistas o clasistas: uno puede muy bien percibir su humorismo (su comicidad, su gracia, etc.), pero inhibir la risa o, directamente, suprimirla como respuesta (intencionadamente o no).

Por tanto, no en todo acontecimiento cómico se da un proceso consciente de construcción,¹²⁵ pero nunca falta el proceso de reconocimiento, que implica a aquella. Y a veces, en lo concerniente al llamado humor verbal, por ejemplo el chiste, es muy matizable que esa construcción sea consciente en todo momento, pues el destinatario o el oyente involuntario puede encontrar chistoso (puede re-construir como chistoso) algo dicho “seriamente”, sin ánimo de “hacer gracia”. Por ejemplo, los casos de malapropismos, como el de esa mujer con, sin duda, un leve conocimiento de Homero, y para quien las vicisitudes de un viaje en plena huelga de transportes fueron “toda una

¹²³ Sharp observa algo parecido en su trabajo sobre la ironía en la Biblia: “how well ironic texts mark their dissembling is another question. An author may try to be ironic but not succeed well, or an author’s text may be suffused with ironies of which the author is only half-aware” (Sharp 2009, p.14).

¹²⁴ Un caso extremo son esas ocasiones en que todos ríen por algo referido o contemplado en conjunto y uno ríe por “simpatía” o “contagio”, por participar de/en la experiencia común, por no parecer torpe o poco avisado, pese a que no sepa muy bien de qué se ríe. La risa aquí no es respuesta a ningún estímulo provocador de comicidad, sino un acto reflejo social, se diría; algo que se hace para no ser excluido.

¹²⁵ De construcción de la comicidad, de arte cómico, en suma. Piénsese en lo cómico por accidente: ver a alguien tropezar en la calle no sería obra de nadie, salvo de la torpeza del sujeto o de la indolencia del concejal de urbanismo y obras públicas. Otra cosa es que alguien eche la zancadilla a otro para que caiga. Y aun así, el hecho en sí no sería cómico sino en determinadas circunstancias. Por ejemplo, zancadillear a un niño o a un impedido necesita de unas muy determinadas circunstancias para resultar cómico; no sucede lo mismo con el mismo acto perpetrado contra alguien que camina distraído leyendo un libro o portando una bandeja de pasteles: la comicidad es más asequible.

osadía”.¹²⁶ Chistoso sería hacer un uso deliberado (adoptándolo como muletilla, por ejemplo) de lo que en principio es fruto de la ignorancia o de un *lapsus linguae*: ahí sí existiría la intención de hacer reír, ausente sin duda en la formulación original. Y, en el caso de lo chistoso como agresión, en esta ocasión, el motivo sería el uso de la confusión “osadía/Odisea” en el caso concreto de un sujeto que no sabe bien de lo que habla contra, precisamente, ese sujeto; pero no sería hostil la confusión en sí. (Quizá un helenista no piense lo mismo, qué duda cabe, y lo encuentre altamente injurioso).

Desde el punto de vista pragmático, y siguiendo la distinción austiniana entre “desaciertos” y “abusos” a los que toda enunciación (no solo realizativa; también las constatativas) está expuesta (Austin 1962, pp.14-15), en este caso nos encontramos claramente ante un “abuso”, que produce un acto (de habla) viciado (y, por lo tanto, nulo) debido a una mala ejecución. Es decir, teniendo en cuenta las condiciones necesarias que ha de cumplir toda enunciación para ser válida, se cumplen por completo las de apelación (en el sentido de que hay un procedimiento convencional y de que las personas y circunstancias que concurren son las adecuadas), pero no las de ejecución, ya que, si bien es cierto que se dan todos los pasos necesarios, es obvio que el acto adolece de mala ejecución (*vid.* el apartado 2.3. dedicado a la pragmática de la lengua). Lo importante es que, en un caso de malapropismo, el humor es accidental. Como señala Donald Davidson, un malapropismo “does not have to be amusing or surprising. It does not have to be based on a cliché, and of course it does not have to be intentional. There need be no play on words, no hint of deliberate pun” (Davidson 1986, p.157).

Se observa que existe una diferencia entre lo cómico o humorístico realizado/proferido y lo cómico/humorístico referido. Ello, cómo no, remite a lo ya dicho sobre lo cómico *de re* y lo cómico *de dicto*, pero con la diferencia de que no son clases exclusivas, sino categorías que pueden confluír. Puede resultar embarazoso escuchar tal disparate (“¡qué *osadía* de viaje!”), pero será divertido contárselo a otros; y será “hostilmente” divertido si todas las partes conocen al autor y se dan codazos contándolo.

¹²⁶ Los términos malapropismo y “spoonerismo” se usan “to name any linguistic slips of a mimetic nature, which are so often explored with deliberately humorous intentions” (Ermida 2008, 47). Lázaro Carreter (1977, p.270) restringe el malapropismo al mal uso de palabras extranjeras. El fenómeno ha interesado a los estudiosos del humor, como se comprueba en las siguientes citas: “Unlike other puns, malapropisms are therefore ascribed to speakers or speaker classes, characterized as low-register speakers, who disclose their tenuous grasp of, but desperate urge to use, the high-register words as their tongues slip in their attempt to do so” (Hempelman y Miller 2017, p.98). “[M]alapropisms, puns, and sarcastic remarks violate conversational norms in ways that have little consequence” (Martin y Ford 2018, p.88). Para los epónimos ingleses *spoonerism* y su correlato literario *malapropism*, así como para el catalán *piquiponada*, cf. Serra 2001, p.34.

Vemos que una misma situación, dependiendo de las circunstancias, puede usarse como ejemplo de humor incongruente (osadía/Odisea) o como ejemplo de humor hostil, si uno lo refiere a otros con ánimo de degradar al autor (“escuchad lo que ha dicho”) o, incluso, si uno ríe en su presencia nada más haberlo proferido. Nótese primeramente, en este segundo caso, que la risa hostil no es acerca de lo dicho en sí; en segundo lugar, lo incongruente queda incólume, pues en ello se basa la mofa. Es decir, en este caso, al referir el disparate de alguien con intención degradante se está utilizando como arma un efecto cómico u humorístico ya hecho (aunque de modo involuntario).

Ahora bien, ¿si se puede decir que lo “gracioso” de la confusión “osadía/Odisea” reside en la mala ejecución, se puede hacer extensible a los actos en general, no solo los lingüísticos? Resulta tentador, pero sería una visión del hecho cómico y/o humorístico limitada y, sobre todo, peliaguda, porque la mala ejecución puede tener consecuencias nefastas que no excluirían del todo lo cómico, pero situándolo en los límites de lo dramático. Piénsese en el manido ejemplo de “Perdón imposible, que cumpla su condena/Perdón, imposible (que cumpla...)”. En este caso concreto, es esencial, en primer lugar, saber si ocurre en la vida real o en la ficción (literaria, fílmica, etc.). Si se da en la ficción, no implica lo mismo que el interfecto sea el protagonista como que sea el villano de la fábula, pues, obviamente, el lector/espectador procesará de distinta manera el hecho (*vid.* ‘actante’ en 2.5.3.). Si se da en la vida real, parece obvio que el efecto cómico queda potencialmente anulado: una minucia ortográfica puede decidir la suerte de un reo, y eso imposibilita la risa *sine dolore* aristotélica, caso de que las consecuencias sean nefastas. La mala ejecución del acto es la misma, pero el contexto es indispensable en la interpretación y valoración de un mismo suceso. Y, en la ficción, además, es crucial conocer al sujeto paciente del hecho, así como sus antecedentes y repercusiones narrativas. Se puede, de igual modo, imaginar el caso (ficticio o real, no tiene importancia ahora) de alguien que confunde un vaso de vodka con uno de agua. No supone lo mismo que le ocurra a un adulto sediento y desavisado a que le suceda a un niño inocente e ignorante. Una mala ejecución puede ser, por tanto, un ingrediente de la materia cómica, pero no es indispensable. Y, en ocasiones, es claramente anti-cómica.¹²⁷

Considérese ahora este otro ejemplo: “¿Qué hace un pájaro de 300 kilos en la rama de un árbol?”, “No lo sé”, “¡¡PIO, PIO!!”. No parece haber “agresión” contra nadie en este ejemplo. Es interesante, antes que nada, ver cómo se han usado los recursos de la

¹²⁷ Véase lo dicho en el punto 3.2., donde se repasó la teoría mauroniana, en especial la referencia Llanos López 2007, p.477.

escritura para intentar representar lo que oralmente se representa por la propia voz y los gestos. Además, se trasluce en este ejemplo, elegido y dispuesto “a la manera oral”, es decir, en forma de pregunta-respuesta (*riddle*,¹²⁸ en la literatura), lo que muchas chanzas, chistes y chascarrillos tienen de juego y de lúdico, en difusa vecindad con las adivinanzas, charadas y acertijos. Por otra parte, este chiste pasaría la prueba de la traducción (*cf.* Cicerón, Bergson): su carga cómica, su “golpe” parece independiente del idioma y (de entrada) del sistema de escritura utilizado (siempre y cuando este contenga los elementos gráficos suficientes¹²⁹ para reflejar los elementos no verbales y paralingüísticos que concurren en una formulación oral). Sería, por tanto, humor *de re* y no *de dicto*: su humor es situacional, no verbal; está en el significado, no en los significantes. Pero la disposición de estos es clave para que se dé un efectivo reconocimiento del mensaje.

La disposición lingüística y la de la información cumplen un papel muy importante, además del medio (oral-escrito). Este mismo ejemplo podría haberse transcrito así: “Un pájaro de 300 kilos en un árbol hace ‘¡¡**PIO, PIO**’!!”,¹³⁰ trastocando de alguna manera el efecto cómico. El mayor inconveniente en una transcripción así es la falta de referencialidad, es decir, no saber si la frase fue pronunciada por un eminente naturalista en una conferencia o por un niño fantaseando sobre lo que vio en el bosque: evidentemente, el contexto afecta a la respuesta del oyente: pasmo e indignación (científica) en el primer caso, tierna condescendencia y fingido asombro, en el segundo.¹³¹ Sin embargo, en la forma inicialmente transcrita al principio del párrafo anterior, el ámbito y el contexto están claros: los propios del juego: si en una reunión, formal o informal, alguien lanza la pregunta inicial (“¿Qué hace un pájaro...?”), todos reconocerán el “modo juego”, independientemente de que lo consideren procedente o no, fuera de lugar o pertinente, etc.

Repárese en lo dicho sobre el juego con relación al humor (y viceversa). Sobre todo, la importancia que otorgan algunos enfoques lingüísticos sobre el humor al juego (*vid.* notas 45 y 132 de este capítulo). Pero, en lo que ahora se quiere señalar, el juego no está en las palabras o no las incluye, sino en el mundo creado *ex profeso* y en el cual se

¹²⁸ En la lista de parámetros de la GTVH (KR, recuérdese; *vid. supra*) este sería el de la “estrategia narrativa” (NS).

¹²⁹ Elementos toscos, en opinión de Austin: “[the] features of the spoken language are not reproducible readily in written language. [...] Punctuation, italics, and word order may help, but they are rather crude” (Austin 1962, p.74).

¹³⁰ Obsérvese que se ha cambiado la estrategia narrativa (NS), de un *riddle*, o pregunta-respuesta, a un *one-liner*.

¹³¹ Como la GTVH es una teoría de la *competence*, no de la *performance*, este aspecto ni le interesaría ni le inquietaría.

insertan, que es el mundo del juego o del humor, como se prefiera; el mundo “no serio”, en suma. Un mundo en el que no solo existen pájaros de 300 kilos posados en la rama de un árbol piando como lo haría un becerro, sino, sobre todo, un mundo en que hablar de ello es “corriente”: la norma; incluso lo esperable: lo “serio” (Huizinga 1938).

Retomando la posibilidad de que la frase, en su segunda transcripción (“Un pájaro de 300 kilos en un árbol hace ‘¡¡**PIO, PIO!**!’”) hubiese sido pronunciada por un conferenciante en un ámbito tal como un congreso internacional de ornitología, cabe la posibilidad de que, junto con (o en vez de) la indignación y el pasmo, se diese la risa, se respondiese con la risa. Esta, a su vez, podría haber sido producida 1) por la imagen emanada, expresada o reflejada por el aserto, “Un pájaro de 300 kilos...”, o 2) por la situación de que un científico hubiese sido capaz de pronunciar semejante dislate en tales circunstancias. En el primer caso, el motivo de la risa habría sido la grotesca imagen evocada; en el segundo, un científico diciendo disparates. Concédase que en 1) el detonante de la risa es la incongruencia y, en 2), la hostilidad, la agresión de tomar tal incongruencia contra su autor (o, incluso, la incongruencia de que tal persona hubiera dicho algo así). Como vemos, las categorías cómicas o humorísticas emanadas de las distintas teorías se imbrican de nuevo; no son impermeables ni estancas.

Porque obsérvese que cabe la posibilidad de que el conferenciante esté bromeando, no hablando en serio (Austin, Grice, Searle): jugando (Huizinga, Eastman). Y que tal posibilidad haya sido reconocida por su auditorio gracias a “signos de juego” visuales (gestos, visajes, sonrisas), orales (entonación, pronunciación, etc.) o lingüístico-referenciales (“déjenme contarles una anécdota/algo gracioso”). La predisposición a la risa (al juego) podría estar más o menos asegurada; su logro ya sería otra cuestión. El motivo de la risa, de nuevo, podría estar en la evocación de la imagen sugerida (o incluso en lo absurdo de la situación en que tal evocación ha tenido lugar) y, a la vez, la risa puede convertirse en agresión contra el autor con el propósito de degradarle (científica o académicamente, por ejemplo): es decir, se puede usar ese mismo motivo a la contra. Y todo ello pese a que los “signos” han sido emitidos y reconocidos y se “entiende” que se está jugando.

Porque, según Santo Tomás, juego también sería la burla de quien ríe, o la burla que esa risa expresa.¹³² De ser así, sería un juego “a solas” y sin preaviso: sin signo alguno

¹³² Los antecedentes de la equiparación de lo lúdico y lo risible o cómico son antiguos. Así, Tomás de Aquino, en su *Summa Theologiae*, dice que la burla es juego (II IIae, q.75 a.1 s.c.) y que, de ser pecado, es venial, poco grave, salvo que el burlado sea Dios mismo o persona a quien se deba gran respeto (II IIae,

(aunque con un detonante y un objetivo claros). Pero, aunque el deleite que procurase sería en primer lugar personal, quizá luego pudiese ser transferible a otros individuos, con lo que, adaptando los argumentos de las teorías del humor como juego y de Aquino al unísono, quizá esa misma risa pasase de expresión burlona a “signo de juego”, si logra ser percibido como tal por otros: “reíd conmigo, burlémonos de él”. Por tanto, podría suceder que el promotor del juego (es decir, el conferenciante chistoso) pasase a ser objeto de otro juego muy distinto, sin menoscabo o sustracción de las reglas de aquel: simplemente mediante la adición de otro elemento, la risa burlona. Lo que provoca esta risa guasona es volver el juego contra su autor.

Como se quiere mostrar, las propuestas de las distintas familias teóricas no son ni concluyentes ni excluyentes. Pueden usarse para describir distintos ejemplos al unísono o para analizar desde distintos ángulos un solo ejemplo y unos mismos detonantes (o lo que se cree “son” detonantes), para identificarlos o para estipularlos como premisas *ad hoc*. La tesis es que 1) esas mismas teorías y esos mismos usos pueden ayudar a la identificación de la comicidad en los textos bíblicos y, caso de considerarse de antemano cómicos, 2) ayudar a su descripción. Lo primero quizá resulte deseable para aquellos a quienes resulta inoportuno hablar de comicidad bíblica (por razones de cualquier tipo: religioso, filológico, literario, estético, etc.) o improcedente (desde un punto de vista histórico, cultural y/o antropológico). Lo segundo coincide en parte con uno de los objetivos de este trabajo: explorar las repercusiones, lingüísticas, narrativas y literarias que la concurrencia del humor y la comicidad tienen en los textos bíblicos.

3.4. Gag, efecto cómico y la construcción de la comicidad como mecanismo narrativo¹³³

Los estudios sobre el gag cinematográfico pueden ayudar a comprender mejor las nociones de “comicidad puntual” y “comicidad estructural”, vistas en Mauron, y a

q.75 a.2 co.; es interesante que Aquino incluya la burla (q.75) en un bloque en que trata las injurias verbales: la contumelia (q.72), la detracción (q.73), la murmuración (q.74) y la maldición (q.76).). La burla no es sino juego y, por tanto, de ser pecado, es menos grave que otros como la maldición, la injuria o el escarnio. La burla no implica desprecio, sino juego (II IIae, q.75 a.2 ad 3). Estas ideas, que se suelen soslayar en la literatura al respecto del humor, acercan a Tomás de Aquino a las teorías de la superioridad o sociales, pues da por hecho que la burla, como juego, como causa de risa, está basada en las chanzas contra algún mal o defecto en alguien, pero rebaja su agresividad por el atenuante lúdico. Más citados son los pasajes en que elogia el juego como deleite que descansa la mente (espíritu), así como el descanso físico reconforta el cuerpo. Cf. Morreall 2020a, 2020b.

¹³³ Mucho de lo que contiene todo este epígrafe 3.4. y el siguiente, 3.5., aparece de forma condensada y resumida en un artículo a publicar en la revista *MEAH. Sección Hebreo* (El Ammari 2021a).

ponderar el poder narrativo de los chistes visuales, que a primera vista se podrían considerar algo fortuito y de corto alcance.

El estudio del gag cinematográfico y su significación narrativa está íntimamente relacionado con la idea o noción de juego y con la potencialidad narrativa de ciertas escenas desarrolladas equívocamente, ya sea por las acciones que presentan o por las “diversiones” (entendidas como “divergencias”) que plantean en la trama. Un gag visual es un desarrollo (narrativo) equívoco de imágenes construido en tres fases: la espera, la anticipación y la sorpresa (Garin 2014, p.25).

Las sucesivas etapas narrativas reconocidas por Aristóteles (inicio-nudo-desenlace) surgen. Un gag puede ser visto como una atomización o, mejor, miniaturización narrativa. Su mero acontecer, su simple transcurrir puede ser explicado apelando a esos universales narrativos.¹³⁴ La explicación de corte aristotélica que ofrece Garin pertenecería al gag de tres partes: “[l]a temporalidad del gag integra una estructura progresiva, susceptible de complicarse más o menos, pero que surge ante el espectador en estos tres momentos: lo que se espera, lo que se anticipa y lo que sorprende” (Garin 2014, p.25). Así es como Garin explica cómo se construye un gag a través del tiempo. Esas tres fases son la forma en que las acciones se relacionan en/con el tiempo y pueden mezclarse de forma dinámica, inscribiéndose en la narración diversos órdenes y desórdenes temporales.

Lo que subyace en la explicación de Garin es la asunción de una división tripartita del gag que sobrepasaría la simplicidad del mero efecto cómico. Lo que caracteriza al gag, en su formulación fílmica más clásica, es el “golpe” (*topper* o *punch line*), que surge inesperadamente tras la construcción y la recreación del chiste (visual). Pero una forma binaria también es posible, en la que primaría el placer de la recreación, de la reiteración, de la repetición. Según Garin, en estos casos, “lo que prima no es el paso de la anticipación a la sorpresa, típico de la estructura a tres, sino *el placer puro de la repetición*” (Garin 2014, p.38; sus cursivas). Por ejemplo, 1Sa 3:2-10 puede ser visto como un gag de estructura binaria: Yhwh llama a Samuel y este le confunde (reiteradamente) con Elí. El resultado es que el motor narrativo corre el riesgo de “griparse” por las sucesivas llamadas de Yhwh y las reincidentes equivocaciones de Samuel. Pero, siendo binario su desarrollo,

¹³⁴ Joshua Berman nos advierte: “[f]ar from universal, [they] are precisely Aristotelian in nature” (Berman 2019, p.290). En parecidos términos se pronuncia Lowery: «[i]t is wrong to assume that literary features of Ancient Near Eastern texts will exactly parallel those of the West. In fact, it is best to assume that no literary feature is parallel with Western notions unless it can be explicitly confirmed» (Lowery, 1995, p.118). Cf. nota 83 de este capítulo.

dicha escena obedece al patrón ternario de corte folclórico tan recurrente en la Biblia,¹³⁵ en la que una secuencia se repite tres (más una) veces.¹³⁶ Lo más interesante de acoger una explicación de corte formalista como esta es la posibilidad de encontrar estructuras similares en el corpus bíblico, independientemente (y sin menoscabo) de otras explicaciones adscritas a enfoques y metodologías diferentes.

En consonancia con lo visto en Mauron y su catalogación de los efectos cómicos en ‘puntuales’ o ‘estructurales’, se suele discutir la capacidad narrativa del gag en oposición o comparación con su capacidad disruptiva. “El gag es uno de esos elementos de juego, poderosamente ambiguos, que cuestionan el sentido de la narración construyendo y destruyendo al mismo tiempo” (Garin 2013, p. 58). ¿Es este “juego” estéril, o incluso disruptivo, a efectos narrativos? Sí y no, nos explica Garin, porque el gag puede suponer “acciones aisladas o [...] puntos de giro en una narrativa compleja” (Garin 2014, p. 10). El análisis de ciertas escenas o imágenes de las narraciones bíblicas desde la perspectiva de su doble potencialidad narrativa y disruptiva nos acercará desde otro flanco a la idea de comicidad. La diversión, etimológicamente, es divergencia, en todos los sentidos y planos. Y, quizá, lo que se estima de una situación cómica no sea tanto las risas que pueda provocar como las posibilidades causales que despliega disfrazadas de casualidades e incongruencias.

Cinematográficamente, un gag visual puede ser definido¹³⁷ como “una forma que hace (posible) reír [...] mediante un desarrollo equívoco de imágenes en movimiento” (Garin 2014, p.9):

- Una “forma” de hacer, porque un gag implica “un determinado cobrar forma, un lugar y un *tempo*, una manera de hacer” (Garin 2014, p.9; la cursiva es suya).

- “Que hace posible reír”, porque lo cómico en un gag es “condición de posibilidad” (Garin 2014, p.11). Un gag no es un medio cuyo fin es la risa. Hay una ambigüedad y una diversidad en los gags que pueden “hacernos reír, pero también inquietarnos y promover el pensamiento crítico” (Garin 2014, p.11). Y es que el gag “desborda ampliamente las categorías de lo cómico” (Garin 2014, p.17).

¹³⁵ Cf. Alter 2011, p.120.

¹³⁶ I Sa 3:2-10 se despliega binariamente en el eje vertical, ternariamente en el horizontal (*vid. supra* el apartado dedicado a la narratología).

¹³⁷ Cf. Cuéllar 1998, pp.70-73; Garin 2014, pp.7-8, para diversas propuestas de definición del término que, en origen, “era utilizado para denominar las improvisaciones aplicadas por los artistas de ‘cabaret’ y ‘music hall’ cuando querían recuperar la atención de un público aburrido, distraído o enfadado ante los errores y deficiencias del número presentado en el escenario” (Cuéllar, 1998, p.65). Cf. además, Mars 1964, du Pasquier 1970.

- “Mediante un desarrollo equívoco”, porque “el gag es mucho más que una forma de hacer reír, y puede llegar a ser una poderosa herramienta crítica” (Garin 2014, p.12). Además de la risa, las materias primas del gag son “la contradicción, el absurdo, la paradoja, la voladura, el interrogante, la explosión, el límite...” (Garin 2014, p.13). Un gag siempre nos va a hacer dudar porque se desarrolla en equívocos y tiene “a veces más que ver con la destrucción (de imágenes, dogmas y reglas) que con la construcción” (Garin 2014, p.13).

- “De imágenes en movimiento”. Escribir un gag visual es idear imágenes, diseñar escenas, no escribir chistes. Un chiste (un gag hablado, en suma) requiere, además, de una re-construcción mental y lingüística para interpretarlo, mientras que un gag visual (que es como se han percibido y posteriormente entendido las escenas bíblicas objeto de esta tesis) “se despliega simultáneamente a las imágenes, lo entendemos *mientras* lo vemos, de forma inmanente y directa” (Garin 2014, p.14; sus cursivas).

Ese “desarrollo equívoco (de imágenes en movimiento)” al que alude Garin puede darse por otros medios, no solo el fílmico, sino el pictórico y el fotográfico (hablando de imágenes representadas) y el literario (hablando de imágenes evocadas). E, igualmente, existen gags verbales (un chiste, en suma, puede ser visto como un gag verbal, así como un gag visual ser considerado un chiste visual),¹³⁸ gags sonoros¹³⁹, gags musicales y gags mixtos (Garin 2014, pp.14-15) que participan del desarrollo equívoco; que se definen por eso mismo.

El equívoco puede afectar a (o se puede extender a lo largo de) la estructura total en la que el gag se inserta, ya sea al nivel de las acciones, del relato o del discurso (no solo fílmicos, sino en un sentido narratológico: *vid.* el apartado 2.5.). Así, un juego de palabras puede entenderse como un gag verbal que busca el equívoco entre sonido y significado, y una escena de enredo, como la de Ester 7, como un gag visual presentado verbalmente, distinguible lingüísticamente, consistente en el equívoco de las acciones que conforman la trama.

El movimiento (de imágenes) es crucial para Garin y eso puede resultar problemático a la hora de establecer analogías entre las distintas artes, especialmente entre el cine y la literatura, como se hace en este trabajo. De todas formas, como se sabe, el movimiento de imágenes cinematográfico es aparente, no real; una ilusión óptica “basada

¹³⁸ Cuéllar (1998, p.73) elige “chiste fílmico” como traducción del término gag (visual).

¹³⁹ Un perfecto ejemplo bíblico de gag sonoro (evocado o representado) es la toma de Jericó por el poder del sonido de los cuernos y los gritos en Jo 6:1-20.

en el principio de la persistencia de las impresiones retinianas formulado, en 1829, por el físico belga Joseph Plateau” (Sánchez Andrada 1994, p.55), que cumplía (aparentemente) las pretensiones de muchos artistas desde antiguo: representar la vida tal cual es en su propia viveza: “imprimir la vida”, en tipográfica imagen de Román Gubern (Gubern 1971, p.83). Y todo gracias a un invento que durante un tiempo fue un elemento más de espectáculos circenses, números de magos y atracciones de feriantes. Un elemento lúdico usado para asombrar, sorprender, asustar, divertir.

La ilusión de la vida “atrapada” por la cámara y “reproducida” por el proyector es comparable a la ilusión de la lengua “atrapada” por la escritura y “reproducida” por la lectura; un invento, la escritura, (aparentemente) capaz de “apresar” el pensamiento, traer del pasado palabras proferidas por otros hombres y representar el mundo y sus hechos “como son/fueron”. Trazar la historia del cinematógrafo desde sus inicios naturalistas (“La salida de los obreros de la fábrica Lumière”, “La llegada de un tren”, “La fuente de las Tullerías”, etc.),¹⁴⁰ pasando por los primeros intentos de representar historias o “filmar argumentos” y de su uso documental e informativo, hasta llegar a la identificación casi total del cine con la narración (visual), es tan instructivo y pertinente como esbozar la trayectoria de la escritura desde sus inicios administrativos como herramienta de contabilidad e intendencia y su empleo político y religioso, pasando por su uso artístico, hasta llegar a la casi universal noción de que la escritura refleja completa y cabalmente el lenguaje humano y, por extensión, su pensamiento; lenguaje humano que inventariaría y representaría el mundo tal cual es.¹⁴¹ El movimiento de las imágenes logrado con el cinematógrafo se vio implementado por mejoras, adaptaciones o manipulaciones técnicas en parecida medida a las implementaciones técnicas de la escritura que permitieron ampliar su uso hasta hacerla (parecer) reflejar fielmente el lenguaje humano.¹⁴²

¹⁴⁰ Estas son tres de las diez películitas proyectadas en el estreno en sociedad de su invento por los Lumière (cf. Sánchez Andrada 1994, p.55).

¹⁴¹ Se quiere aludir con esto a un doble problema: el de la capacidad representativa del lenguaje, por un lado, y el de la capacidad de la escritura por representar el lenguaje, por otro.

¹⁴² Para la historia de la escritura (y la lectura), su relación e interacción con la oralidad, sus continuas mejoras, adaptaciones e implementaciones; su impacto cultural, su importancia en el nacimiento del discurso científico y/o su influencia en la psique humana, véase Brockmeier 2002, 2012; Brockmeier y Olson 2002, Cipolla 1969, Clanchy 1979, Cohen 1958, Collins 1995, Eisenstein 1979, Ferreiro (coord..) 2002, Finnegan 1988, Gelb 1963, Goody 1977, 1987; Goody y Watt 1963, Graff 1986, Halverson 1992, Harris 1986, Havelock 1963, Innis 1951, López Bonilla y Fragoso 2013, Lord 1960, McLuhan 1962, Olson 1998, 2009; Olson y Torrance (comp.) 1995, Ong 1987, Parry 1971, Scribner y Cole 1981, Street 1984, 1993. Para los mismos asuntos en relación con la Biblia y/o el POA, y con especial hincapié en los procesos composicionales, redaccionales y/o de ejecución (*performance*), véase Carr 2005, Evans 2017, Graham 1987, Jaffe 2001, Miller 2011, 2012; Miller-Naudé y Naudé 2016, Niditch 1996, 2010; Perry 2019, Person 2015.

Tan problemático e improcedente es equiparar cine y vida, esto es, considerar al uno espejo que refleja a la otra, como considerar que la escritura es “lenguaje impreso” o, también, espejo que lo muestra tal como es, y que el lenguaje, a su vez, representa el mundo o el pensamiento fielmente. En lo concerniente a sus respectivos usos narrativos, parece evidente que el cine y la escritura comparten ciertos elementos estructurales adaptados convenientemente (o no) a cada medio, y que, por tanto, una comparación semiótica de corte estructuralista, como la que ofrece o emplea la Narratología, no solo es lícita, sino que resulta útil para comparar ejemplos mediante transposición. Se puede esto formular de otra manera, puesto que, si algo parece claro, es que la narración es un concepto o episteme en el que se engloban o al que se atribuyen ciertas características formales, pragmáticas y comunicativas, no un producto “fabricado” de una determinada manera siguiendo una “receta”.

Por otra parte, el movimiento de imágenes aludido no tiene por qué ser fielmente “realista” e inducido por una manipulación técnica (un truco, en suma; ¿un juego?) de fotogramas, sino que puede ser simplemente sugerido, como ocurre en el cómic o en algunas obras pictóricas, merced a otro tipo de técnicas. Y de igual manera, el lenguaje puede muy bien expresar no solo una idea de lo cinético (“escapa, no mires atrás, no pares, huye al monte”, le dicen a Lot en Ge 19:17), sino además “mostrar plásticamente” una imagen (la mujer de Lot, mirando hacia atrás, convertida en estatua de sal en Ge 19:20), como también desarrollar todo un episodio en varios “cuadros” (Lot recibiendo, acogiendo y defendiendo a los dos ángeles que terminarán por salvarle a él en Ge 19:1-11). En los albores del cine, lo que “mucho después recibiría el nombre de plano coincide totalmente con la escena o cuadro” (Sánchez Andrada 1994, p.87). Y así, en Ge 19:1-11 podríamos distinguir cuatro planos o cuadros:

- vv.1-3a. Exterior: recibimiento, invitación y porfía de Lot con los ángeles.
- v.3b. Interior, casa de Lot: banquete.
- vv.4-5. Exterior: los hombres de Sodoma rodean la casa, reclamando a los “varones”.
- vv.6-11. Exterior, puerta: Lot sale a negociar; agresión a Lot; rescate de Lot por los ángeles; ceguera de los sodomitas, que buscan a tientas la puerta.

En esta último *frame*, los ángeles quedan casi fuera del encuadre, del plano, pues solo sus manos “salen”, “aparecen”. En sí misma, esta imagen de las manos que surgen desde dentro de la casa podría ser considerada como un gag visual: unas manos que aparecen, agarran a Lot y lo introducen en la casa. Su participación en el total de la escena,

desde el punto de vista narrativo, es clave: supone la resolución de la trifulca entre Lot y los hombres de la ciudad. Pero es “disruptiva” (*vid. infra*) en cierto modo, por lo que tiene de sinécdoque imprevista. Sería este un ejemplo del “potencial narrativo” del gag de que habla Garin, que pondera “sus contribuciones al *storytelling*, de modo que cuanto más diferenciales sean sus imágenes, más poderosas serán sus aportaciones al discurso y la narración visual” (Garin 2014, p.17).¹⁴³

El desarrollo narrativo, en forma de imagen imprevista o súbita, es adonde se dirige la atención. Puntos de ruptura o de sutura que afectan al global del artefacto literario entendido como producto lingüístico, como acto de habla y como agente narrativo. Como se apunta varias veces a lo largo de esta tesis, si lo cómico “es divertido”, es divergente, etimológicamente. Un movimiento de distracción que arrastra nuestra atención, una discordancia que nos extraña o deleita, una discrepancia que promueve la reevaluación de lo leído, una oposición que provoca la crítica a lo asumido, un obstáculo a salvar de alguna manera. Esa es la comicidad de la que este trabajo se ocupa.

3.4.1. Mecanismos de comicidad y tipos de gags: tipología de Cuéllar

Un gag puede también ser descrito como un “mecanismo cómico desarrollado en una estructura dinámica, inserto en un relato mayor” (Cuéllar 1999, p.112; *vid.supra* cap. 0):

«mecanismo» aplicado en su acepción de medios prácticos empleados en las artes; «cómico» en cuanto que dicho mecanismo es productor de comicidad; «estructura dinámica» en un doble sentido: en cuanto que se desarrolla espacio-temporalmente (tiene una duración y sucede en el espacio) y en cuanto que no ofrece un modelo único, puede modificarse originando diferentes tipos; «inserto en un relato mayor» porque, salvo que el gag constituya por sí solo un film, necesariamente el film ofrecerá un relato en el que va insertado un número indefinido de *gags* (Cuéllar 1999, p.112; sus cursivas).

Cuéllar distingue entre gag y efecto cómico con base en su duración, más breve en el segundo caso: “un *gag* podría estar compuesto de un único efecto cómico o estar plagado de ellos” (Cuéllar 1999, p.113; sus cursivas). Por lo que el efecto cómico, siguiendo esta premisa, sería la esencia atómica del gag.¹⁴⁴ En los estudios sobre cinematografía, como no podía ser de otra manera, las cuestiones acerca de la definición

¹⁴³ La imagen del v.10 es tan potente que se podría singularizar, hacer de ella un cuadro focalizado y ampliado de la escena general. “Visualmente”, el v.10 nos ofrece las manos de los ángeles surgiendo desde el interior de la casa, agarrando a Lot, introduciéndolo dentro y cerrando la puerta.

¹⁴⁴ Para Garin, por su parte, el efecto cómico sería el “grado cero de la comicidad” (2014, p.32), esto es, un gag que no se repite, no varía, ni se desarrolla. Se podría decir que el clásico tropiezo (*pratfall*), tan básico en el *slapstick*, es un gag de una sola parte: un puro efecto cómico.

de lo humorístico y lo cómico, la participación de la risa y la delimitación entre géneros son de vital importancia. El papel del gag en todo ello es crucial.

Cuéllar, en su estudio sobre Tati (Cuéllar 1999),¹⁴⁵ distingue entre los géneros cinematográficos de “comedia” y el “cine cómico”, pero señala algo en lo que se viene incidiendo en este trabajo: la falta de “consenso entre los especialistas a la hora de definir términos como «cómico», «género cómico» o «burlesco»” (Cuéllar 1999, p.106). No obstante, asegura que el cine de Tati pertenecería al género cómico y no a la comedia,¹⁴⁶ “porque comparte con dicho género [de lo cómico, no de la comedia] o concepto su categoría estética primordial: la primacía del humor” (Cuéllar 1999, p.106). Poco aclara esta aserción, pues un poco antes indica que “el humor [...] es una convención cultural que depende de muchos factores. La percepción del humor por parte del espectador de la obra tendría como reacción física principal la risa, la sonrisa o la carcajada”¹⁴⁷ (Cuéllar 1999, p.106); esto es, Cuéllar se centra en la percepción del humor, no en su creación, por lo que, en efecto, podemos decir con él que “el humor puede estar presente en cualquier tipo de género” (Cuéllar 1999, p.106),¹⁴⁸ puesto que los “factores” que lo desencadenan son “muchos” y es la percepción del espectador lo que prima en su reconocimiento, ya que nos encontramos ante toda una “convención cultural”.

Más adelante señala cómo algunos autores “consideran al cine cómico (*slapstick* para la crítica anglosajona, *burlesque* para la francófona) un subgénero de la comedia. Curiosamente, desde un punto de vista histórico parece que fue el cine cómico el que originó la comedia” (Cuéllar 1999, pp. 106-107). Llega a afirmar que, “desde un punto de vista cronológico y casi biológico, es la comedia la que debería considerarse un subgénero del cine cómico”, pero, “pasada la moda del cine cómico, la comedia abarcó un modelo amplio de aplicación del humor en el cine” entre cuyos elementos se encontraba el cine cómico (Cuéllar 1999, p.107). Esto es, llegado un momento, el cine

¹⁴⁵ Mucho de lo que en esta obra dice sobre el gag y sobre las diferencias entre “género cómico” y “género-comedia” las adelantó en un estudio anterior (Cuéllar 1998), que se citará como complemento cuando sea necesario.

¹⁴⁶ Entendida o considerada cinematográficamente, siempre que nos refiramos a ella en estos pasajes concretos de Cuéllar.

¹⁴⁷ Habría que desconfiar de esta diferenciación o gradación “sonrisa-risa-carcajada” como cuantificadora de la calidad cómica o humorística de una obra o hecho.

¹⁴⁸ En su estudio de 1998 dice que es “la comicidad o práctica de lo cómico” (definición de ecos mauronianos) la que puede presentarse en cualquier film, independientemente de su género (Cuéllar 1998, p.65), para, más adelante, sintetizar (y privilegiar): “[e]l humor, como la comicidad, puede estar presente en cualquier tipo de género cinematográfico aunque encuentra su máxima aplicación desde un punto de vista cuantitativo y cualitativo en dos géneros determinados: la comedia y el cine cómico” (Cuéllar 1998, p.66).

cómico se vio subsumido en (o absorbido por) la comedia como un elemento o pieza más del humor aplicado en el cine. Así que sería la “aplicación del humor” (sic) lo que distinguiría a la comedia y al cine cómico, en opinión de Cuéllar. Humor “aplicado”, ahora, no “percibido”, como antes.

La obra de Tati pertenecería al género cómico, y no a la comedia, porque responde a la característica que define, a nuestro entender, dicho género y lo diferencia de la comedia en particular y del resto de géneros en conjunto. La característica definitoria del género cómico es, creemos, la primacía del *gag* como mecanismo cómico, estético y narrativo del film (Cuéllar 1999, p. 107; sus cursivas).

La última afirmación sitúa directamente a Cuéllar en la estela de Mauron. Lo que viene a decir es que lo que es definidor y esencial en lo que él llama “género cómico”, es instrumental, humorísticamente, en el “género-comedia”. Véase:

[p]ensamos que la diferencia fundamental entre ‘Comedia’ y ‘Género Cómico’ es, pues, el papel que juega el ‘gag’ [...]: un mero instrumento humorístico más [...] que puede utilizar la Comedia, el ‘gag’ se convierte, sin embargo, en la clave básica alrededor de la cual se erige el Género Cómico (Cuéllar 1998, p.67).¹⁴⁹

Para Cuéllar, el gag es uno de los mecanismos generadores de comicidad que provocan “una reacción humorística en el espectador” (1999, p.108). Los dichos mecanismos “pueden funcionar de forma autónoma o en combinación con otros” (Cuéllar 1999, p.108). Estos mecanismos, para el autor, son las formas, los movimientos, el sonido, los personajes, las situaciones y los gags (Cuéllar 1999, pp.109-110; cf. *íd.* 1998, pp.68-69).

Aún podría afirmarse que el único mecanismo de comicidad (entendida esta como el esfuerzo y la intención de un narrador por generar humor, por provocar risa o, siguiendo al propio Cuéllar, por “practicar” lo cómico) es el gag, y que este puede ser de formas, movimientos, situaciones, sonidos, arquetipos... y (se añade) narrativos. En lo que concierne al cine, el gag puede ser verbal, visual, acústico, musical y mixto al nivel de las formas, las situaciones, etc. Pero todos los tipos de gags que distingue Cuéllar, salvo quizá los tipos 13, 14 y 16 (*vid. infra*), a despecho de su categorización, pueden serlo además al nivel estructural de la narración, en lo que respecta ya a las acciones, ya al relato o trama, ya al discurso.

A la hora de clasificar los gags, Cuéllar establece cuatro categorías: atendiendo 1) a lo sensorial (visuales, auditivos, audiovisuales), 2) a su relación con los personajes (gags

¹⁴⁹ Pero la ubicuidad del gag traspasa estos límites trazados por Cuéllar: “el ‘gag’ puede estar presente en un ‘Western’, un filme de ‘ciencia-ficción’ o un cortometraje publicitario destinado a la televisión” (Cuéllar 1998, pp.65-66). Se insiste, por otra parte, en que la distinción “género cómico/comedia” (y sus respectivas caracterizaciones) es exclusiva de Cuéllar.

de estructura anónima o personalizados), 3) a su relación con el film (autónomo o micro-cósmico) y, por último, atendiendo 4) a su categoría cómica (hasta catorce tipos, desde el gag de sorpresa hasta el absurdo) (Cuéllar 1999, pp. 113-120; *cf. íd.* 1998, pp.74-98). En este apartado se repasará su catalogación y, en el siguiente, se “aplicarán” a ciertos ejemplos bíblicos, previo comentario a la clasificación. (Se subrayan los tipos que el autor distingue):

1-2) Los gags de estructura anónima y los personalizados se diferencian en que los primeros pueden ser protagonizados por cualquier personaje, preferentemente secundario, mientras que los segundos encuentran su razón de ser y su eficacia precisamente en que son aplicados a un personaje concreto, preferentemente protagonista (Cuéllar 1999, pp. 114-115).¹⁵⁰

3-4) El gag autónomo se opone al micro-cósmico porque no resume ni condensa, como este, el film al completo. Es más, estos gags autónomos pueden llegar a romper la narración, si son independientes de esta (el gag autónomo puede ser dependiente o independiente de la acción narrada, *cf.* Cuéllar 1998, p.76). Cree el autor que estos gags desvían la atención del espectador. El micro-cósmico, ya se ha apuntado, “es una unidad microcósmica al servicio de la unidad macro-cósmica que configura el film” (Cuéllar 1999, p.115). “Ofrece un equivalente condensado de la narración” (Cuéllar 1998, p.78).

5) Los gags de sorpresa se dan cuando “la reacción cómica en el espectador [¿similar a la “reacción humorística” en Cuéllar 1999, p.108?; *vid. supra*] surge con la no correspondencia entre lo visto y lo esperado” (Cuéllar 1999, p.116).

6) Los de reiteración precisamente basan su “gracia” en que se esperan, se desean: “la repetición puede ser interna (darse en el mismo *gag*) [o] externa (repitiendo el mismo *gag* a lo largo del film, en momentos diferentes, ofreciendo la misma versión u otras distintas)” (Cuéllar 1999, p.116; *sus cursivas*).

7) Los de contraste se basan “en la oposición o diferencia notable entre dos elementos” (Cuéllar 1999, p.116; *vid. supra* la noción de “oposición de scripts”).

8) Caricaturescos, cuando su comicidad “reside en la caricaturización de un personaje, un ambiente o una situación, es decir, en la revelación exagerada de sus características definitorias. Entendemos por caricatura la representación en la que se exagera los rasgos más distintivos de lo representado” (Cuéllar 1999, p.117).

¹⁵⁰ Estas dos categorías, como casi todas hasta la 11, son demasiado amplias o básicas, pues en sí mismas pueden acoger o englobar gran parte del resto.

9-11) Paródico es el gag “basado en la parodia o imitación humorística de algo”; satíricos son los gags en que se “busca maliciosamente el ridículo de lo representado”; de exageración es el gag en que “prima la desproporción física de los personajes, objetos o en las situaciones” (Cuéllar 1999, p.117).

12) El irónico buscaría “disimuladamente el ridículo de lo representado” (Cuéllar 1999, p.118).

13) Gag de habilidad llama Cuéllar al “construido sobre una acción que demuestra una habilidad física por parte del actante o actantes [vid. 2.5.3. en esta tesis], independientemente del carácter verosímil o no de esta habilidad” (Cuéllar 1999, p.117).

14) El gag de torpeza “surge ante la falta de habilidad del actante” (Cuéllar 1999, p.118).

15) Gag de “quid pro quo” o de “permutación”, es aquel que se da cuando existe diferencia entre la percepción del personaje o personajes del gag y la percepción del espectador ante un mismo fenómeno. “El receptor diegético se confunde ante algo que resulta claro al receptor extradiegético” (Cuéllar 1999, p.118).¹⁵¹

16) El gag violento se basa en “la agresividad o violencia, voluntaria o accidental, de una situación o personaje. A su vez, se divide en dinámico (la violencia reside en el ritmo o movimientos de la acción) y agresivo (ofensivo hacia la integridad de seres vivos o inertes)” (Cuéllar 1999, p.119).

17) Gag de asimilación: “cuando la metáfora se convierte en la base del gag. Un objeto, personaje o situación asimila apariencia o actitud de otro” (Cuéllar 1999, p.119; sus cursivas).

18) Gag absurdo o surrealista, “construido sobre una situación que se opone a la razón [de alguna manera, el de habilidad, comentado anteriormente, aceptaría esta definición]” (Cuéllar 1999, p.119).

3.4.1.1. Observaciones a la tipología de Cuéllar

La calidad cómica de los tipos de gag tal y como los define y caracteriza Cuéllar se confunde con su cualidad y su potencia narrativas (y su potencial: vid. *infra* 3.5.). De igual manera se confunden los gags con las escenas y los episodios, debido a la naturaleza dinámica de los primeros, que tiende a desarrollarse (ampliándose o extendiéndose) tanto en el espacio como en el tiempo narrativos. De modo que, si se toma el gag como unidad

¹⁵¹ “Interferencias de las series”, como llamaba Bergson a este mecanismo generador de comicidad (vid. *supra*, punto 3.3.1.).

atómica de la narración, habrá de hacerse de manera excepcional y con fines analíticos. Es decir, si se parte de la noción de que el gag pervive y se caracteriza en tanto que forma (Garin) que aparece “en un relato mayor” (Cuéllar), eso es lo que será tenido en cuenta: su especificidad dentro de un marco superior.

Los límites anteriores y posteriores (o inferiores y superiores) del gag le confieren su singularidad, así como le circunscriben narrativamente. Dichos límites pueden ser relativos a la acción narrada, a la trama desarrollada o al discurso enunciado y articulado. Por eso, en el apartado siguiente, pareciera que se opera a capricho, tratando el gag como escena o episodio o, inversamente, el episodio como gag, cuando lo que sucede es que trazar un contorno en las acciones de un relato enunciado lingüísticamente supone privilegiar unos ciertos aspectos sobre otros con base en una serie de abstracciones (vid. apartado sobre Narratología, en especial el apartado dedicado a los niveles semióticos de la narración).

Tal como se ha venido exponiendo, el gag puede ser visto como un fogonazo expresivo, como un portazo argumental o como un puente entre hechos, y es a eso a lo que se atiende en esta adjudicación de ejemplos a la tipología recién expuesta. La pretensión es mostrar que, en última instancia, lo que parece independiente, adyacente o anejo es consustancial y, recíprocamente, lo que parece inherente puede ser visto como autónomo.

Un aspecto importante acerca de la tipología aquí desarrollada es la de su cercanía o relación con las escenas-tipo según las entiende Alter (1978, 2011 [reedición aumentada de Alter 1981]); más exactamente, con la manipulación de ciertos motivos literarios. Las escenas tipo que Alter reconoce son: 1) la anunciación del nacimiento de un “héroe” a una mujer estéril, 2) el encuentro con el/la prometido/a en un pozo, 3) la prueba iniciática (*initiatory trial*), 4) el peligro en el desierto y el hallazgo de una fuente de sustento y 5) el testamento del héroe moribundo (Alter 2011, p.60). Como se comprobará en lo que sigue, algunos de los gags elegidos coinciden parcial o plenamente con alguna de las escenas-tipo singularizadas por Alter. La variación que tanto pondera Alter en las convenciones literarias que es capaz de reconocer se produce, en ocasiones, manejando los resortes narrativos de manera cómica. Como se ha venido incidiendo, “cómico” no significa “(necesariamente) risible”, sino “esencialmente divergente, disgregador: divertido”. El desarrollo narrativo, en forma de imagen imprevista o súbita, es adonde se dirige la atención.

Para Alter, el carácter no descriptivo de la prosa bíblica hace que el “descenso” narrativo a los detalles en este tipo de escenas produzca la expectativa de la “realization of portentous actions” (Alter 2011, p.60). Con ello quiere marcar las diferencias entre las narraciones bíblicas y las homéricas, de donde toma el concepto de *type-scene*, en lo tocante a sus respectivas cualidades literarias, algo asumido por los especialistas de ambos campos desde el seminal trabajo de Auerbach (1946). No obstante, insiste en que “there is a series of recurrent narrative episodes attached to the careers of biblical heroes that are analogous to Homeric type-scenes in depending on the manipulation of a fixed constellation of predetermined motifs” (Alter 2011, p.60).

Lo que parece querer resaltar Alter es que las variaciones en la presentación de estas escenas no son azarosas, sino que están íntimamente relacionadas con 1) la narración tal y como se entendería “bíblicamente” y 2) la maestría narrativa asociada o requerida. Es decir, la capacidad de un narrador para manipular motivos y escenas prefijados en aras del desarrollo argumental deseado nos hablaría, por un lado, de las convenciones literarias “bíblicas” y, por otro, de las capacidades literarias de sus creadores. El tipo de literatura que la Biblia nos presenta, dice Alter, puede hacernos pensar que no busca el deleite, sino la instrucción, pero “if we fail to see that creators of biblical narrative were writers who, like writers elsewhere, took pleasure in exploring the formal and imaginative resources of their fictional medium”, nos perderíamos “much that the biblical stories are meant to convey” (Alter 2011, p.54).

El esfuerzo de este trabajo se dirige a mostrar cómo una serie de desarrollos argumentales, basados en unas ocasiones en la frustración de las expectativas “convencionales” y, en otras, en un desarrollo equívoco de acciones (con independencia de que dichas acciones estén asociadas o se les quiera asociar con un tema, motivo o escena recurrentes), son maneras alternativas de narrar, avances argumentales oblicuos que parecen dinamitar el artefacto literario, pero que, como señala Alter, son exploraciones “formales e imaginativas del medio narrativo” (cf. Alter 2011, p.54).

De todas formas, tomado como objetivo,¹⁵² lo que a continuación se expone (y el modo en que se va a hacer) repelía a Bergson o, cuanto menos, le resultaba insuficiente:

Vous tracez un cercle, et vous montrez que des effets comiques, pris au hasard, y sont inclus. Du moment que les caractères en question ont été notés par un observateur perspicace, ils appartiennent, sans doute, à ce qui est comique; mais je crois qu'on les rencontrera souvent, aussi, dans ce qui ne l'est pas. La définition sera généralement trop large. Elle satisfera — ce qui est déjà quelque chose, je le

¹⁵² Y aún más: como objetivo exclusivo. Se incurriría entonces en lo que se dijo no se iba a hacer este trabajo (vid. punto 0. Introducción).

reconnais — à l’une des exigences de la logique en matière de définition: elle aura indiqué quelque condition nécessaire. Je ne crois pas qu’elle puisse, vu la méthode adoptée, donner la condition suffisante. La preuve en est que plusieurs de ces définitions sont également acceptables, quoiqu’elles ne disent pas la même chose. Et la preuve en est surtout qu’aucune d’elles, à ma connaissance, ne fournit le moyen de construire l’objet défini, de fabriquer du comique (Bergson 2002, pp.85-86).

Precisamente, la posibilidad de encontrar o identificar en las narraciones bíblicas unos ciertos caracteres no privativos de lo cómico, como bien señala Bergson, pero “necesarios” para que se dé la comicidad, es a lo más a lo que se puede aspirar mediante el método de trasposición de una tipología como la de Cuéllar a ciertos pasajes. Ante todo, se intenta mostrar que insertar un gag es narrar; y que si ese gag resulta “gracioso”, “divertido” (por unas u otras razones; desde unos u otros parámetros), eso no lo hace anti-narrativo o menos narrativo.¹⁵³

3.4.1.2. Adecuación de ejemplos bíblicos a la tipología de Cuéllar

1-2) Gags de estructura anónima/personalizados. Estos dos tipos, como casi todos los enumerados por Cuéllar, son demasiado amplios o generales, pues en sí mismos pueden englobar, acoger o coexistir con gran parte del resto. Es decir, puede darse un gag anónimo que suponga una “permutación” (tipo 15) y, a la vez, condense una narración al completo (gag micro-cósmico, tipo 4).

El gag de estructura anónima nos habla de la “intercambiabilidad”, de la “independencia entre el ‘gag’ y su actante, la no exclusividad de un ‘gag’ para un actante determinado, la carencia de impronta personal del autor en el ‘gag’ que ha creado” (Cuéllar 1998, p.76). Por el contrario, el personalizado suele corresponderse con el protagonista o con un personaje de “personalidad muy definida” (Cuéllar 1998, p.76). El gag de repetición (tipo 6) cuestiona todo esto que Cuéllar propone, pues un mismo gag puede ser individualizado por dos protagonistas diferentes y no solo ser protagonizado por un mismo personaje en diversas ocasiones (*vid. infra*), y en ello tiene mucho que ver el retrato de caracteres. Así, resulta más fácil imaginarse a David, antes que a Isaac, en un gag similar a otro protagonizado por Jacob.

¹⁵³ Una de las mayores controversias en los estudios fílmicos centrados en los albores del cine y, más concretamente, en el primigenio cine cómico y la comedia, es la de la “función” del gag. Se personifica en los críticos Donald Crafton y Tom Gunning (*cf.* Garin 2013, p.59). Para el primero de ellos, el gag tiene nulo valor o importancia argumental (Crafton 1994); el segundo cree que el gag siempre tiene una función narrativa más o menos clara, más o menos ambigua (Gunning 1994a, 1994b). *Cf.* Bordwell y Thompson 1993; Neale y Krutnik 2003; Trahair 2002.

Tómense ahora Ge 24 y Ge 29. Se trata de dos episodios muy similares en cuanto a objetivo de los actantes (búsqueda de esposa), ambientación (pozos en el camino, animales que beben) y participantes (forasteros que llegan y se informan, jovencitas casaderas que llegan en el momento justo), pero muy distintos en cuanto a la participación de los interesados, como bien se sabe. En el primer caso, es un criado, no el propio Isaac, quien va en busca de esposa para este y, llegado el momento, es Rebeca quien tiene un papel activo en la escena: ella da de beber al criado y abreva a los camellos. En el segundo episodio, por el contrario, es Jacob quien busca/halla esposa y quien da de beber a las ovejas que apacienta Raquel. Su papel activo en la escena habla de su carácter resolutivo, como se observa en otros pasajes. Isaac, por el contrario, suele ser sujeto pasivo (paciente) de escenas como la recién comentada, la que se desarrolla en Ge 22 o, más patentemente, en Ge 21:8-9. Pareciera que Isaac nunca deja de ser un niño al albur de acciones y decisiones ajenas.¹⁵⁴

Por otra parte, olvida Cuéllar, o no se percata, de que un mismo gag puede ser protagonizado por dos (quizá más) personajes protagonistas de manera consecutiva, sin menoscabo de sus respectivas personalidades. Es decir, puede haber un gag de estructura personal que además sea intercambiable y, más notablemente, susceptible de sufrir variaciones. Por ejemplo, Ge 12:10-20, en que Abram hace pasar a su esposa Sarai por su hermana, es muy similar a Ge 20, aunque el desarrollo de cada episodio difiera levemente. Ge 26:1-15 cambia de protagonistas, Isaac y Rebeca, aunque la relación con los anteriores es más que obvia. Además, la transposición o transferencia de un mismo episodio (Ge 20) a otros personajes se hace más patente todavía, pues el escenario de Ge 26 es el mismo, Gerar, como lo es el otro actante principal, el rey Abimelec. La calidad narrativa de un mismo motivo, como es este del fingimiento de un vínculo familiar por otro, se manifiesta en su posibilidad y susceptibilidad de ser repetido (y variado) consecutivamente. Por otra parte, no deja de ser chocante (¿divertido?) el hecho de que, sean cuales sean los avatares textuales y tradicionales (¿folclóricos?) de estos tres episodios que parecen remitir a un mismo “topos”, en dos de los casos sea un mismo personaje, Abimelec, quien se vea alternativamente embaucado y engañado por el mismo comportamiento fraudulento y equivoco de padre e hijo. En este sentido, es Abimelec quien protagoniza sucesivamente un mismo episodio, lo que nos lleva de nuevo al tipo 6

¹⁵⁴ Así opina Kaminsky, que llega a comparar al patriarca con un *schlemiel* (o *shlumieli*: שלומיאל; cf. Kaminsky 2000 p.367, 370-373), ese personaje simplón y tontorrón del imaginario yiddish (cf. Wisse 1971, Lindvall *et. al.* 2016).

(repetición) y, de alguna manera, al tipo 14 (gag de torpeza) en variante 2 (gag personalizado).

3-4) Gag autónomo/micro-cósmico. En la valoración de estos dos tipos de gag, el factor subjetivo se acentúa, puesto que su distinción o reconocimiento se apoya en la asunción de una narración, producida o emanada de una narratividad, y poseedora de una linealidad y unicidad susceptibles de ser condensadas o “traicionadas”. La noción de “argumento” o la idea de “tema” entran en juego, con lo que tienen de juicio de valor, no solo estético. Obsérvese este ejemplo: en Levítico 26, Yhwh amenaza al pueblo con las consecuencias de la desobediencia a sus mandamientos. De entre los muchos males y castigos que le esperan, encontramos en los versículos 36-37:

v.36: Y a los que queden de vosotros infundiré en sus corazones tal cobardía, en la tierra de sus enemigos, *que el sonido de una hoja que se mueva los perseguirá, y huirán como ante la espada, y caerán sin que nadie los persiga.*

v.37: *Tropezarán los unos con los otros como si huyeran ante la espada, aunque nadie los persiga; y no podréis resistir delante de vuestros enemigos (cursivas añadidas).*

La imagen es clara: los hombres, acobardados y enajenados por la acción divina, huirán despavoridos ante el más mínimo ruido, creyendo que son espadas que se ciernen sobre ellos y, en su huida, toparán unos con otros, desconcertados, cayendo al suelo y quedando a merced de los enemigos. Se observa que v.37 recalca e ilumina la escena, por si a alguno no le queda claro: es al tropezar unos con otros en la huida fruto del desconcierto como caerán, no por desvanecimiento. La situación que se describe habría de ser provocada por el propio Yhwh, en primer lugar, infundiéndole cobardía en los corazones. Nadie se asusta del ruido de una hoja, salvo que, como en este caso, esté en un estado tal de paroxismo que el más mínimo ruido le sobresalte. Es indispensable la condición de cobardía para que se desarrolle la escena que se predice y con la que la divinidad amenaza a su pueblo. No es comparable, por otra parte, esta amenaza a otras del resto del capítulo (como ese terrible, “y comeréis la carne de vuestros hijos, y comeréis la carne de vuestras hijas” del v.29, por ejemplo), pero se intuye la saña: “Y a los que queden de vosotros...”. Después de la hambruna, después de la destrucción, el aniquilamiento total. Y además, con deshonra: quedando a merced de enemigos implacables.

Está claro que no va a quedar “títere con cabeza” y, precisamente, esta es la expresión que mejor describe lo que Yhwh se propone, pues lo primero que va a hacer es convertir a todos “los que queden” en títeres, muñecos desposeídos de sus sentidos y su

razón para que, arrebatados e inermes, sean aniquilados. Lo que en esos versos se construye y desarrolla es todo un gag visual, lo cual no es condición ni suficiente ni necesaria para que se dé la comicidad, pero tampoco impedimento para ello. La escena podría ser obliterada en una recensión o paráfrasis, no ya del libro de Levítico al completo, sino de la larga cadena de prótasis-apódosis en que el capítulo 26 se convierte a partir de v.14 (y aún las frases en cursivas pueden ser suprimidas de ambos versos y quedará incólume el sentido o contenido, quedando más o menos: “os acobardaré de tal manera // que no resistiréis el embate de vuestros enemigos”). Es un elemento más de una serie de castigos a la desobediencia que Yhwh enumera de manera hipotética, como consecuencias de un determinado comportamiento: este es posible y no deseable/deseado pero, con relación a él, los castigos son seguros; no solo verosímiles, sino veraces, ciertos. El nivel narrativo cambia en esos versos concretos (36-37) al hacerse explícita, vívida y “gráfica” la amenaza. Se ve que es posible que distintos niveles de relato coexistan y se inserten unos en otros en una misma trama, dando cuenta de hechos pertenecientes a niveles de experiencia muy distintos.

Lo más importante es que esos versos, al igual que pueden ser obviados a la hora de resumir el capítulo, pueden también ser usados para condensarlo. La imagen de un Yhwh furibundo aniquilando los restos de un pueblo ya diezmado da idea de las amenazas que se profieren y, por sí sola, ejemplifica lo que Yhwh se propone hacer si no es obedecido. Por tanto, las nociones de autonomía o condensación narrativas no son sino herramientas interpretativas, no constituyentes esenciales de una historia. (Véase el excursus a propósito de este pasaje al final de este epígrafe).

5) Gag de sorpresa. Esto es pura teoría de lo incongruente, como se ha visto ya, y podría condensar burdamente la multiforme naturaleza del gag: algo inesperado surge... ¿y hacer reír? El factor sorpresa no es privativo de la comicidad, parece obvio, sino uno de los universales narrativos, como indica Sternberg (*vid.* nota 83 de este capítulo). Que se incluya a la sorpresa entre los mecanismos de la comicidad puede parecer en sí incongruente, puesto que el tipo más extendido de gag, el de permutación (*quid pro quo* o interferencia de las series) “juega” precisamente con el hecho de que toda la información está disponible para el receptor extradiegético: las sorpresas son mínimas y eso es lo que deleita, de alguna manera, al lector o espectador. Puede que la sorpresa se dé a nivel diegético, pero el espectador siempre suele saber qué ha ocurrido, qué está ocurriendo y (a veces) qué va a pasar.

Por otra parte, que se recurra al elemento sorpresa como mecanismo generador de comicidad cuando, como se ha indicado, ese mismo elemento es uno de los recursos narrativos por antonomasia, no hace sino incidir en el notorio potencial narrativo del gag, que puede distraer en cuanto a su forma, incluso en lo que tiene de *impromptu* (de manera de hacer *in promptu*), pero que no deja de narrar.

La sorpresa puede ser utilizada para fines claramente no cómicos, entendiendo la comicidad desde el punto de vista de la recepción o interpretación de una intención de generar comicidad y, con ello, la risa (ya que, por lo que se viene apuntando, la mera presentación anómala, desviada o disruptiva de eventos puede ser calificada de cómica). Por ejemplo en Jueces 11:34 tenemos a la innominada hija de Jefté recibiendo a su padre con bailes y música tras la batalla. Quizá los muy perspicaces “esperasen” ya “algo” tras el voto de Jefté en vv.30-31, porque Números 30:2 y Deuteronomio 23:21-23 dejan bien claro que un juramento ata a su autor, que sus palabras le obligan. Tan explícito juramento del caudillo podría haber puesto a algún lector en guardia, a la expectativa. La sorpresa de v.34 es doble, por cuanto no se esperaba que la narración “recuperase” los vv.30-31 y, sobre todo, porque no había noticia alguna de que Jefté tuviese una hija: v.34b nos informa, a posteriori, de ese hecho.¹⁵⁵

La sorpresa en este caso causa impacto, shock; y, en sí misma, la imagen de la hija saliendo a recibir a su padre con danzas y panderos es en sí un gag climático,¹⁵⁶ pues resuelve una tensión narrativa totalmente desapercibida hasta ese momento, como es que el voto de Jefté iba a tener consecuencias nefastas para él. Es por eso por lo que se ha venido observando que la capacidad narrativa del gag tiene que ver con lo imprevisto y lo súbito. Una manera de proceder que promueve la reevaluación de lo leído y asumido.

6) Gags de reiteración. Ya Bergson señaló la repetición de palabras, gestos, hechos o acciones como mecanismo de comicidad. El llamado *running gag*, esto es, un gag repetido en varias ocasiones para captar la atención del espectador y, llegado el momento, sorprenderle, es un conocido recurso cómico literario y audiovisual (cf. Beaver 2007, p.207), y es al que Cuéllar se refiere cuando distingue el gag de repetición externa. La repetición de un gag a lo largo del tiempo narrativo coadyuva a la cohesión y a la estabilidad estructural, a la unidad narrativa.

¹⁵⁵ David Marcus (1986) dedicó una monografía al voto de Jefté.

¹⁵⁶ De toda la historia de Jefté, Gustav Doré, en la serie de grabados dedicados al texto bíblico, eligió dos escenas en las que el juez no aparece: esta de Ju 11:34 y la posterior de 11:40, en que las hijas de Israel lloran a su hija.

1 Samuel 3:2-10 es un buen ejemplo de repetición interna de gag, en el que Samuel, incapaz de reconocer a la divinidad, confunde una y otra vez a Yhwh con Elí. El gag contamina el hilo narrativo y amenaza su continuidad, puesto que la narración entra en bucle. Hay muchos elementos textuales e intertextuales que hacen de esta escena un gag visual, esto es, un desarrollo equívoco de imágenes en movimiento (cuasi perpetuo). Por eso mismo, su comicidad responde también a otros mecanismos, no solo al de la repetición. Por ejemplo, es también un claro caso de gag de permutación o interferencia de las series (tipo 15): el espectador sabe qué ocurre, tiene toda la información, al contrario que Samuel y (en primera instancia) Elí. A su vez, puede ser visto como un gag microcósmico, condensador de la narración en lo que concierne a Elí, su imagen y su sino narrativo: Yhwh le soslaya, puesto que es a su pupilo a quien llama y a quien informará de la suerte de su mentor. Elí, el sacerdote, supuestamente en función vicaria, es ninguneado y apartado de sus funciones desde el mismo momento en que es Samuel el llamado y elegido. El resto del capítulo es la confirmación de lo dicho: Yhwh informa a Samuel del destino de Elí, quien no puede más que aceptar los designios divinos. En el siguiente capítulo le llegará la muerte, narrada mediante un poderoso gag de torpeza (tipo 14; véase último párrafo de esta tesis).

Repetición externa de un gag se da, por ejemplo, en las sucesivas ocasiones en que David perdona la vida a Saúl, en 1Sa 24:3-7.26:5-12. En ambas ocasiones, David tiene ante sí a un despreocupado e inerme Saúl (la primera, por casualidad; la segunda, previo envío de espías para conocer el paradero del rey). Más importante es que el nivel de detalle de la narración es similarmente minucioso en los dos casos, lo que supone una singularización narrativa notable. Llegado el momento, David opta por perdonar la vida al desprevenido e indefenso Saúl y prefiere, en cambio, tomar (como prueba de sus buenas intenciones y a modo de botín) alguna de sus pertenencias: un pedazo de capa en el episodio de En-gadi y la lanza y la vasija de agua en el de Zif. De nuevo, un mismo motivo con variaciones. La calidad visual de ambas escenas se materializa precisamente en la imagen de un sigiloso David cortando la capa y sustrayendo lanza¹⁵⁷ y vasija, respectivamente, respetando la vida de Saúl, pero dejando recado de sus correspondientes (y emboscadas) presencia y visita.

En 1Sa 24:8 David se descubre y, saliendo tras Saúl cuando este abandona la cueva, le sigue. A continuación (y a distancia), lanza un sentido y memorable discurso en

¹⁵⁷ Por cierto, que la lanza nos retrotrae a otra escena con gran carga visual, 1Sa 19:9-10, en que un Saúl enajenado por obra divina intenta clavar a David contra la pared (*vid. infra*, tipo 16).

que muestra su lealtad y reverencia a Saúl, mientras agita el pedazo de tela (v.11) como prueba de sus buenas intenciones para con el rey. A Alter (2011, pp.41-42) esta escena y, más exactamente, el discurso de David y la patética respuesta de Saúl, le sirven para explicitar su noción de *historicized fiction* (Alter 2011, p.40) con que califica las narraciones bíblicas.¹⁵⁸ La calidad narrativa y dramática de todo este episodio es indudable y la concatenación de acontecimientos aparentemente dispersos, magistral: desde la fortuita “coincidencia” de los dos protagonistas en la cueva, pasando por la imagen de David cortando el borde de la capa, hasta el diálogo con que se cierra episodio y capítulo. Dicha calidad narrativa no empece las cualidades historiográficas de los distintos relatos de Samuel o Reyes: “[t]he point is that fiction was the principal means that the biblical authors had at their disposal for realizing history” (Alter 2011, p.36). La participación de la comicidad en esa ficcionalización de la Historia es innegable, aunque dispersa y no siempre percibida. Alter dice que cuando el narrador bíblico nos muestra a alguien cocinando lentejas, y no simplemente preparando comida, y que cuando se nos asoma además al puchero para que “veamos” que son rojizas, algo significativo está a punto de ocurrir (cf. Alter 2011, p.60). De igual manera, si alguien entra en una cueva para “aliviarse” y da la casualidad de que, oculto, se embosca el enemigo al que busca para matarle, algo significativo va a suceder.

En un breve capítulo, 1Sa 5, encontramos dos gags de repetición interna sucesivos: el de la “lucha” entre el Arca de Yhwh y Dagón, en los versos 2-4 y, como consecuencia de la “derrota” del segundo, el que se desarrolla en los versos 6-12, que describe cómo los filisteos se van pasando el Arca de mano en mano a causa de las enfermedades y desgracias que les sobreviene a las ciudades que lo albergan. El primero de ellos es puro *slapstick*, pero lo más notable en ello es que la pugna, lucha o teomaquia se nos da a conocer en poderosas elipsis: no se sabe qué cosa ocurre en las dos noches sucesivas, solo

¹⁵⁸ Cf. Brettler 1991 para una crítica a esta noción de Alter. Brettler, matizando esta idea alteriana de *historicized fiction*, evalúa la perícopa de Ehud en Ju 3:12-30. Dice: “a literary approach which also considers ancient historical settings is most appropriate for understanding this unit” (Brettler 1991, p.285; cf. *íd.* 1989). En apariencia, Brettler intenta mediar o terciar en la “lucha” u oposición entre el acercamiento “literario” a la Biblia y el método histórico-crítico. Es decir, entre los que la ponderan por su calidad literaria y los que la consideran un documento histórico. Pero su apuesta es clara: los textos bíblicos son reflejo de su época y su estudio ha de hacerse teniendo en cuenta su aspecto histórico, incluso cuando se aborda desde la óptica de la literatura comparada (cf. Brettler 1991, p.288: “we must reconstruct the relationship between the Bible and its ancient ideological contexts, and not between the text and its modern readers”). Para Kawashima 2007, el movimiento de Alter, al ponderar las narraciones bíblicas desde el punto de vista artístico, no es en modo alguno a-histórico o anacrónico, como algunos críticos u observadores han señalado, sino “in fact historical, just not historicist, realist rather than nominalist” (Kawashima 2007, p.324).

conocemos los resultados. El segundo es una variante de un manido pero muy efectivo recurso de los *cartoons* clásicos: esa bomba con la mecha encendida de la que nadie quiere hacerse cargo y que va pasando de unos a otros.

Una variación del tipo de gag de repetición interna es uno que podría llamarse de “contagio”. 1Sa 19:20-24 es un buen ejemplo. Saúl manda una partida de hombres para que localicen y prendan a David. Por el camino, se topan con un grupo de profetas que, presididos por Samuel, andaban “profetizando”. Arrebatados por el espíritu divino, los enviados comienzan también a profetizar. Así hasta tres patrullas enviadas sucesivamente por Saúl, quien, finalmente, decide personarse en el lugar para atarpar él mismo a David. Cómo no, él también es inspirado por Yhwh, se desnuda y comienza a profetizar delante de Samuel (como ya hiciera otrora; cf. 1Sa 10:10-11).

7) Gag de contraste. El de contraste es un tipo de gag que, según lo formula Cuéllar, puede ser objeto de las más variadas interpretaciones y adecuaciones. Por ejemplo, la historia de David y Goliat (1 Samuel 17), en sí misma, es el desarrollo de todo un contraste basado en lo físico. Contraste señalado por el propio Saúl a su futuro sucesor (v.33) e incluso del que se percata el mismo Goliat (v.42).

8-12) Según los define y describe Cuéllar, los tipos de gags caricaturescos, paródicos, satíricos, de exageración e irónicos pueden entenderse como variaciones de uno solo, o como las distintas naturalezas que adopta el gag que busca ridiculizar a alguien o algo mediante la imitación y/o la hipertrofia agresivas y maliciosas. Son muchos los ejemplos bíblicos que se podrían poner: la escena de Elías y los profetas de Baal en 1 Reyes 18; la gordura de Eglón en Jueces 3 (v.17), que rebosa y se derrama ignominiosamente (v.22); los niños (¡hasta 42!, según se sabe luego) que se mofan de Eliseo y su calvicie en 2 Reyes 2:23 (mofa que pagarán con la muerte; cf. v.24, en un posible gag violento). Marcus analiza todo este último episodio (cf. Marcus 1995, pp.43-65) y señala que la burla a Eliseo es ante todo paródica, por cuanto los muchachos le hacen más sangre con sus “¡sube, sube!” (¿como recién “subió” Elías?), que con el insulto, “¡calvo, calvo!”. Lo grotesco (los dos osos que devoran a los niños), así, se funde con lo paródico en un breve *sketch* que cierra la narración relativa al ascenso de Elías a los cielos.

13) El gag de habilidad también es susceptible de ser ampliamente reconocido, pues la habilidad física puede ser equiparada en algunos casos con el ingenio, como por ejemplo en las tretas de Jacob y Labán en Génesis 30:25-43, o el escamoteo de los ídolos a cargo de Raquel en Génesis 31:19, que se resuelve a modo de jocoso gag de permutación

o *quid pro quo* en v.35: todos menos Labán sabemos dónde están los ídolos que busca (tampoco lo sabe Jacob, pero él no participa activamente en la escena).

De otro tenor es la habilidad de David para “hacerse el loco” en 1 Samuel 21:14: tras una efectista performance, David salva su vida con una actuación cuyo mayor elogio es expresado por el mismísimo Aquis en vv.15-16.

Distinto (inverosímil, como diría Cuéllar) es Ge 7:8-12, toda una competición entre magos. Las varas que se hacen culebras son una impactante imagen; un efectista y efectivo gag, perteneciente a una familia de números de magia que, con diversas variaciones, se sigue usando, porque los magos aún usan varita. Y muchísimo más poderosa e impactante resulta la imagen del sol detenido en Jo 10:13, por orden del propio Josué (v.12). Un inolvidable evento que, se nos dice, está corroborado por el (ignoto) “libro de Jaser” (Jo 10:13).

La escena de Mical ayudando a escapar a David (*vid.* comentario al tipo 16, *infra*) tiene una coda en la que se da un gag visual que puede incluirse en más de uno de los tipos que distingue Cuéllar y que, aún hoy, sigue usándose en el género cinematográfico carcelario. Se trata de toda una puesta en escena por parte de Mical en que hace uso de un truco para simular la postración en cama por enfermedad de David y, de esta manera, retrasar la persecución por parte de Saúl (1Sa 19:13-16).¹⁵⁹ Es un gag visual más en un capítulo de 1 Samuel, el 19, plagado de ellos, como se verá en el cap. 4, donde se reunirán muchos de los que en este apartado se van analizando por separado según la tipología de Cuéllar.

14) Contrapuesto al gag de habilidad está el de torpeza. Elí cayendo de su sitio o silla en 1 Samuel 4:18 sería una buena muestra. Un hombre anciano, pesado y ciego subido a una silla a la espera de noticias del campo de batalla ya es de por sí una imagen casi grotesca. La manera en que se produce su muerte y las circunstancias que rodean a todo el suceso se mencionan al final del cap. 5 de esta tesis.

15) Ya se han dado algunos ejemplos de gag de permutación o de interferencia de las series, el mecanismo clásico por antonomasia en la comedia, clave en toda farsa. En el cap.4 se analizará detenidamente 1Sa 1:9-14: el voto de Ana y la malinterpretación de Elí. Es este no solo un buen ejemplo de lo que narrativamente supone el manejo de la información, sino que además incide o hace reparar en la capacidad narrativa del gag y su modo “oblicuo” y anómalo de hacer avanzar la acción (*vid. infra*). De mayor enjundia

¹⁵⁹ Acción que recuerda la manera en que Rebeca trama la suplantación de Esaú por parte de Jacob para quedarse la bendición paterna en Ge 27.

narrativa es Ester 7, todo un giro narrativo, un punto de ruptura de la trama construido alrededor de una típica escena de “marido (posiblemente) burlado”, pero en el que se concitan otros muchos elementos y procedimientos ya señalados. Será alrededor de este gag en que se basará la noción de que el libro de Ester puede ser leído y comprendido como una obra de género cómico, tal y como lo entendía Mauron.

Robert Alter también repara en la desigual distribución entre personajes y lector/espectador de la información relativa al relato desarrollado. Esa distribución es clave en el desarrollo de un gag de *quid pro quo*, como se sabe, pero no es inherente o exclusiva de los chistes visuales y, por ello, puede ser evaluada desde otros parámetros. Alter señala cómo hay momentos en que “we as audience are privileged with a knowledge” negado a uno o varios personajes (Alter 2011, p.12). Cree que dicho fenómeno “is part of a pattern of dramatic irony, in which the spectator knows something the protagonist doesn’t and should know” (Alter 2011, p.12) y lo adscribe a lo que considera “the innovative technique of fiction worked out by the ancient Hebrew writers”, cuyo fin no sería otro que “to produce a certain indeterminacy of meaning, especially in regard to motive, moral character, and psychology” (Alter 2011, p.12).¹⁶⁰ Resalta el autor algo en lo que se viene insistiendo en este trabajo: la continua reevaluación de lo leído y la suspensión del juicio a las que somete al lector la prosa narrativa bíblica. La comicidad, con su potencia disgregadora y centrífuga, unas veces, y otras, con su habilidad aglutinadora y centrípeta, participa o tiene un papel determinante en la “técnica” que señala Alter.¹⁶¹

16) Gag violento. Para autores como Kruger (2014a, 2014b) la violencia es violencia; no hay cosa risible ni cómica en ella. Dejando a un lado la capacidad que para hacer reír tiene lo violento (mucha, como se sabe), un gag violento no se caracterizaría por su potencia generadora de risa, sino (y siguiendo la extraña distinción que hace Cuéllar entre gag violento dinámico, que quizá merecería constituirse en tipo *per se*, y gag violento agresivo), por lo que tiene de concatenación de acciones enérgicas y briosas, a veces con víctimas de por medio. Violenta es la imagen de Jael estacando a Sísera por

¹⁶⁰ Para Sharp (2009) la noción de “ironía dramática” es básica en su entendimiento de la propia ironía y su significado (no solo narrativo) en los textos bíblicos. Lo define así: “the implied audience knows much, at various turns of the tale that characters within the story do not know” (Sharp 2009, p.70). En opinión de Sharp, sería la propia ironía (y su análisis) la que crearía esa “audiencia” o “público” implícito (cf. Sharp 2009, p.14), distinto del real (*vid.* apartado dedicado a la Narratología para este y otros conceptos narratológicos).

¹⁶¹ Hay un *quid pro quo* que Alter no señala en Ge 37: Jacob examinando la túnica (¿aquella de colores de Ge 37,3?) ensangrentada de su hijo (Ge 37,33), creyendo que ha sido devorado por una alimaña, cuando sus hijos y el lector saben muy bien qué ha ocurrido.

las sienes contra el suelo, como violenta es la resolución de las burlas de los niños a Eliseo en de 2 Re 2:23-24: dos osos devorando a 42 muchachos. Ello no tiene por qué mover a risa, pero tampoco lo impide, y si se tiene en cuenta la estrecha unión entre risa, violencia, destrucción y burla (*cf.* El Ammari 2021b)., quizá no resulte atrevido afirmar que escenas como, por ejemplo, la de Ge 34:24-26, en que se aprovechan los dolores y la postración de los recién circuncidados para aniquilarlos, constituya en sí misma la más alta cota de comicidad bíblica que pudiera concebirse por autores y receptores.

Acogiendo la distinción de gag (violento) dinámico de Cuéllar, se puede incluir en él las sucesivas escaramuzas y persecuciones entre Saúl y David. Se mencionó ya anteriormente 1Sa 19:9-10 (*vid.* nota 157 de este capítulo): la escena en que David toca para Saúl y este, arrebatado, toma una lanza que tiene a mano y la arroja contra aquel que, con agilidad y rapidez, se aparta, salva la vida y huye.¹⁶² La lanza clavada en la pared, en lugar de en David, es la señal (“pistoletazo”) de salida de la persecución a la que será sometido desde ese instante. En seguida se nos aparece otra imagen icónica y típica de los episodios de huída: David descolgándose por una ventana con ayuda de Mical que, rápidamente, nos retrotrae a Jo 2:15, en que Rahab ayuda a los dos espías de Josué a escapar por la ventana. Se verá todo esto en el cap. 4.

17) Gag de asimilación. Según Cuéllar, un gag de asimilación es aquel en que “un objeto, personaje o situación asimila la apariencia o actitud de otro” (Cuéllar 1998, p.85; *cf. id.* 1999, p.119). Dicha definición es de nuevo demasiado genérica, pues cualquier escena de suplantación o de equívoco puede ser entendida como tal asimilación. En el fondo, el tipo de gag que se propone es inverso al de permutación. Aquel supone al espectador informado en todo momento de lo que ocurre, no así los actantes diegéticos. Por contra, en este el espectador es engañado con una falsa apariencia (de igual modo, o no, que los personajes), siendo entonces que el narrador actúa de manera ambigua o no del todo honesta en su labor narrativa. Puede equipararse este gag con el de sorpresa, aun cuando lo básico en este último es la ocultación de información (*cf.* Ju 11:34, visto anteriormente), no su manipulación deliberada.

El gag de asimilación supone enfrentarse a los distintos niveles de recepción de una narración (el nivel extradiegético, por un lado, y el propiamente diegético). Isaac en

¹⁶² Un ataque de ira bastante recurrente en Saúl, *cf.* 1Sa 20:33 y la lanza que arroja a su propio hijo. Los antecedentes hacen que la mención a la lanza que tiene en su mano en 1Sa 22:6 ponga al lector a la expectativa.

Ge 27 es víctima de una asimilación tramada y perpetrada por Rebeca, pero para el espectador es este un caso de una clase especial de *quid pro quo*.

18) El gag del absurdo o surrealista queda igualmente en el limbo de la subjetividad o el juicio de valor de cada uno. Una “situación que se opone a la razón” (Cuéllar 1998, p.85) puede ser muy bien definida o detectada dependiendo del juicio que se tenga sobre lo que es o no “razonable”. Emparentado con este tipo estaría, en opinión de Cuéllar, el gag de tipo onírico, aquel que “contiene un episodio imbuido de atmósfera surrealista [que] recuerda la inquietante ambigüedad de ciertos cuentos infantiles” (Cuéllar 1998, p.86). Con todo, como él mismo señala, el supuesto absurdo a veces se despeja, resuelve o aclara, dándose entonces, en nuestra opinión, un gag de asimilación, pues lo que ha ocurrido es que una imagen, acción o hecho ha asimilado la apariencia de otro (incluso aunque se trate de una no-apariencia o una surrealista apariencia; cf. Cuéllar 1998, p.86).

Dos escenas especialmente oscuras y desasosegantes protagonizadas por Jacob son su lucha con el ángel, en Ge 32:24-32, y el episodio de la escalera en Ge 28:11-16. En este segundo caso, lo onírico está más que presente, según se desvela en la propia narración; en el primero, se infiere, dada la ambientación del pasaje y las referencias que hallamos en la narración. La reacción de Jacob en Ge 28:17 no deja por otra parte de resultar chocante (quizá, como sugiere Cuéllar, por “la inquietante ambigüedad” que suele tener lo soñado).¹⁶³

Otros ejemplos podrían haberse usado en la ejemplificación de la tipología de Cuéllar. Deliberadamente, se ha recurrido en exclusiva a pasajes de los llamados “libros narrativos” bíblicos, en parte por conveniencia acotadora (Samuel y Ester son libros narrativos), en parte porque algunos mismos gags son utilizados recursivamente en diferentes libros por diferentes narradores para narrar diferentes o similares hechos. Pero podría haberse recurrido, igualmente, a los libros proféticos (todo un repositorio de potentes e impactantes imágenes y escenas) o a los poéticos.

Excurso Le 26:36-37: Un aspecto importante para tener en cuenta en esta escena es que se trata de una narración intradiegética. Es más, no es una narración en sentido estricto, sino una eventualidad imaginada por el narrador extra-diegético y puesta en boca de un narrador homodiegético (interno a la narración). En suma, se trata de Yhwh narrando algo que no ha sucedido, sino que podría suceder. La narración cierta o N₁ es aquella en la que encontramos a

¹⁶³ Noegel 2002 contiene abundante bibliografía del estudio de lo onírico en la BH y el Próximo Oriente Antiguo.

Yhwh y Moisés en el Sinaí en 25:1 y en la que el primero ordena al segundo que comunique a su pueblo lo que va a decirle (v.2). Esos son los hechos de la narración de Levítico desde el primer verso del libro: Yhwh dando órdenes a Moisés para que traslade sus palabras a Israel. Los hechos descritos en 26:36-37 no pertenecen narrativamente a los hechos narrados en Levítico, o lo son secundaria y subsidiariamente. Y se demuestra porque en otras partes del libro y en otros libros (Deuteronomio, Jeremías, por poner dos ejemplos) encontramos escenas muy similares y otras muchas emparentadas (por motivos y tema) que podrían insertarse en el marco narrativo de Levítico sin problemas.

La escena de la enajenación del pueblo por acción divina puede ser suprimida y no alterar el conjunto; no imita acción alguna, puesto que es inventada, imaginada por la voz que narra; y, más importante, es inverosímil en esencia, pues el propio Yhwh ha de “explicar” o “explicitar” lo que sucede (o podría suceder; o sucedería, caso de manifiesta desobediencia): primero, su acción, infundiendo cobardía; segundo, la consecuencia de esta: el desconcierto; finalmente, el resultado: la enervación de los hombres y su desvalimiento ante el enemigo.

La alteración narrativa no solo afecta al tipo de acciones o al cambio de narrador (a homodiegético), sino al propio orden del relato, pues lo que dicha narración homodiegética y subjetiva (como es este capítulo casi al completo) supone es una alteración del orden de los acontecimientos de la acción en el relato (García Landa, 1998, p.140 y ss.; *vid.* apartado dedicado a las nociones narratológicas en este trabajo). Esto es: es una anacronía, tan típica y previsible en las narraciones, que ni Aristóteles en su *Poética* les presta atención (García Landa 1998, p.140).

En este caso concreto, se trata de una especie de prolepsis o anticipación, más bien distópica. Su carácter subjetivo interviene en su factualidad. Una anacronía subjetiva, es decir, intra u homodiegética,

no supone una ruptura del orden diegético: el desplazamiento temporal se produce en un nivel narrativo diferente. También parece claro que la relación entre prolepsis y analepsis subjetivas no es simétrica a la relación entre prolepsis y analepsis objetivas. *Sus condiciones de verosimilitud están más limitadas; los géneros realistas exigirán que las prolepsis subjetivas no se interpreten factualmente, sino más bien como deseos, intuiciones, etc.* (García Landa 1998, p.151, cursivas añadidas).

Así, en el relato en primera persona u homodiegético, en que el narrador pertenece al mundo diegético, “los dos tipos de anacronía [objetiva y subjetiva] acaban por converger” y habrá que decidir “cuál es la motivación de la anacronía para mantener la diferenciación”, pues puede que el narrador esté actuando como un auto-narrador en tercera persona” (García Landa 1998, p.151). Las prolepsis son más escasas que las analepsis, siendo que las prolepsis subjetivas son uno de los medios por antonomasia para controlar las expectativas del lector y suelen buscar un cierto efecto basado en esas expectativas (García Landa 1998, pp. 151-152).¹⁶⁴ No es esto lo que

¹⁶⁴ Es obvio que, como el mismo autor señala antes (García Landa 1998, p.151), lo que en puridad es una prolepsis subjetiva puede ser en verdad un “truco”, una técnica particular de prolepsis objetiva. Y ello es más que corriente en la literatura semítica en general, y la bíblica en particular, en el caso de las órdenes y su ejecución: un personaje dicta a otro lo que tiene que hacer, cómo ha de actuar según se desarrollen los acontecimientos, cuál será el efecto de lo ordenado, cómo ha de responder a ello, etc.; y la narración sigue punto por punto lo que había sido ordenado (y previsto) cual si hubiese sido profetizado, adivinado o, mejor, ideado narrativamente de antemano por un personaje. Otro tipo de esta misma clase de prolepsis es la que encontramos en Ge 24:13-20, en que el criado de Abraham pide a Dios que suceda lo que desea y ello sucede tal y como lo pidió. Es de señalar que en los casos de orden/ejecución como forma de anticipar la narración es dónde más nítidamente se ven las propiedades de la ‘acción’ y el ‘relato’, puesto que lo ordenado parecen acciones que no han tenido “aún” lugar, pero lo tendrán. Pero en realidad no son acciones: son el contenido de una orden, una promesa, un deseo; y cuando se “verifican” se tiene la sensación de que el relato se “cumple”, cuando en realidad se está simplemente desarrollando, no actualizando o factualizando. La orden misma es ‘acción’, forma parte de la trama, no su contenido. Esas promesas prolepticas son también parte del relato y depende del narrador qué tipo de efecto provoquen. No se suele tener en cuenta que esa falsa “actualización” habría tenido lugar de todos modos, independientemente de la prolepsis. Por eso la decepción (con el relato, con el narrador, con el texto) cuando no se cumplen las expectativas creadas, sin tener en mente que esa “traición” puede igualmente ser premeditada y obedecer a algún fin específico (por ejemplo, en Jon 1:2-3, o en 1Sa 10:8, que no se “cumple” hasta 1Sa 13:8).

aquí sucede, evidentemente, y no porque la prolepsis sea subjetiva, sino por lo que la cita del párrafo anterior señala: es la expresión de una amenaza en forma de descripción de un futuro. La amenaza es en sí misma acción perteneciente a la trama que se viene desarrollando, pero no así su contenido, que posee o desarrolla una trama propia con sus propias acciones (*vid.* nota 164). El nivel de ficcionalidad ha cambiado, y nos topamos con un mundo ficticio intradieгético relativo al propio mundo intradieгético.¹⁶⁵

3.5. La comicidad como narratividad

En cuanto a la función narrativa del gag, dice Cuéllar:

en principio, parece suponer una ruptura narrativa del film. Según las teorías tradicionales, el efecto cómico distraería al espectador de la narración. La interrupción del relato sería más acentuada cuanto mayor saturación de chistes se diera y cuanto [sic] menor conexión tuvieran estos con la historia narrada (Cuéllar 1999, p.121).

Reformula o resitúa Garin las nociones de Cuéllar de gag autónomo y gag micro-cósmico y las de la efectividad narrativa general del gag. Un mayor número de gags no repercute negativamente en la narración. Al contrario, coadyuva a un mejor manejo, entendimiento y afianzamiento de la trama, incluso cuando su naturaleza es autónoma y no micro-cósmica, puesto que la mera repetición de un gag en principio disruptivo o ajeno al intrínquilis de lo narrado favorece la “narratividad” y engancha al lector/espectador, siquiera sea por la sensación de extrañeza que en él provoca la aparición recurrente de gags extemporáneos a lo que se le cuenta:

la naturaleza paradójica y cambiante del gag hace posible ese solapamiento de funciones: que se narre y se deje de narrar, que el sentido importe y que no importe en absoluto, de forma ambigua. La ambigüedad, la *creación de problemas* —en el mejor sentido— es, para nosotros, el gran logro *narrativo* del gag. Una autoconciencia y un cuestionamiento de lo narrado que difícilmente se lograrían sin el *fall apart/put back together* de sus caídas, tartas y persecuciones (Garin 2013, p.59. Las cursivas son suyas).

Apunta Garin cómo los pioneros del cine mudo (Chaplin, Keaton, Lloyd) aprovecharon la naturaleza a la vez interruptora y creadora del gag para relanzar la narración mediante la repetición en puntos clave del metraje (la duración de las dos bobinas lo exigía): “poco a poco se comprobó que el gag era el territorio ideal para hacer girar la trama en *twists* y *gimmicks* que relanzaban el pulso de lo narrado” (Garin 2013, p. 59. Suya la cursiva). ¿Es esto a lo que se refiere Mauron cuando habla que la esencia

¹⁶⁵ En lo referente a los “mundos ficticios” creados por los textos, y las oposiciones relativas al estatus narrativo de aquellos (dieгéticos o intradieгéticos), *cf.* García Landa 1998, p.425. Dichas oposiciones pueden “multiplicarse recursivamente, dando lugar a sucesivos niveles de ficcionalidad” (García Landa 1998, p.425).

de la comedia está en la construcción de la estructura profunda del argumento de la obra (*vid. supra*)?

Una de las reservas respecto a la teoría de Mauron expuesta anteriormente era que negase la capacidad narrativa (a efectos de definición de género cómico=Comedia) del efecto cómico, que describe como breve, vertical, explosivo y disruptivo,¹⁶⁶ y se amparase en otros efectos que él consideraba definitivos y definitorios de la comedia y relativos a la “construcción de la estructura profunda” del género cómico (*cf.* Llanos López 2007, p.479). Y eso que, no obstante, reconoce que la comedia está hecha a base, en primer lugar, “de rasgos de humor verticales, en secuencias aisladas, a modo de episodios de la fábula” y, en segundo lugar, de “la propia construcción horizontal de la trama” (*cf.* Llanos López 2007, p.471). Se opuso entonces la consideración de que existe todo un juicio de valor en las palabras de Mauron pues, implícitamente, degrada o rebaja esa risa “simple” al negarle su carácter narrativo y artístico (su humor no estaría, en apariencia, “dosificado, planificado, construido”) y minusvalorar su alcance y significado (mera risa opuesta al llanto, nunca catártica, y levemente, si no “anti”, narrativa).

Garin se interesa por el carácter (anti)narrativo del gag, que “aporta” (narrativamente) “distrayendo” (precisamente). ¿Cómo interaccionan gag y narración?, se pregunta. ¿Es el gag una “partícula autónoma” o “un puente tendido a la narración”? (Garin 2013, p. 59). Y se contesta: “el gag hace muchas cosas al mismo tiempo y [...], por tanto, puede convertirse a la vez en una herramienta para el guion y en una bomba destructora de argumentos y moralejas” (Garin 2013, p. 59). Y es que “el gag narrará más o menos, pero que pueda *narrar y cuestionar la narración a la vez* supone un logro indiscutible” (Garin 2013, p. 59. Las cursivas son suyas).

Existirían, según Garin, dos potenciales en el gag, uno destructor y otro constructor. El primero de ellos investiría al gag de un carácter centrífugo, evasivo; su impacto sería explosivo y fragmentario (Garin 2013, p.59). ¿Es a este tipo de gag (visual, sí, pero también y ante todo (anti)narrativo) al que alude Mauron cuando dice que el género cómico acoge un tipo de efecto que busca la risa explosiva, “simple”, a base de rasgos de humor “verticales”? (*cf.* Llanos López 2007, p.471). Recordemos que para el francés este tipo de efectos no definiría a la comedia, sino otros relacionados con la estructura de la obra y el desarrollo del argumento. Justo el otro potencial del gag que

¹⁶⁶ Esta descripción del efecto cómico es casi idéntica a la que del gag se suele ofrecer en los estudios cinematográficos.

discierne Garin y cuyo carácter sería centrípeto y aglutinador, y que promovería y aseguraría la continuidad narrativa (Garin 2013, p.59).

Se podría estipular que existen dos técnicas claves del oficio de narrar, sea en literatura (género dramático incluido) o en cine: la repetición y la interrupción (Garin 2013, p.60). Pudiera parecer que la interrupción no ofrece nada al relato o no ofrece tanto como la repetición, pero es esa interrupción la que, en muchas ocasiones, nos pone en la senda de la narración, una vez superada la distracción (y la posible “risa simple”, en el caso de un efecto cómico o gag).

Acogiendo la propuesta de Mauron, se podría identificar el gag disruptivo con el mero efecto cómico y, el repetitivo, como una de las técnicas aglutinadoras de la narración. Aún más, aceptando del todo sus nociones, podríamos decir que el gag disruptivo pertenece a la categoría de “humor tendencioso” y el repetitivo a la de “humor inofensivo” (Mauron 1998, pp.36 y ss.; *vid.* punto 3.2.1.). Esto es: un gag emparentado con la farsa y otro, con el enredo, siendo este segundo el que “más se centra en el embrollo de la intriga” (Llanos López 2007, p.477). Y se podría estar de acuerdo con esta identificación, salvo en lo que tiene de negación o minusvaloración de la capacidad narrativa del efecto que busca la risa simple y directa, a base de un humor “vertical y actual” (¿tendencioso?) y en el que el espectador/lector es solo eso: alguien que lee o contempla.¹⁶⁷ Pero un gag, cualquier gag, narra, mas de otra manera. A veces oblicua y, en apariencia, inopinadamente.

Se ha intentado mostrar cómo un gag es una poderosa herramienta narrativa que permite construir imágenes chocantes y hacer avanzar la acción por derroteros inesperados, promover la (continua) reevaluación de lo leído y obligar al lector a situarse dentro y fuera de la narración, valorando las repercusiones que el desarrollo de las acciones de la trama provoca no solo en él, sino en el conjunto de participantes del hecho narrativo. El gag sería una forma visual y dinámica que la narración adopta o acoge en determinados momentos.

Por otra parte, dada la compleja naturaleza del gag y su vecindad con lo cómico, la comedia y la risa, se ha querido incidir en el hecho de que insertar un gag es, ante todo, narrar (una manera alternativa, si se quiere); y que el que ese gag resulta cómico (por unas

¹⁶⁷ Nos dice Garin: “[Un gag es] una sucesión de imágenes que es tan poderosa en sí misma, se autocontiene de tal manera, que rebasa cualquier objetivo (narrativo, dramático, significante) y nos fascina en su mero aparecer: sucede” (Garin 2014, p. 10).

u otras razones; desde unos u otros parámetros), no lo hace antinarrativo o menos narrativo.¹⁶⁸

¹⁶⁸ *Vid.* nota 153 de este cap.3.

4. La comicidad narrativa en la BH

4.1. Ciertos aspectos de la narratividad de la BH

Puede darse un reconocimiento narrativo al nivel de la trama que, dependiendo de su disposición y de la red de analogías y alusiones¹ que refleje, puede cortocircuitarse a sí mismo, dando paso a lo inesperado y abriendo la puerta a la extrañeza y lo incongruente.

Por ejemplo, tómese Jonás y el *non sequitur* con que se abre (1:1-3), que se aparta de los relatos proféticos de vocación o llamada.² Para que haya un reconocimiento de este tipo de escenas es preciso, obviamente, que se tenga conocimiento de ellas. Si fuese el de Jonás el único libro profético del corpus bíblico, o sus primeros versos fuesen la única “llamada profética”, no habría incongruencia. Pero, como sabemos, abundan los relatos de vocación y llamada en los textos bíblicos. Y se dan de tal manera que se han podido establecer unas ciertas pautas lingüístico-narrativas (es decir, al nivel de los hechos, su disposición en la trama y su expresión discursiva) para el cotejo y la comparación entre todos ellos. Por eso es fácil detectar las “anomalías”.

Pero no solo eso, pues también la secuenciación orden/ejecución es un topos bíblico y semítico que, en este caso, también es “traicionado” o, cuando menos, manipulado, alterado; y su conocimiento también participa en la interpretación de Jon 1:1-3. Quien jamás haya leído texto bíblico alguno y se estrene con este libro en concreto no percibirá lo anómalo de que Jonás no haya hecho lo que se le pide, considerándolo una eventualidad y no una violación de unas ciertas normas, como a otro lector más avezado le parecerá en seguida. Y, de la misma manera, no dispondrá de ese elemento de expectación que es la convención para poder seguir la trama e ir anticipándola (algo inherente e indisoluble al acto de leer). Hay una interacción entre la temporalidad de la acción, “presente en las maniobras de comprensión del lector”, dice García Landa, y la del relato que produce nuevos valores y permite

que se modulen las dosis de suspense o de misterio. Ambos fenómenos están basados en la naturaleza del texto narrativo en tanto que es un sistema de huecos

¹ Sobre las alusiones bíblicas, en relación con el tipo de estudio literario-comparativo inaugurado por Robert Alter, cf Kawashina 2007 y la bibliografía ahí contenida.

² El libro de Jonás siempre ha llamado la atención por sus cualidades y/o potencialidades cómicas o, cuanto menos, por sus “anomalías” narrativas (sobre todo respecto a las convenciones reconocidas en los libros proféticos). Cf. Ackerman 1982, 1990; Band 1990; Bickerman 1965; Bob 2016; Claasens 2015; Halpern y Friedman 1980; Holbert 1981; Marcus 1995; Mather 1982; Miles 1975; Pelli 1979; Sharp 2009, pp.176-186; Van Heerden 1992; Whedbee 1998, pp.191-220. Adele Berlin 1976 cuestiona la naturaleza cómica o paródica del libro de Jonás que otros especialistas señalan. Su lectura en el Día de la Expiación implicaría, dice, la inapropiada concurrencia de la parodia en tan señalada ocasión (Berlin 1976, p.227). Es decir, como el libro se utiliza litúrgicamente con propósitos “graves”, el libro no soportaría una lectura “ligera”.

informativos, huecos que han de ser colmados provisionalmente con expectativas del lector sobre el posible desarrollo ulterior (en el *relato* o en la *acción*) de los acontecimientos. El desarrollo efectivo confirma o rechaza estas expectativas (García Landa 1998, p.145; sus cursivas).

En las narraciones bíblicas existe un poso de conocimiento previo que propicia o dirige ese relleno de huecos. Es decir, esas convenciones que permiten a Alter estipular una serie de escenas-tipo ayudan igualmente al lector a anticipar lo que va a ocurrir. Como apunta García Landa, la propia narración confirmará o saboteará esas anticipaciones.

Suspense y curiosidad se diferencian en que, en la segunda, el receptor no conoce todos los detalles relativos al pasado,³ mientras que el suspense se basa precisamente en el ansia del espectador por ver la resolución de algo de lo que conoce hasta el más mínimo detalle. El misterio es producto de los huecos informativos que despierta la curiosidad (García Landa 1998, p.145). De todas formas, no hay que desdeñar la posibilidad de que la información escamoteada se haya elidido intencionadamente por ser de universal conocimiento. Es lo que sucede en los relatos basados en narraciones míticas, esto es, acciones archiconocidas. Es posible, pues, que un acontecimiento de la acción no esté presente en el relato y que, a la vez, “haga notar su influencia sobre la interpretación”; que esté sin estar, merced “a una modalidad particular de intertextualidad” (García Landa 1998, p.141). Y, se añade aquí, lo mismo se puede decir y estipular de esas convenciones bíblicas (llamadas proféticas, renuencia de los llamados, anunciaciones de alumbramientos, secuencias órdenes-ejecución, etc.): la madre de Sansón “está” en el voto de Hannah, pese a no ser nombrada ni las escenas se parezcan al detalle, por obra de esa “modalidad particular de intertextualidad”.

Otra manera que tiene la acción de estar presente como implicación en el discurso, y a la vez ausente, ocurre cuando se da un hueco informativo que queda abierto, sorprendiéndonos, como ciertamente ocurre en la reacción de Jonás a la llamada y la orden de Yhwh, reacción “explicada” en Jon 4:2. Ante eso, el lector “escala” o retrocede en el texto para reordenar toda la serie de acciones en un nuevo relato distinto al que venía siguiendo. Pero más importantes e interesantes parecen las distintas naturalezas del suspense y de la curiosidad de los lectores dependiendo de su familiaridad con los textos bíblicos. La sorpresa de Jon 1:3 será mayor en quienes estén acostumbrados a leer que a una orden divina le corresponde su cumplimiento casi “*verbatim*” (*mutatis mutandis*). Aunque la sorpresa puede dar paso también al suspense.

³ Recuérdese la escena del recibimiento a Jefté por parte de su hija, mencionada en 3.4.1.2. al comentar el “gag de sorpresa” de la taxonomía de Cuéllar.

Adele Berlin señala que Jon 4:2 es la resolución climática del suspense creado por 1:3 y la clave para entender el libro entero (Berlin 1976, pp.227-228). En efecto, como explica, si 4:2 se hubiese incluido en el primer capítulo, se habría destruido “the *suspense* and make the last three chapters pointless” (Berlin 1976, p.228; cursivas añadidas). La anomalía narrativa queda explicitada por algo que ella misma dice antes: Jonás es diferente a otros profetas porque la clásica reticencia o renuencia no aparece en 1:1-3, sino que demora su aparición y, además, en puridad, no es la “clásica” reticencia de Moisés o Jeremías, basada en la inseguridad y la humildad (Berlin 1976, p.227). El suspense se creó en 1:3 porque no se dieron las “explicaciones” pertinentes de la huida de Jonás. Hay un desplazamiento temporal (fruto de una decisión autoral) de esas explicaciones que afecta a la trama y a las acciones que desarrolla.

La comicidad de Jon 1:1-3 que se señala en este trabajo está basada en el *non sequitur*, en la anómala resolución literaria de la llamada profética y en la desviada articulación narrativa, de la que hasta la misma Berlin se percata. Que el libro en sí pueda ser considerado una parodia (*cf.* Miles 1975) o una sátira (*cf.* Holbert 1981) es otro asunto. La tesis fundamental de este trabajo, como ya se ha mencionado varias veces, es que “la percepción de lo cómico antecede a la interpretación de su motivo” (*vid.* punto 3.2.3. *supra*): sin las anomalías y las desviaciones/divergencias que se identifican, las lecturas en clave de parodia o sátira no podrían tener lugar.

De todas formas, habría que manejar con cuidado el concepto de suspense, pues a veces no es más que una explicación de corte exegético a posteriori, una interpretación sobrevenida resultante del continuo manejo hermenéutico de los textos. Ocurre con Ge 38 y su doble naturaleza disruptiva y cohesiva a efectos narrativos. Como se sabe, Alter desafió la asunción casi universal en los estudios bíblicos de que la historia de Judá y Tamar de Génesis 38 suspendía y cortocircuitaba el flujo narrativo llevado hasta entonces, al señalar que dicho capítulo no solo no interrumpía la narración, sino que estaba íntimamente emparentado con el capítulo anterior temática y lingüísticamente (*cf.* Alter 1978; 2011, pp.1-12).

El carácter parentético del *affair* narrado en Génesis 38 es indudable, y se demostraría porque se puede obviar en el esquema narrativo de la *novella* que en torno a José se construye y desarrolla. No obstante, el capítulo “funcionaría” narrativamente también en dicha *novella*. En primer lugar, de una manera obvia y simple: creando suspense (*cf.* Alter 2011, pp.1-2): se ha dejado a un enlutado y devastado Jacob, por un lado, y a José en Egipto, vendido al faraón, por otro, mientras se asiste al desarrollo de

una trama (en apariencia) paralela; en segundo lugar, de la manera que Alter apunta: “through motif and theme” (Alter 2011, p.2). Pero hay que tener en cuenta que es únicamente al alcanzar el capítulo 39 cuando el lector se percata de que ha asistido a una interpolación, pues se retoma la historia de José. Hasta ese momento, no hay interrupción, sino cambio de foco. El lector puede muy bien haber asumido que, tras la venta de José al faraón, su “historia” acaba ahí y que, entonces, se vira la atención hacia Judá. A posteriori se puede hablar de interrupción; antes, no.

La disposición del material narrativo, no solo en las historias bíblicas, supone o exige continuos exámenes y revisiones, adaptaciones y readaptaciones, evaluaciones y reevaluaciones, etc. Las historias exigen a veces al lector releer para “buscar” explicaciones (y, sobre todo, motivaciones) a hechos como que, de repente, José sea vendido, no se sepa más de él, sea ofrecida a continuación “otra historia” y que, tras su resolución, José “reaparezca”.

El suspense que se ha querido señalar cuando la “*novella* de José” se interrumpe, no existiría en una primera lectura (una lectura “primeriza”) de los capítulos concernidos. No puede existir porque no se ha dejado señal o recado en el texto de que la historia de José sería retomada. Solo la continua lectura, estudio y cotejo de las narraciones hacen que sea posible hablar de suspense en la historia de José al alcanzar el capítulo 38: en efecto, se puede entonces estipular que se ha quedado en suspenso todo lo relativo a él, pero que se retomará. Para los lectores ajenos al mundo bíblico, la curiosidad sobre su suerte desde luego está ahí. Y la duración de esa curiosidad según se avanza en el relato variará de lector a lector. Dicha curiosidad, no obstante, será reemplazada por la que provoca la historia de Judá del cap.38, creadora de su propio suspense.

Verdadero suspense se encuentra en escenas como la del robo de los ídolos por parte de Raquel. En Ge 31:19 se nos dice cómo, aprovechando que su padre se había ido a esquila, Raquel roba sus ídolos. Tal acto habría quedado en un hecho fortuito y puntual⁴

⁴ Fortuito y puntual, pero clave y en concurrencia con lo que el v.20 comunica. La a veces seca sintaxis con que suele traducir Reina-Valera (Reina 1960) da en el clavo esta vez con su martilleante parataxis: “19 Pero Labán había ido a trasquilar sus ovejas; y Raquel hurtó los ídolos de su padre. 20 y Jacob engañó a Labán arameo, no haciéndole saber que se iba”. La traducción de Bover y Cantera (1957) dice: “19 Ahora bien, Labán había marchado a esquila su rebaño, y Raquel hurtó los *terafim* que su padre tenía. 20 *Por otro lado*, Jacob engañó a Labán el arameo, no comunicándole que se escapaba” (cursivas añadidas). Esas dos acciones pueden verse como un contubernio marital contra Labán atendiendo a la sintaxis y al verbo clave que emparenta ambas acciones, גנב. Raquel “hurta” los *terafim* y Jacob “escamotea” información=engaña: son dos acciones paralelas, premeditadas y sincronizadas, como la raíz verbal y el imperfecto narrativo en ambos casos nos señalan. La raíz vuelve a aparecer en los vv.26, 30, 32, 39 como ancla o pegamento semántico del episodio. Para el posible juego de palabras en este episodio con la expresión גנב לב/לרב, cf. Warren-Lothlin 2013b, p.229.

en el total del episodio de la huida de Jacob y los suyos si no fuera porque, en v.30, Labán menciona dicho robo, exigiendo (implícitamente) explicaciones y una satisfacción. Jacob le promete matar a aquel que los tuviera (v.32),⁵ permitiendo que Labán inspeccione. Es ahí cuando comienza el verdadero suspense. Labán va tienda por tienda (v.33) buscando sus figurillas, pero no en cualquier orden. Primero busca en la de Jacob, luego en la de Leah y sus siervas. Al final, entra en la de Raquel. Todos los lectores sabemos que puede que sea la tienda correcta; al menos, sabemos de cierto que su dueña es la autora del robo: ¿será descubierta y muerta por ello? Una inquieta expectación va alcanzando su clímax.

El v.34 ofrece un rápido *flashback* informando hábilmente a qué debe prestar atención el lector y dónde no ha de querer que busque Labán: Raquel ha tomado los idolillos y se ha sentado sobre ellos. La curiosidad por conocer el desenlace y el suspense provocado por la situación aumentan progresivamente. Labán entra al fin en su tienda y busca infructuosamente, mientras Raquel se disculpa por no levantarse debido a una causa de fuerza mayor que sabe no será puesta a prueba (v.35).

Es entonces cuando la tensión de la situación se “relaja” narrativamente. Ya no hay suspense, sino diversión, porque una de las heroínas de la historia se ha puesto a prueba y ha salido airoosamente mediante su ingenio; porque el lector sabe que nadie salvo Raquel, el omnisciente dios y él mismo conocen todos los antecedentes y detalles; porque esta jugada magistral de Raquel hace que se cambien las tornas y, de ofensor, Jacob pase a ofendido (vv.36-37), ofreciéndosele una salida y una justificación a su alevosa huida de Labán, etc.

Cómo de anterior es lo narrado en v.34, el pivote de la escena, es algo que puede ser discutido. ¿Es un *flashback* que nos lleva al mismísimo momento del robo o a una rápida acción de Raquel casi simultánea a la búsqueda de Labán? Es decir, a efectos de traducción, ¿se ha de hacer con pluscuamperfecto o con perfecto simple? Dicho versículo interrumpe la cadena de *wayyiqṭōl* que nos narra las pesquisas de Labán, pues presenta un esquema *waw-x-qāṭal* en su inicio que es seguido por su propia cadena de *wayyiqṭōl*: וַיִּשָּׁבַע עָלֵיהֶם. וַיִּרְחַל לְקַחָהּ אֶת-הַתְּרָפִים וַתִּשְׁמֶם בְּכַר הַגָּמָל וַתִּשָּׁבַע עָלֵיהֶם. ¿Si se rompe dicha cadena se cambia de plano? Parece evidente que sí, pues de la cadena de Labán (v.33) se pasa a la de Raquel y luego, de nuevo, se pasa a la de Labán en el propio versículo 34 (וַיִּשָּׁבַע לָבָן אֶת-כָּל-הָאֱהָרִים),

⁵ De nuevo, una promesa de la que su autor puede llegar a arrepentirse, como ocurrió con el juramento de Jefté en Ju 11. La gran diferencia, ya se adivina, es la que se da entre suspense y sorpresa. Como el lector sabe quién ha robado los *terafim*, su impaciencia e intranquilidad puede ir en aumento según se desarrollan las pesquisas de Labán. En el otro caso, lo que hay es sorpresa mayúscula, pues nada se sabía de la hija de Jefté.

es decir: plano/contraplano/plano. ¿También se cambia de tiempo narrativo? Esto es, si imaginamos el relato como una línea, ¿el v.34, en la sección de Raquel, está en un punto anterior o simultáneo al v.33?

Para Niccacci, este esquema *waw-x-qāṭal*, cuando no inicia sección, nos ofrece cierta información colateral, como así sucede aquí (cf. Niccacci 2002, p.40). Es muy interesante hacer notar que los ejemplos que cita Niccacci para explicar esta función narrativa de *waw-x-qāṭal*, Ge 39:1 y 1Sa 28:3, son informaciones recuperadas de Ge 37:28 y 1Sa 25:1, respectivamente, y así lo señala expresamente. Pero, a continuación, indica: “cualquier información, *incluso información nueva*, puede ser comunicada con una construcción de antecedente. Es el autor el que decide a qué nivel lingüístico asigna las diferentes informaciones” (Niccacci 2002, p.40; cursivas añadidas).

Por tanto, si uno se acoge a la noción de información recuperada, puede entender que Ge 31:34, retrotrayendo la historia al v.19, completa la información allí ofrecida (a efectos de traducción, se elegiría pluscuamperfecto). Si, por el contrario, uno entiende que se le ofrece una nueva información, puede vacilar a la hora de adjudicar al versículo un punto en la línea del relato, anterior o simultáneo a los hechos de la línea principal. Puede, al fin, ocurrir que se piense que se recupera una acción ya narrada mediante la adición de un elemento informativo más que a) fue escamoteado en su momento (v.19) o que b) completa en ese preciso instante (v.34) lo que se inició en un punto anterior (v.19).

Sea como fuere, el v.34, cual si de una cámara oculta se tratase, nos ha ofrecido la imagen de Raquel tomando los ídolos y sentándose sobre ellos, en un gag visual de promisorias consecuencias narrativas, como así será el caso. En primer lugar, ha supuesto la consumación y el clímax de un suspense construido paulatina y progresivamente; en segundo, ha sido el origen del relajamiento de dicho suspense y de la disipación de la tensión creada en todo el episodio.

A diferencia del suspense que algunos señalan sobre la suerte de José cuando se alcanza el capítulo 38, este de Ge 31 es simultáneo a las acciones, no inferido o reconocido a posteriori. Solo una excesiva familiaridad con los relatos bíblicos justifica que se señale un suspense tal en Génesis 37-38. Los factores pragmáticos, relativos al reconocimiento o inferencia de las intenciones narrativas, una vez cotejado el texto, se confunden aquí con los retóricos o de construcción.

Génesis 27 es otra escena plena de suspense, sobre todo a partir del v.18: ¿descubrirá Isaac el engaño que Rebeca ha ideado y al que Jacob (más o menos renuente, cf. v.12) se ha prestado? La tensión en la conversación entre padre e hijo va en aumento

hasta que, finalmente, Isaac “se convence” (¿se da por vencido?) y otorga su bendición a Jacob, relajándose el tono y disipándose el suspense.⁶

De nuevo, tenemos un caso de *quid pro quo*: algunos saben (sabemos) más que otros. Por otra parte, la carga sensorial de todo el episodio es potentísima e innegable. Todos los sentidos participan en el engaño y el elemento visual del gag (que es lo que más se suele ponderar en los estudios al respecto, incluido este) queda anulado en este caso por la ceguera de Isaac (v.1). El lector “ve” a Jacob como un trasunto de su hermano, pero el narrador sabe que eso, por sí solo, no funcionará narrativamente (diegéticamente), pues Isaac está ciego y estará obligado (obligado por el narrador) a palpar (v.21) y oler (v.27) a quien se le presente para reconocerle; a probar el plato que ha pedido (v.25).

Que Isaac no se fie aumenta el suspense (v.21). Cuando hablan y escucha la voz de su hijo, sucede lo que todos temíamos: que reconoce a Jacob en ella: “la voz es del uno, pero las manos que toco, del otro”, viene a decirse (v.22). Duda. Y por eso cambia de táctica y pide a Jacob que le bese para poder olerle (v.26. Una triquiñuela que puede pasar desapercibida, intrigados como estamos en el engaño principal). Pero la farsa está tan bien construida (el engaño de Raquel tan bien tramado, el relato de acciones tan bien articulado por el narrador), que el propio Isaac se persuade y comienza su bendición precisamente por lo que le ha convencido, el olor de las ropas de Esaú (v.27).

David J. Zucker (2011) ofrece una lectura más “amplia” del engaño. El autor cree que toda la operación ha sido tramada al alimón por el matrimonio, y no por Rebeca en solitario, con el fin de “sorpassar” la primogenitura de Esaú de manera convincente.⁷ Esta sugestiva interpretación no invalida la que aquí se ofrece, pues la treta sigue estando ahí; simplemente, el engañado sería Jacob. De ardid ideado por una de las partes se pasaría a todo un montaje orquestado por los padres. La carga cómica se ve incluso potenciada si se acoge esta interpretación. Por una parte, ciego y todo, Isaac estaría actuando, realizando toda una “performance” (cf. David en 1Sa 21), metiéndose en el papel de... ¿sí mismo?⁸ Por otra, el engaño se complicaría, derivando en enredo, pues habría que tener en cuenta

⁶ A Cassuto no le pasó desapercibida la construcción climática del episodio en sus conferencias sobre la composición del Pentateuco (cf. Cassuto, 2006), en especial, la conversación entre Isaac y Jacob.

⁷ Así razona Zucker. Los supuestos motivos del matrimonio para maniobrar de esta manera, en Zucker 2011, pp.47-49.

⁸ No en vano, Isaac ha aparecido varias veces a lo largo de esta tesis, siempre en el papel de víctima. Viéndolo como lo ve Zucker, la escena redimiría postreramente a este personaje, pues por una vez se le supondría un sujeto consciente y agente de los hechos que le acaecen. Ironía suprema la de hacer que uno de los más engañados en los relatos bíblicos perpetre, al fin, un engaño por el sencillo método de dejarse (una vez más) engañar. “El burlador burlado” titula Zucker 2011 su artículo, en referencia a Jacob; de haberse centrado en el papel de Isaac, hubiese trocado los términos.

el doble artificio al que se asiste: Jacob engaña a su padre con la ayuda de su madre, quien a su vez es cómplice de Isaac en el engaño al que es sometido aquel. En suma, para engañar a Jacob, Isaac se deja engañar. Se estaría ante un enredo magistral, en la que varios gags (visuales, aurales, olfativos, etc.), una vez más, funcionarían como una distracción, una discordancia, una discrepancia en forma de entramado de acciones inesperadas, chocantes, ambiguas que obliga a buscarle su motivo, como el propio Zucker o este trabajo intentan.

Se insiste: que se “suspenda” la historia de José es algo que solo se infiere después de la historia de Judá y Tamar; hasta ese momento, todo apunta a que José ha sido “olvidado” narrativamente, no “aparcado”. Pero la fuerza de las narraciones y su principal atractivo residen en su capacidad de evocación y alusión, en las referencias desplazadas o no directas. Porque Alter acierta al señalar las concomitancias temáticas, semánticas y sintácticas del final de Ge 37 y Ge 38, que remiten a un especial genio narrativo. Que se hable de algo sin mencionarlo en absoluto es un rasgo de extrema maestría, literaria en este caso. Como se ha apuntado antes respecto a los motivos míticos no mencionados que, por archiconocidos, excusan su participación directa y, a la vez, ejercen su influencia, de igual modo las narraciones se proveen a sí mismas, y a sus lectores, de toda una red de analogías y paralelos a través de “pistas” lingüísticas y argumentales. Por lo que se puede decir, con Alter, que, efectivamente, en el cap.38 José y su historia particular “siguen” ahí, participan de la acción de la historia de Judá y Tamar. No solo eso, la condicionan temáticamente.

4.2. 1Sa 1:9-14. El voto de Hannah

Si se opusiera que todo este largo excurso previo nada tiene que ver con los objetivos de este trabajo, simplemente repárese de nuevo en el impagable valor narrativo de Ge 31:19.34. Un simple acto, mencionado de pasada en el v.19 (¿como prolepsis objetiva? Vid. el excurso en 3.4.1.2). y descrito en detalle en el v.31, funciona como pivote argumental en el desarrollo de todo el episodio de la huida de Jacob. La base de todo está, una vez más, en lo que Alter denomina “ironía dramática” (Alter 2011, p.12; al igual que Sharp 2009, p.70) y, este trabajo, *quid pro quo* o interferencia de las series (siguiendo a Cuéllar y Bergson; *vid. supra*).

Es decir: el desconocimiento de cierta información por parte de uno, varios o todos los personajes y el absoluto conocimiento por parte del lector. La información escamoteada (raíz hebrea גנב; *vid. nota 4* en este capítulo) a unos ciertos personajes en el

momento culmen de Ge 31 es un acto que ha quedado en el imaginario bíblico y forma parte del repertorio cómico: la sustracción inadvertida de un objeto y su ocultación disimulada en la propia persona. Es una broma, en puridad: como quitarle el chupete a un niño y esconderlo tras la espalda. Una broma simple y efectiva que, sin embargo, tiene una gran importancia narrativa, como se ha indicado. Suspendido todo apego emocional con lo narrado, divierte; contemplado en el total del episodio de la huida, inquieta. Si solo supiésemos lo que el v.19 cuenta, llegados al v.34b no tendríamos inquietud alguna, pues no habría suspense, solo curiosidad: “¿estarán en su tienda los dioses que su padre busca?”⁹ Pero la cantidad de información suministrada al lector proporciona la dosis justa y necesaria de expectación que le aboca al suspense. Eso por un lado. Por otro, la especial disposición de las acciones y los hechos, más la calidad de las acciones y los hechos mismos, con lo que implican, además divierten (latín *divertĕre*: desviar, alejar; dirigir a otra parte). Narran de otra manera.

Si alguna cualidad narrativa se halla en lo cómico, ya se ha señalado, esa es instrumental. Es un narrar oblicuo; un hacer avanzar la acción por derroteros inesperados; una manera de hacer que implica el manejo y la manipulación imprevistos de sucesos inesperados. Y pese a su autonomía formal en el conjunto de la narración y de las acciones que esta lleva aparejadas, el chiste visual o gag se inserta y se engasta en el continuum narrativo, pues su narratividad es lo que lo hace a la vez pertinente y singular.

Tómese ahora 1 Samuel 1:9-14. Todo lo dicho sobre el suspense y la sorpresa se concita en ella. ¿De cuántas mujeres estériles nos habla el texto bíblico y cuál suele ser el resultado de la mención a la infertilidad de un personaje femenino? ¿En qué términos suelen desarrollarse tal tipo de eventos cuando se convierten en escenas (es decir, cuando de la simple mención se pasa a la descripción del problema como parte de las acciones de la trama, singularizándose en forma de escena-tipo o episodio semi-independiente)? ¿Qué importancia tendrá para el desarrollo global de la historia el resultado de la resolución de dicho problema o crisis? Etc., etc.

Alter (2011, p.103) incluye esta escena en concreto en el tipo de la “anunciación”, algo sorprendente en primera instancia, porque si por algo se caracteriza este pasaje es por desviarse de la típica anunciación (divina o extraterrena) a una mujer estéril de su inminente gestación y alumbramiento.¹⁰ Esa desviación le sirve a Alter para ponderar la

⁹ Y, más tarde, al llegar al v.35, sorpresa: “¿cómo han llegado ahí los *terafim*? ¿Cuándo los escondió?”

¹⁰ Cf. Ackerman 1991, pp.2-3. Por ejemplo: “Chapter 1 of 1 Samuel is an annunciation type-scene that particularly plays off of the story of Samson’s birth; but there are several striking differences” (p.2).

destreza y la maestría narrativas de los autores bíblicos: cómo con los rígidos mimbres de la convención son capaces de lograr dinamismo y flexibilidad narrativos. Y puede ser usada igualmente para ilustrar lo que de divergente (divertido, desviado) tiene lo cómico.

Lo anómalo de la anunciación en el caso de Hannah es que no hay tal: es ella misma quien propone al Señor, mediante una simple y llana oración, la eventualidad de que, si le diese un hijo, ella se lo entregaría (v.11). Dios no dice nada, ni por su boca ni mediante persona interpuesta o enviada, como podría suceder, dados los antecedentes. Y la bendición de Elí es tan genérica y distraída (v.17), que no puede considerarse adecuada a los requerimientos de la convención. La razón es que el sacerdote no sabe a ciencia cierta qué clase de petición está bendiciendo, ya que ni se interesa por el contenido de la oración de Hannah, ni ella misma se lo refiere en su diálogo.

Su malinterpretación de las acciones de la orante le lleva a interrumpirla en plena “transacción” de manera abrupta. Su extemporánea reacción, versificada y semejando un oráculo profético (v.14), es una de las más torpes y groseras irrupciones escénicas que puedan concebirse. Es un típico caso de gag de *quid pro quo* o “interferencia de las series” que se sirve de la ironía dramática propia de las narraciones. Explicados tanto el mecanismo de comicidad como el artificio narrativo en otras partes de este trabajo, poco más queda por decir al respecto.

La escena del voto de Hannah tiene como objetivo principal presentar la excepcional concepción del personaje clave de todo el libro, Samuel, como ocurre en otros relatos similares sobre el nacimiento de alguien excepcional. Y excepcional es el desarrollo en 1 Samuel 1 de las acciones de una escena-tipo que, incluso para el lector o espectador menos avisado, resulta más o menos predecible: una mujer estéril recibe una visita divina o celestial que le anuncia el próximo nacimiento de un hijo y, a la vez, predice su grandeza y su importancia. Mediante elipsis, o a través de la precipitación de acciones (“conocimiento” conyugal-nacimiento), el niño nace y la profecía se cumple. Pero aquí es Hannah quien “decide” o “predice” la excepcionalidad de su futuro hijo, no la profecía. El niño será especial porque así lo decide ella, caso de ser aceptada su súplica. En Ju 13:4-5 el ángel de Yhwh le da a la estéril mujer de Manoa instrucciones claras acerca de su conducta durante la gestación y, más importante, le informa sobre el designio del hijo por nacer. La diferencia entre ambos casos es clara.

Esta escena del voto de Hannah y de su diálogo con Elí es también un buen resumen o condensación (gag micro-cósmico) de la “historia de Elí” y de los suyos, de su inapropiada conducta y de su precaria “situación profesional”. Porque, ¿puede estar al

cargo de las visiones y la palabra de Dios, aparte de otras funciones sacerdotales, quien es incapaz de interpretar correctamente los actos e intenciones de su feligresía? Resulta evidente que no, y eso se hará aún más patente en la escena de la teofanía de Samuel (3:2-10), donde nuevamente se nos informa (oblicuamente) de la irrelevancia de Elí en lo que respecta a todo lo numinoso y, continuando el capítulo, de la drástica decisión de Yhwh sobre su futuro y el de sus hijos (3:11-14). Por lo que, en retrospectiva, su desgana, mala praxis o despiste al no querer saber los pormenores del voto de Hannah nos hace pensar como lectores (al alcanzar el capítulo 3)¹¹ que, con su rutinaria bendición, estaba “anunciando” inopinadamente no solo un alumbramiento, sino su propia muerte.¹²

Uno de los medios que el autor cómico emplea para prepararnos para la risa (para “anestesiarnos”) y que Bergson formula en la última parte de sus libro, dice así:

pour nous empêcher de prendre au sérieux l'action sérieuse, pour nous préparer enfin à rire, elle use d'un moyen dont je donnerai ainsi la formule : au lieu de concentrer notre attention sur les actes, elle la dirige plutôt sur les gestes (Bergson 2002, p.63; sus cursivas).

Y eso porque la acción suele ser deseada y consciente, y suele estar en consonancia con el sentimiento que la inspira. Pero el gesto es espontáneo, explosivo: automático. Se nos escapa. La acción nos da el todo de una persona; el gesto, una parte. Cuando nuestra atención se concentra en el gesto (Hannah reza que te reza a Yhwh ante la mirada de Elí, que no tiene constancia de la acción votiva, sino que solo percibe los gestos de una mujer desencajada, que mueve los labios sin articular palabra y que está o pudiera estar ebria...) estamos ante la comedia. Bergson lo explicará mucho mejor:

On comprend ainsi que l'action soit essentielle dans le drame, accessoire dans la comédie. À la comédie, nous sentons qu'on eût aussi bien pu choisir toute autre situation pour nous présenter le personnage: c'eût été encore le même homme, dans une situation différente. Nous n'avons pas cette impression à un drame. Ici personnages et situations sont soudés ensemble, ou, pour mieux dire, les événements font partie intégrante des personnes, de sorte que si le drame nous racontait une autre histoire, on aurait beau conserver aux acteurs les mêmes noms, c'est à d'autres personnes que nous aurions véritablement affaire (Bergson 2002, p.64).

Finalmente, todo salta por los aires. Decidido a actuar, Elí actúa lingüísticamente, como se vio en 2.4., “metiendo la pata”. Quizá esté haciendo lo que debe, pero está equivocado, y eso el lector lo sabe. Por eso le divierte la escena.

¹¹ De nuevo, el lector, se retrotraería (releyendo o recordando) a todas las menciones y apariciones previas de Elí. Resituaría las acciones, los hechos y las palabras, reorganizando el relato para acomodar su interpretación o interpretándolo todo de nuevo para pergeñar un relato coherente.

¹² A esto se le puede sumar lo que resulta evidente para todos: que los “borrachos” son los propios hijos de Elí, lo que puede denominarse como “ironía dramática”.

4.3. 1Sa 3:2-10 y 1Sa 5:1-4. Vocación de Samuel y lucha Arca-Dagón

Se podría decir que la comicidad que se quiere señalar con el ejemplo del voto de Hannah se basa (en parte) en la frustración de la expectativa del lector, que espera la repetición de motivos narrativos. Pero la frustración o traición a las expectativas del lector se pueden conseguir precisamente mediante la repetición.

El recurso de la circularidad o reiteración puede asfixiar narrativamente un relato pero, en sí mismo, dicho recurso tiene una indudable capacidad narrativa potenciadora y vigorizante por lo que, precisamente, conlleva de anómalo y divergente. Piénsese en la cantidad de hechos, algunos fantásticos pero, sobre todo, reiterados, que se concitan en Nu 22-24.¹³ Por tres veces el asna de Balaam recibe un injusto castigo por parte de su amo y por tres veces (más una; cf. Alter 2011, p.120) Balac recibe su merecido por querer torcer el designio divino. La duplicidad es evidente y la simetría es obvia. La base está en sendas tandas de repeticiones de hechos y acciones que convierten el relato en monótono y redundante, pero que, a su vez, consiguen sumir al lector en un estado de expectación, de curiosidad por saber cómo será el desenlace.

La ya citada historieta babilonia de *El hombre pobre de Nippur* basa en este esquema ternario no solo su esqueleto narrativo¹⁴ (pues tres son las venganzas del protagonista contra su antagonista que conforman el relato), sino que el propio numeral “tres” (o derivados) es citado expresamente por narrador y personajes en diferentes situaciones y contextos (cf. Giorgetti 1986). Por ejemplo, el protagonista, Gimil-Ninurta, tras sufrir un desaire por parte del alcalde de la ciudad (inicio y detonante de toda la acción posterior), dice expresamente en las líneas 67-68: “por el agravio que me hiciste, por uno, tres veces me desquitaré de ti” (traducción de El Ammari 2016). Y, en efecto, uno tras otro, los desquites se suceden, siendo llevada la cuenta metódicamente por el protagonista tras la consumación de cada uno de ellos¹⁵ hasta la resolución de la historia en las líneas 157-158: “por el agravio que me hiciste me he desquitado tres veces” (El Ammari 2016).

¹³ Este pasaje siempre ha intrigado e interesado por su folclorismo, su carácter paródico y por la evidente ironía que trasluzca el desarrollo de su trama, entre otros aspectos; cf. Albright 1944; Frisch 2015; Levine 2000; Marcus 1995, pp. 29-41; Moore 1990; Notarius 2008; Sharp 2009, pp.134-151; Van Seters 1994, pp.405-435, 1997.

¹⁴ Dicho esquema (y su folclorismo) es resaltado por Jennifer Finn en su estudio sobre los posibles orígenes orientales de la historia de Pisístrato recogida por Herodoto (*Historia I*) (Finn 2019). No solo el esquema, sino también ciertos detalles o elementos “picarescos” de *El hombre pobre de Nippur* (y de la historia de *Enmerkar y el señor de Aratta*) estarían presentes en la relación que el historiador griego hizo de los hechos protagonizados por el tirano ateniense (Finn 2019, especialmente pp.16-26).

¹⁵ Por ejemplo, en las líneas 112-113: “por el agravio que me hiciste, me he desquitado una vez. Quedan dos” (El Ammari 2016; cf. líneas 139-140).

Lo que este esquema de repetición ternaria de acciones (a veces, con una coda que complementa climáticamente o mediante inversión, como en el caso del episodio de Números 22-24) señalaría, sería la cualidad folclórica de lo narrado (*cf.* Alter 2011, p.113,120,132-134),¹⁶ siquiera en las hechuras. Es decir, el esquema ternario es en sí una forma folclórica de relato, pero no lo es necesariamente el material repetido.

De la misma manera se considera en este trabajo la comicidad inherente a ciertas disposiciones narrativas. No es que unos hechos o acciones determinados puedan ser *per se* cómicos y hayan trascendido épocas y culturas, sino que determinadas “maneras” de presentar hechos y de integrarlos en un relato pueden ser reconocidos como mecanismos o recursos narrativos tendentes a la comicidad. Se ha afirmado varias veces en este trabajo que “la percepción de lo cómico antecede a la interpretación de su motivo” (*vid.* puntos 3.2.3. y 4.1 *supra*). No se podría establecer, por ejemplo, que 1Re 18 es paródico sin una escena tramada, desarrollada y culminada de tal manera. No se “reconoce” la parodia sin más: se necesita que unos profetas salten y griten desaforadamente y que Elí los remede, ridiculizando no solo sus actos, sino a Baal mismo.

La repetición de hechos o situaciones es tanto más cómica cuanto de más datos se dispone sobre sus causas (*vid.* lo visto en Bergson): los lectores, por ejemplo, “sabemos” por qué en Nu 22 se aparta el asna y sabemos que Balaam no lo sabe. En el caso de Balac la situación es aún más bizarra y ridícula, porque Balaam le dice una y otra vez que, por orden de Yhwh, no maldecirá a Israel, y el rey una y otra vez insiste en su empeño. No solo no consigue la maldición que solicita, sino que obtiene por el contrario una triple bendición de Israel y, de propina, su propia maldición, en una variante del mecanismo de inversión (“cazador cazado”) con que el episodio se abrocha narrativamente.

La repetición de acciones es la clave, y la comicidad que a veces la acompaña, un elemento más. Así, al respecto de Nu 22-24, episodio que analiza como ejemplo del uso de la repetición de acciones con propósitos narrativos, señala Alter: “part of the genius of the biblical author here is to realize, three millennia before Bergson’s formulation of the principle, that the mechanical in human affairs is a primary source of comedy” (Alter 2011, p.134). Parecen independientes ambos hechos señalados por Alter, pues nada tiene que ver el inveterado uso de la repetición con fines cómicos con las formulaciones

¹⁶ Para Gray (2002, pp.293-394), tal esquema triádico no es sino la manera, tanto en la antigüedad como en la actualidad, en que los relatos cortos se articulan, y sus fases se corresponderían, simplemente, con las aristotélicas de inicio-nudo-desenlace. *Cf.* Berman 2019 (espec. pp.388-390), y su desconfianza en la aplicación, sin más, de las nociones poéticas aristotélicas al corpus bíblico.

bergsonianas, que se limitaban a constatar fenómenos que le parecían evidentes y concurrentes en todo tipo de comedia. A algunos, eso sí, les puede parecer discutible el grado de consciencia que señala Alter. Es decir, que los autores bíblicos estuvieran apercibidos del poder o la potencialidad cómica de la repetición (de actos, de gestos, de acciones).¹⁷ Sea como fuere, el verdadero genio, o uno de sus frutos más extraordinarios, es precisamente el uso narrativo de la repetición como adhesivo narrativo; que se recurra reiteradamente a un *gimmick* para hacer avanzar la acción. El valor instrumental de la comicidad que se señala en este trabajo no se agota en sí mismo: es un ente autónomo, por cuanto es fácilmente aislable de su entorno narrativo y discursivo, pero está “al servicio” de la narración.

Lo último resulta obvio en la mecánica y obstinada respuesta de Balac cada vez que Balaam, contrariando sus deseos, bendice a Israel: “Aquí no te ‘ha salido’, porque los veías a todos. Vente más para acá, que solo los verás de refilón” (cf. Nm 23:13.27), parece decirle, cada vez más desesperado y contrariado. Y la narración fluye y avanza, aunque de manera no lineal, sino en meandros, o por “concentricidad” de situaciones.

Lo que de paródico se halla en una escena temáticamente similar,¹⁸ 1Re 18, en esta ocasión se ve reforzado a causa de la reiteración de las acciones de uno y otro. “Sea. Ponme aquí unos altares y tantos y tantos becerros y carneros, a ver qué me dice Yhwh”, viene a contestar Balaam en cada ocasión. Los intentos, a la sazón, son uno y trino. La puesta en escena, las palabras y los resultados son casi idénticos. La escena se retroalimenta mediante la iteración y la insistencia, creando un indudable efecto cómico, pues está claro que, por más que se repita el ritual, el resultado va a ser el mismo.¹⁹ Cada fracaso anticipa el resultado siguiente y, como en 1Sa 3, el relato corre el peligro de entrar

¹⁷ Pero es un arma cómica simple y recurrente; lo raro sería la falta de apercibimiento. Hasta un niño sabe que si repite la “gracieta” que ha divertido a un adulto, reproducirá su efecto, y que si la reitera, multiplicará sus resultados.

¹⁸ Similar temáticamente, por cuanto que el menosprecio y el ninguneo al paganismo se articula alrededor de la burla a sus *performances*. Alter lo ve de modo de parecido, pero se centra en lo ideológico del episodio de Números. Para él, el relato incide en el contraste entre dos conceptos de la realidad: el pagano, que cree que la (pre)disposición divina puede ser manipulada por la repetición mecánica de procedimientos; y el bíblico, que considera que la realidad está controlada por la voluntad divina, omnipotente y más allá de la manipulación humana (Alter 2011, p.134). Paradójicamente, o mejor, irónicamente, quien de verdad se ve manipulado por la repetición mecánica de procedimientos artísticos en Nu 23 es el lector. De ello se ocupa Sharp en su minucioso examen de toda este episodio (Sharp 2009, pp.134-151) desde la asunción de que el carácter irónico que ella detecta en algunas narraciones bíblicas es, ante todo, dialógico. Es decir: puede “plantearse” textualmente, pero se “(re)construye” interpretativamente.

¹⁹ Y eso lo sabe el lector, lo sabe Balaam y lo sabe Balac, quien, no obstante, contumazmente, busca torcer los designios divinos, aumentando la carga cómica del episodio con su obstinación.

en bucle. Finalmente, el esquema “tres más uno” se impone y el episodio se cierra definitivamente con la maldición de Balac junto con los demás enemigos de Israel.

La escena de 1Sa 3:2-10 concita en sí misma varios recursos narrativos y varios mecanismos generadores de comicidad, todos ellos aludidos ya y siendo coincidentes algunos. Evidentemente, destaca el de la repetición.

“La temporalidad del gag integra una estructura progresiva, susceptible de complicarse más o menos, pero que surge ante el espectador en estos tres momentos: lo que se espera, lo que se anticipa y lo que sorprende” (Garin 2014, p.25). Así explica Garin cómo se construye un gag a través del tiempo. Esas tres acciones no son sino formas de relacionarse con el tiempo que pueden mezclarse de forma dinámica, inscribiéndose en la narración diversos órdenes y desórdenes temporales. El quid está en saber transformar la anticipación propia del lector y del espectador en sorpresa. Es ahí donde más suele flaquear la comicidad bíblica (pero no en su narratividad), salvo, por ejemplo, en la escena de 1Sa 1 ya reseñada, o la de 1Sa 5:1-4, que se verá a continuación.

“El gag es capaz de presentar el tiempo como una manifestación problemática de la energía: inversión, despilfarro, fallo, desproporción” (Garin 2014, pp. 27-28).²⁰ Lo que subyace en la anterior explicación de Garin es la asunción de una división tripartita del gag que sobrepasaría la simplicidad del mero efecto cómico. Lo que caracteriza al gag, en su formulación fílmica más clásica, es el *golpe* (*topper* o *punch line*), que surge inesperadamente tras la construcción y la recreación del chiste (un gag, al fin y al cabo, es un chiste visual).

Pero una forma binaria en la que prevalece el placer de la recreación, de la reiteración, de la repetición, también es posible. Según Garin, en estos casos, “lo que prima no es el paso de la anticipación a la sorpresa, típico de la estructura a tres, sino *el placer puro de la repetición*” (Garin 2014, p.38; sus cursivas). La “llamada” de Samuel, en este aspecto, es un claro caso de gag “a dos”. Sin embargo, pese a su simplicidad, la pelea divina del capítulo 5 lo tiene todo para ser considerada un excelente gag “a tres”, pues el lector espera-se anticipa-se sorprende.

La repetición automática de un gesto o un movimiento que se ha instalado en la vida y que la imita, es comicidad, dice Bergson. Si podemos predecir un gesto o un movimiento recurrente en alguien, sin duda nos divertiremos. Si podemos anticipar que

²⁰ Pero Carlos Cuéllar no está tan convencido de que la sorpresa sea tan indispensable en el gag y señala que solo es una de las formas en que se nos puede presentar un gag, como también lo son la reiteración, el contraste, la caricatura... (vid. *supra* 3.4.1.).

Samuel se levantará una y otra vez a cada llamada divina, nos ¿reiremos? Y puede anticiparse porque el narrador nos lo permite y casi exige: a iguales acciones, mismas palabras (véase el esquema sintáctico-textual de esta escena en 2.4.2., *supra*).

Igualmente ocurre con las “caídas” de Dagón en 1Sa 5:1-4: las palabras son casi idénticas en ambos casos: son el resorte. Sin embargo, aquí hay algo más. Porque el resultado de la primera noche “a solas” entre el Arca y la imagen de Dagón hace que se espere un resultado distinto tras la segunda. Y es precisamente la repetición lo que promisoriamente hace albergar esperanzas en cuanto a una distinta resolución. En el v.3. los “asdoditas” acuden de mañana al templo y he ahí Dagón caído delante del Arca. Sin mediar palabra ni mostrar excesivo interés, vuelven a colocar la imagen en su lugar. Al día siguiente acuden al templo de nuevo, para comprobar (¿con horror, miedo, confusión, hastío?) que otra vez está Dagón ha sido derribado y mutilado. La razón por la que el lector espera algo más o algo distinto en la resolución de esta “teomaquia” es la poderosa elipsis que gobierna este breve inserto narrativo. No hay *quid pro quo* aquí, como sí lo hay en la llamada de Yhwh a Samuel, sino todo lo contrario. Sabemos lo mismo que los de Asdod sobre las consecutivas derrotas de Dagón: nada. El narrador no nos ha hecho cómplices esta vez y ni siquiera nos da una mínima pista sobre lo ocurrido. Que Yhwh es más poderoso que el ídolo pagano lo sospechábamos, pero eso explicaría el origen o la fuente de las caídas de Dagón, no el cómo.

Siendo justos, habría que decir que, en efecto, algo cambia entre lance y lance: la cabeza y las manos de Dagón cercenadas de su estatua, como trofeos de lidia de un triunfante Yhwh tras la segundo noche juntos. ¿Provocaría todo esto en los espectadores de la época asombro, jolgorio, extrañeza? No podemos saberlo. Incluso si todo este pasaje hay tomarlo figuradamente como prueba de la superioridad del dios de Israel, lo que es cierto es que el narrador, para lograr su objetivo, ha hecho que parezca que dos seres inertes se comporten como dos humanos al hacernos imaginar que Yhwh (su Arca) ha derribado al dios-pep. Si algo inerte nos hace reír, dice Bergson al principio de su obra, es porque reconocemos en ello algo esencialmente humano: “Voici le premier point sur lequel nous appellerons l’attention. Il n’y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement *humain*” (Bergson 2002, p.10). Lo que más puede divertir es que dos dioses luchan como dos hombres; lo que más puede deleitar es la manera en que se narra; lo que más puede complacer, que Yhwh sea el vencedor.

Tomando a) el modelo actancial de Greimas, (*vid. supra* 2.5.3.), b) la noción del focalizador (*vid.* nota 60 del cap.2) y c) la del punto de vista (tanto en el nivel de la acción como en el del relato; *vid. supra* 2.5.) el análisis se enriquece. Así, en el caso de 1 Sa 3:

a) se puede pensar que Elí, para Samuel, es un ayudante pero, para Dios, un objeto o, incluso, un oponente. Por otro lado, Samuel, para Dios es, en primera instancia, un ayudante (se sirve de él para comunicarse con Elí), pero a la vez, su objeto, porque él es el elegido para “suceder” al sacerdote.

b) las acciones repetidas siguen una pauta: llamada de Dios-carrera de Samuel al lecho de Elí-orden de Elí al muchacho-regreso de Samuel a su lecho (y, de nuevo, llamada de Dios, etc.);

c) una vez situada la escena, la secuencia de imágenes se nos presenta en una suerte de “travelling lateral”. “Vemos” el ir y venir de un lado al otro desde un punto externo, no desde los extremos de su recorrido.

En el caso de 1Sa 5:1-4, el reparto de funciones actanciales (a) es mucho más opuesto dependiendo de la perspectiva de los implicados, pues evidentemente, lo que para unos (israelitas/filisteos) es sujeto, objeto, etc., es todo lo contrario para otros. En cuanto a (b) el focalizador es poco generoso: no proporciona más que los resultados de unos hechos cuyos detalles escamotea. La forma en que las acciones son narradas (c) semejan una serie de fotogramas ofrecidos aisladamente. Como el focalizador ha sido parco en detalles, solo se dan los grandes rasgos de las acciones y del relato, todo lo contrario que en el otro episodio, que hasta se informa de cómo una lámpara ilumina la escena.

4.4. 1Sa 5:6-12. El Arca entre los filisteos

Yhwh “vence” a Dagón y las desgracias comienzan para los filisteos (1Sa 5:6), que entienden que la causa es la posesión del Arca y se quieren deshacer de ella (vv.7-8). Así pues, asistimos al peregrinaje del Arca de pueblo en pueblo. Como la “falsa moneda”, va de mano en mano, sin que nadie se la quiera quedar. Asdod, Gat, Ecrón (quizá Gaza: *cf.* 1Sa 6:17), todo es muerte y destrucción a su paso. “¿Por qué nos endosáis esto?, ¡quita, quita!”, parecen decir los ecrónitas en el v.10. Nadie la quiere a su vera. El Arca es la típica bomba con la mecha encendida de los dibujos animados, la granada de mano con la anilla recién quitada de las películas “de tiros” o de acción, la patata caliente que a todos quema y que hace respingar a quien le cae (recuérdese que la “patata caliente” es un juego).

No hay sorpresa, ni suspense, ni *quid pro quo*. Tampoco la repetición “cansa” o causa extrañeza, porque en el fondo el lector quiere más. Los filisteos capturaron el Arca, la quisieron deshonrar colocándola al lado de su dios (que ahora está desmembrado) y ahora pagan por ello. Así que bienvenida sea la recreación en las desgracias. La comicidad que se señala tiene que ver con el motivo de la bomba con la mecha encendida de la que nadie quiere hacerse cargo, y la repetición de hechos y situaciones tiene una gran importancia en ello. También se da un cierto mecanismo circular en el que se anda “mucho camino para volver, sin advertirlo, al punto de partida” (Bergson 1984, p.88; cf. Garin 2014, pp. 27-28, citado en 4.3.), lo que de alguna forma se relaciona con el mecanismo narrativo de la inversión.

4.5. 1Sa 19:9-24. La huida de David

Imagínese que, en la escena de la vocación de Samuel en el cap.3, Yhwh, a cada llamada, estuviese en realidad arrojando una piel de plátano a los pies del muchacho. Este no se entera de que no es Elí, sino Yhwh, quien le despierta una y otra vez, es decir: no se entera de que resbala, y que sus resbalones son por culpa de una piel de plátano que no ve.²¹ Eso es *quid pro quo*. La reiteración multiplica la fuerza y efecto, tanto narrativos como cómicos.

Ahora imagínese que uno envía una partida de hombres para apresar y dar muerte a un adversario, pero, por el camino, estos hombres son poseídos por el espíritu de Yhwh, comenzando a profetizar. Entonces, una segunda y una tercera partida son enviadas, con el mismo resultado. Finalmente, uno decide personarse en el lugar de los hechos para arreglar el asunto, pero, una vez más, el espíritu de Yhwh desbarata los planes: se es poseído y, como los grupos de hombres anteriores, se empieza a profetizar.

Se puede decir que el espíritu posesor de Yhwh es la piel de plátano y que nadie, salvo el narrador y los lectores, lo sabe. Tendremos entonces *quid pro quo*/interferencia de las series/ironía dramática. Y dado que el resultado obtenido es justo el contrario que el deseado, es decir, de cazador se pasa a cazado, se puede afirmar que se está ante un claro caso de inversión. La repetición de todo ello, una vez más, es lo más disruptivo, no solo porque entorpece el fluir narrativo, sino porque lo que se cuenta contradice el simple discurrir de la vida, siempre cambiante. La repetición provoca una circularidad en las acciones, un continuo encadenamiento de causas y efectos que tienden a su origen

²¹ Desde luego que alguno podría pensar que Yhwh “bromea”, pero este hace lo que tiene que hacer. Quien bromea es el narrador, obviamente, que juguetea los personajes de la escena.

sumamente cómico: “un sinnúmero de vodeviles gravitan sobre esa idea” dice Bergson (1984, p.87).

1Sa 19:9-24 está gobernado en su totalidad por el *quid pro quo*: sabemos en exclusiva por qué Saúl arroja su lanza contra David en el v.10; sabemos qué hay en el lecho de David cuando los soldados van a prenderle y quién lo ha puesto ahí; sabemos que Mical miente a su padre cuando excusa su triquiñuela alegando que David amenazó con matarla si no le dejaba huir; sabemos qué hacer fracasar a los sucesivos grupos de hombres enviados para apresar al huido, etc. Como ocurre tan a menudo en la narrativa, y más en la narrativa bíblica, y aún más en 1 Samuel, se nos privilegia a los lectores con el máximo de información.

Las sorpresas no suelen abundar en la BH narrativamente hablando. Piénsese en lo fácil que hubiera sido ocultarnos las acciones de Mical en los vv.11-16 y sorprendernos a la vez que los soldados cuando estos “tiran de la manta” en el v.16 y comprueban que ese bulto era un trampantojo. Como en la escena del robo de los *terafim* en Génesis 31, el narrador incluye en 1Sa 19:13 la información necesaria para entender qué ha pasado. No se puede negar que cuando el narrador bíblico se mete en detalles, lo hace de lleno. Pueden pasar 100 años en el espacio de dos versículos, pero, a veces, un minuto se alarga durante varios (cf. 1Sa 1:9-14).

Volvamos a las repeticiones, externas, esta vez, o intertextuales (más bien, en este caso, intratextuales), y observemos 1Sa 19:9-10, donde se encuentra una escena ya conocida: David toca el arpa para Saúl, que sujeta su lanza, como en 18:10. De nuevo, imbuido por el espíritu malo de Yhwh, el rey intenta espetar a su lugarteniente contra la pared (19:10; cf. 18:11) y, una vez más, David salva su vida y escapa (19:10; cf. 18:11). La imagen de la lanza clavada en la pared (19:10) marca el inicio de una frenética serie de decisiones y acciones “actanciales” y de transiciones espaciales en lo diegético, en una especie de relato coral en que multitud de personajes, la mayoría anónimos, tienen algo que decir y hacer (cf. Reinhartz 1993, 1998; vid. punto 1 de esta tesis).

Una velada apacible se ve trastornada por el espíritu de Yhwh y, a partir de ahí, todo empieza a torcerse, narrativamente hablando. Una vez más, el lector es privilegiado con un plus de información, tanto en lo relativo a las razones del errático comportamiento de Saúl, como en lo concerniente a las causas de los sucesivos fracasos de los soldados en su búsqueda y captura de David.

Por otra parte, son precisamente esos reiterados fracasos los que refuerzan el carácter también acumulativo de este segundo intento de asesinato de Saúl. Grupo de

hombres tras grupo de hombres, un mismo hecho es repetido tres veces más una, en el acostumbrado esquema folclórico tan querido en la BH. Lo que este mecanismo narrativo acoge, además, es el mecanismo generador de comicidad de la inversión, el cazador cazado. Los que salen a apresar terminan siendo apresados por el espíritu de Dios.

Todavía existe una repetición externa más con la que el episodio y el capítulo se abrochan narrativamente: la imagen de un desnudo Saúl profetizando ante Samuel (v.24) es la perfecta ocasión para rememorar el estribillo de 1Sa 10:12, “¿es que también anda Saúl con los profetas?”. Así, el narrador nos retrotrae al momento del primer encuentro de Samuel y el futuro rey. ¿Es un reflejo o una oposición? ¿Es la cadena de hechos que ha conducido a este segundo encuentro una parodia del primero? Cuestiones interpretativas aparte, lo que parece claro es que las repeticiones externas e internas de palabras, acciones y hechos, junto con el *quid pro quo* y las inversiones, son narrativamente hegemónicas en toda esta sección de 1Sa 19:9-24.

Casi todos los hechos en esta sección lanza una o más flechas hacia otros puntos del mismo texto o de otros, ya sean estos del mismo libro o de otros. Por ejemplo, cuando Mical ayuda a escapar a David descolgándole por la ventana, uno recuerda Jo 2:15, cuando Rahab ayuda a los dos espías enviados por Josué a escapar de Jericó, también mediante una cuerda descolgada de una ventana. Y, por supuesto, el truco de Mical para ocultar la huida de David, nos lanza hasta Ge 31, en que Raquel “oculta”, precisamente, los *terafim* de su padre. Pero también puede uno recordar el truco de Rebeca para ocultar la identidad de Jacob y hacerle pasar por su hermano ante su padre en Ge 27.²²

En cuanto al envío de mensajeros para apresar a David, se podría decir que este hecho es similar al envío de Saúl por su padre para encontrar las asnas en 1Sa 9:3, justo el hecho que propició su primer encuentro con Samuel (cap. 10), que fue, justamente, la primera vez que el espíritu de Dios se aparece y se revela como un importante actor, momento que a su vez es también la primera vez en que Saúl profetiza y, por ello, la gente acuña y reproduce el famoso estribillo, “¿es que también anda Saúl con los profetas?”.

²² Diana Edelman hace una lectura muy sugestiva de 1Sa 19:13. Asegura que Mical no mete la figura “en” la cama, sino que lo pone “junto a” la cama: “she places the teraphim beside (לְ) the bed, having arranged the bed to make it look from a distance as though David is in it and is undergoing a healing ritual” (Edelman 2017 p.119). Es sugestiva, porque con esta interpretación se refuerza la “comedia” (en el sentido de simulación, engaño, timo) ideada por Mical, pero es problemática por el valor que adjudica a la preposición לְ. Puede, como ella dice, que si se hubiese querido decir “en”, se habría usado בּ o עַל, pero puede que se quisiera decir “dentro de” o “entre” la/s manta/s, como en 1Sa 10:22 (Saúl oculto o escondido “entre” (בֵּין) el bagaje).

Para acabar, y respecto a las repeticiones internas, es interesante observar que el inicio, nudo y desenlace de todo este episodio tiene como fuerza motriz narrativa a ese espíritu de Yhwh.²³ Es el combustible que alimenta el motor a lo largo de toda la sección y que el narrador dosifica a su antojo. Es la causa de casi todas las repeticiones, externas e internas, y el origen de cada inversión y, en suma, es un buen ejemplo del potencial narrativo del *quid pro quo*.

El punto de vista es importante en todo este episodio, haciendo que el reparto de papeles cambie según la perspectiva adoptada. Mical es ayudante de David y oponente de su padre; el espíritu de Dios es ayudante de David y se opone a Saúl, pero es emisario de Dios; David es el objeto de Saúl y, a la vez, su oponente, etc.

4.6. 1Sa 21:11-16. David actúa

Como se dijo a cuenta del “canto de Hannah” y su aparición en 1Sa 2:1-10 y Salmo 113 (*vid.* nota 125 del cap.2), y como se acaba de ver en el comentario anterior, la repetición de unos versos o estribillos en diferentes episodios de un mismo libro obedece a razones narrativas precisas y habría de ser estudiado o abordado desde un punto de vista primordialmente literario, no fundamentalmente ecdótico. Esto se ve igualmente en el cantar que las mujeres dedican a un victorioso David en 1Sa 18:7 (parafraseado por el propio Saúl en v.8) y que reaparece en 21:12 y 29:5. En la primera ocasión, el estribillo que las mujeres le dedican a David zahiere y causa celos a Saúl; en las dos siguientes, la cancioncilla es usada más o menos admirativamente, con un sentido parecido al de la expresión, “su fama le precede” o al de comentarios como, “sí, hombre; ¡si este es David! Ya sabes: «Saúl mató a sus mil...»”, aunque parece que lo más prima entre los filisteos en 29:5 es la desconfianza.

Lo más interesante de la fuga de David a Gat para (una vez más) librarse de la ira de Saúl es la estratagema que utiliza para salvar el pellejo, una vez que es descubierto por los lugartenientes del rey Aquis. Como bien señala Alter en comentario a este capítulo, es de resaltar que, en el enfrentamiento (también actancial o narrativo) entre Saúl y David, el segundo tenga que fingir locura para escapar de una situación a la que la locura real del primero le ha abocado (*cf.* Alter 1999, p.134).

David huye a Gat, nada menos que patria de Goliat, porque sabe que Saúl no le buscará en territorio enemigo (1Sa 21:11). Las gentes del rey Aquis le descubren y hacen

²³ *Cf.* Nicholson 2002, pp.99-106 para las apariciones y la aparente malignidad de ese espíritu.

rodar de boca en boca, para prevenirse y avisarse, el refrán que se acuñara a su costa (v.12). David, temiendo por su vida (v.13), finge estar loco, como el combatiente en el campo de batalla finge estar muerto para poder salvarse (v.14). Así que garabatea en las puertas y deja que se le caiga la baba (v.14). Tan harto acaba Aquis de él, que suelta aquello tan castizo de, “si ya tenía pocos tontos en el reino, encima me traéis a este” (vv.15-16).

Es el segundo engaño que perpetra David en el capítulo “actuando”. El anterior se da en su visita a Ahimelec en Nob (vv.1-9). El sacerdote da un respingo (raíz חרד) al ver llegar a David (v.2) y es que, como el v.7 nos informa, se encuentra en el lugar uno de los hombres de Saúl: Doeg, el edomita. Es un mal momento, y no solo porque “hay ropa tendida”, sino porque David, imprudentemente, va solo: “¿por qué vienes solo y ningún hombre te acompaña?”, dice Ahimelec en v.2 (¿haciendo visajes para que David se aperciba de la presencia de Doeg?). Keith Bodner sospecha, se cree que atinadamente, que toda la conversación entre Ahimelec y David es “puro teatro”, que David no engaña al sacerdote, sino que ambos intentan despistar e impresionar a Doeg (cf. Bodner 2009, pp.223-228; Reis 1994).

Intrigas políticas aparte, lo que resalta es el carácter físico de la posterior performance de David para salvar su vida. Narrativamente, podría haberse elegido otro manera de zafarse, una vez más, del peligro, o haber sido fiel a lo que más suele hacer: huir y correr. Lo que más divierte del fingimiento de David es que no se espera tal despliegue de facultades interpretativas. Obsérvese que la diversión (divergencia) no significa lo mismo a nivel diegético que a nivel extradiegético. Una prueba de ello es que ningún lector reaccionará nunca como lo hace Aquis. Puede haber extrañeza, pasmo, incredulidad (sí, también risas), pero no impaciencia y fastidio. Gass 2009 cree que lo que hace David es burlarse del monarca, al que deja en evidencia, engañándole y convirtiéndole en objeto de un “chiste político” (*politische Witzfigur*). Es una posibilidad, fruto de una interpretación. En este trabajo, se ha elegido no pasar de la “interpretación” (*performance*) de David.

Recuérdese la larga cita de Bergson en 4.2 sobre la infiltración de lo físico en la comedia en forma de gesto y no tanto de acciones. La acción nos da el todo de una persona; el gesto, una parte, se dijo entonces. ¿Qué parte es esta de un David con la baba colgando y pintarrajeando puertas? ¿El David resolutivo, pícaro, taimado, inteligente? Cada uno puede elegir, pero está claro que esta escena nos da una parte del futuro rey desconocida hasta ese momento.

Se puede, como hace Alter, sospechar que cierta ironía se trasluce en que David se haga el loco, justo lo que su archienemigo es, para salvar la vida. Pero eso ya es harina de un costal hermenéutico que a menudo se ha querido evitar en esta trabajo. Una noción defendida y repetida a menudo en esta tesis es que primero se es espectador, luego intérprete. Es evidente y lógico que sea así. Las imágenes nos dirigen hacia dónde se debe prestar atención: las haldas de Raquel, las falsas manos velludas de Jacob haciéndose pasar por su hermano, Dagón desmembrado ante el Arca de Yhwh, Saúl desnudo entre los profetas, Elías dando alaridos y burlándose de los paganos, las manos de los ángeles que salvan a Lot en el momento oportuno, etc., pero el sentido y la intención han de ser inferidos, recreados, calculados, inventados, imaginados, etc.

Lo que más llama la atención es el trabajo narrativo del propio David. Ha ideado una manera de escapar: hacerse el loco. Y entonces, planea un relato y se “trabaja” el personaje. Es un personaje haciendo de otro. No se trata de ponerse la pellica de tu hermano para engañar a tu padre ciego, sino de dejar de ser tú mismo y ser otro y “actuar” en consecuencia y hasta las últimas consecuencias. Imaginarse a uno mismo siendo otro en un mundo inventado en que tus actos tendrán su sentido dentro de él. Más o menos lo que el narrador extradiegético, ese que pergeña la narración y modela a los personajes, hace de continuo.

David tiene una historia que contar en la que tiene el papel protagonista. Y echa mano de trucos (*gimmicks*) y cierto atrezo que le exige incluso babear. Pero esta tesis se ocupa sobre todo del nivel del relato en las narraciones bíblicas, es decir, de la imbricación, engaste y coordinación de las acciones de una historia, por lo que la caracterización de estas acciones no es estrictamente su busilis. La calidad micronarrativa de la actuación de David es lo que más interesa. Su condición de ente narrativo autónomo incluido en un ente narrativo superior. A partir de ahí, uno puede considerar que el todo prevalece a las partes o que el todo no se entiende sin sus partes (*vid.* punto 0 y lo dicho por/sobre Garin y Cuéllar, por un lado, y Ron Hendel, por otro).

Como el gag visual, la comicidad, según se entiende en este trabajo, asume y combina una potencia narrativa que es a la vez centrífuga y centrípeta respecto de la narratividad general. La comicidad, en suma, es una herramienta narrativa más.

Textualmente (ecdóticamente), el pasaje, como tantos otros en 1 Samuel, es problemático. A McCarter, por ejemplo, le parece una pieza suelta (secundaria) insertada en este punto concreto del ‘relato’ de David a falta de mejor sitio (*cf.* McCarter 1980, p.358) y su carácter semi-independiente quizá tenga que ver con/en la existencia del

Salmo 34 (cf. McCarter 1980, p.359, nota 3). Pero micro-cósmicamente (“autónomamente”, *vid.* Cuéllar en 3.4.1), la escena “funciona” y su desarrollo autónomo es perfecto. Quizá esté desacoplada, pero, como dice Alter, lo que se cuenta es:

an extraordinary moment in the story of the founding king of Israel: David, the glamorous young hero of the preceding episodes, is prepared to do whatever is necessary in order to survive, even if it means making himself appear to be the most repulsive of humankind (Alter 1999, p.134).

4.7. Ester 7: lo cómico puntual y lo cómico estructural

La comicidad, con su potencia disgregadora y centrífuga, unas veces, y con su habilidad aglutinadora y centrípeta, otras, participa o tiene un papel determinante en la técnica narrativa conducente a la “ironía dramática” que señalan Alter y Sharp (*vid. supra*). Y, para tales menesteres, nada como el mecanismo generador de comicidad que es el gag, cuyo principal cometido es narrativo y no tanto productor de risas.

El llamado gag de *quid pro quo*, propio de las escenas de enredo, basado en la desigual distribución de la información relativa a las acciones del relato entre los participantes del propio relato y los lectores, puede ayudar muy bien a entender la narratividad intrínseca de los gags en general, pues lo que ocurre en él es una atomización del mecanismo narrativo de la “ironía dramática”. En esta, las expectativas, anticipaciones y sorpresas del lector dependen de este nada equitativo reparto de información. Y de la misma manera sucede con los participantes diegéticos: no todos reciben la misma información de un hecho o acto al que asisten o del que participan. Este mecanismo caracteriza un tipo de gag, es crucial en algunas modalidades de comicidad y es casi consustancial al acto de narrar. Ester 7 es un excelente ejemplo de ello.

El punto de inflexión en el relato de Ester, según se halla en el TM, tiene lugar en el cap.7. Reunidos por segunda vez Asuero, su ministro Hamán y la reina (v.1), Ester desvela al rey el plan de su ministro para aniquilar a todo su pueblo (v.4).²⁴ Al oírlo, alterado y furibundo, Asuero abandona la escena, momento que aprovecha Hamán para suplicar (¿por su vida?) ante Ester (v.7). No se sabe muy bien cómo, el ministro cae sobre ella en su lecho justo cuando el rey regresa (¿de aplacar sus ánimos?) a la estancia (v.8). “¿También la querías violentar?”, viene a decir. Hamán está condenado (v.8). Un eunuco informa al rey de que (casualmente) la horca que el ministro había preparado para Mardoqueo está lista. El rey ordena que sea colgado de ella (v.9), la orden se cumple y

²⁴ Mediante decreto firmado (sellado) por el propio rey (cf. cap.3:12) a instancias de Hamán (cap.3:8-9). Fox, como todo lector avisado, señala el hecho de que lo que Ester denuncia está avalado por el propio Asuero, tan culpable de la situación como su ministro (Fox 2003, p.53).

Asuero aplaca su ira (v.10).²⁵ Los acontecimientos se han precipitado y la salvación (y venganza) de los judíos ocupa el resto del libro, junto con la rehabilitación de Mardoqueo y el ascendiente de los dos primos sobre su pueblo.

La manipulación informativa que se señala afecta tanto a los participantes de la narración como al lector (en su interacción con unos y otra). Solo hay que repasar lo que cada uno de los personajes y el lector mismo saben (sin olvidar al narrador) para darse cuenta del desigual conocimiento de cada uno. Como lectores, se nos privilegia con el máximo de información: sabemos más que nadie y sabemos lo que cada quién conoce. No obstante, hay huecos informativos que promueven y estimulan las relecturas y las continuas interpretaciones:²⁶ ¿por qué se ausenta Asuero en v.7: es que se sentía interpelado por la acusación de Ester? ¿Cuánto tiempo pasa hasta que regresa? ¿Cómo cae Hamán sobre Ester? ¿Ese eunuco (v.8) ya estaba allí, es decir, lo ha visto todo?, etc.

Lo más difícil de explicar diegéticamente es la ausencia de Asuero. Quizá se marche a reflexionar, como aventura Sasson (1990, p.341). Poco importa, porque en esta historia, el rey es el *schlemiel*, punto de inicio o confluencia de mucha de la comicidad que encontramos (cf. Sasson 1990, p.337). Pero narrativa, narratológicamente (extradiegéticamente), la explicación es fácil: el rey se ausenta para que no sepa lo que ha ocurrido ni lo que está ocurriendo entre Hamán y Ester a su regreso. Es una decisión del narrador, clave para sus intereses narrativos, que principian por diseñar un *quid pro quo* de manual.

El momento clave de la escena está en el v.8: la inesperada imagen de Hamán caído sobre (una triunfante) Ester,²⁷ justo cuando el rey regresa al convite, puede considerarse como el detonante de todos los hechos posteriores y como la resolución de las distintas tramas o nudos argumentales que se han ido desarrollando.²⁸ Un lance inoportuno, inesperado (¿y cómico?). Un trampolín a la siguiente fase (resolutiva) de la narración sobre el que las acciones del relato dan una pirueta imprevista. Lo que parece casual es causal y viceversa: el mutis por el foro del rey, el inmediato ruego de Hamán,

²⁵ Aunque no “mata” a Hamán por su propia mano, Ester se une al club de mujeres bíblicas “bringing death to an important man”, como nos recuerda (Sasson 2011, p.342): Jael a Sísiera, Dalilah a Sansón, Judith a Holofernes.

²⁶ Quizá, también, las reelaboraciones; cf. Wright, 2015, p.314.

²⁷ Que, cumplidos su misión y su plan, no participa más en lo que queda de capítulo. Hamán, por su parte, se limita a ser sujeto paciente de las acciones ajenas. Quizá no deje de resonar en su cabeza el aviso de su mujer en 6:13: «si la cosa es como la pintas», parece decirle, “no te amparará nadie”.

²⁸ El hebreo de este verso es complicado, como nos recuerda Jack M. Sasson (1990, p.341, n.6; cf. Clines 1984, p.129). Lo más problemático es la expresión, “y cubrieron la cara de Hamán” (וַיִּכְסֹּוּ אֶת־פָּנָיו), justo al final del verso. Puede ser un modismo, como señala Clines (1984, p.195, n.12), informando de que perdió el sentido al ser descubierto (primero por Ester, pero sobre todo por el rey al volver a la estancia).

su caída sobre una yaciente Ester, el regreso de Asuero, su parcial interpretación de lo sucedido, el oportuno quite del eunuco, la rápida decisión, la disponibilidad de una horca recién levantada,²⁹ la inevitable ejecución, etc.³⁰

Es una inconfundible escena vodevilesca³¹ que el narrador cocina con los ingredientes justos y nos sirve de golpe. Que lo que Asuero descubre “no es lo que parece” lo sabemos todos menos él. Y precisamente eso es lo característico de este tipo de escenas: todos, salvo el más interesado, conocen los antecedentes de un acontecimiento dado.³²

No obstante todo lo dicho, la calidad narrativa del gag visual en relación con el *quid pro quo*, y con la narratividad general, se puede comprobar por contraste, tomando como último ejemplo Ester 6. A este episodio se le puede aplicar todo lo relativo a la ‘interferencia de las series’ bergsoniana y la ‘ironía dramática’ de Alter/Sharp, pero poco o nada de ese desarrollo equívoco de imágenes en movimiento que señala Garin (*vid. supra* en este y el anterior capítulo). Es decir, toda la serie de acontecimientos que abocan a Hamán a tener que honrar a Mardoqueo es un excelente ejemplo de *quid pro quo* /ironía dramática, pero no de gag en sí mismo.

Muchas son las vidas, las series no contemporáneas de acontecimientos que confluyen en ese capítulo 6 para que se produzca el cambio de papeles, la inversión del estatus del engrandecido Hamán (*cf.* Ester 5) obligado a engrandecer a su némesis de la manera en que él mismo determina (Ester 6:7-9). Ironía (dramática) suprema, sí, pero de largo recorrido, tramada con genio compositivo y pulso narrativo, pues muchos son los hechos, situaciones, y decisiones (grandes y pequeños) a cargo de muchos personajes (estelares o secundarios) los que confluyen en ese capítulo 6.

Nada que ver tiene el vodevilesco lance del capítulo 7 con lo que sucede en el sexto. No se niega que para que Hamán caiga (¿torpemente?) sobre la reina y sea descubierto por el rey han de darse igualmente toda una concatenación de hechos

²⁹ Por orden, oh sorpresa, del propio Hamán, que pasa de cazador a cazado, en un ejemplo del mecanismo de inversión (de papeles) por el que el Coyote siempre cae en las trampas que le pone al Correcaminos.

³⁰ Todo cae en su sitio en este capítulo, dice Sasson 1990, p.341. Téngase en cuenta que, como David en 1Sa 21 (*vid. supra*), Ester ha ideado una estratagema en la que ella ha de “actuar” (*perform*) y aparecer como una mujer dueña de una combinación “of charm, courage, rhetoric, and strategy. She deserves to succeed not because she is good but because she is resourceful” (Clines 1984, p.145). Ingeniosa y hábil, en efecto, como David.

³¹ Sidnie W. Crawford califica el equívoco de «piece of burlesque» (White Crawford 2009, p.11). Burlesque, según la crítica francesa, y slapstick, según la anglosajona, son dos maneras de denominar el cine cómico (*cf.* Cuéllar, 1999:106-107).

³² El conocimiento y la información son claves en las narraciones: «[o]ne way to look at narrative is to see it as a system for providing the spectator with sufficient knowledge to make causal links between represented events» (Crafton 1994, p.119).

indispensables. E igualmente importante en ambos casos es el grado de conocimiento de los hechos y antecedentes de personajes y lector. Lo que se quiere señalar es la calidad visual del suceso de Ester 7, sus hechuras de *pratfall* o tropezón de clown, que lo singulariza.³³ No hay tal en la inversión de Ester 6 que, si se piensa bien, comienza con un ocioso Mardoqueo sentado “a la puerta del rey” (2:21) interceptando inopinadamente una conversación ajena.³⁴

³³ Se podría decir que el clásico tropiezo (*pratfall*), tan básico en el *slapstick*, es un gag de una sola parte: un puro efecto cómico. Para Manuel Garin el efecto cómico sería el «grado cero de la comicidad» (Garin 2014, p.32), esto es: un gag que no se repite, no varía, ni se desarrolla.

³⁴ Sobre las conversaciones secretas/ajenas y su interceptación en las narraciones de la BH, cf. Michael 2015. Mucho de lo expuesto en este epígrafe 4.7. aparece en forma de artículo en El Ammari 2021a.

5. Conclusiones

La noción de comicidad expuesta y explicada ha sido de suma importancia en este trabajo. El desarrollo narrativo, a veces en forma de imagen imprevista o súbita, ha sido lo que ha interesado, y por eso la atención en (y el interés por) los estudios del gag cinematográfico. Como se ha intentado explicar, ciertas imágenes y escenas se convierten en puntos de ruptura o de sutura que afectan al global del artefacto literario entendido como producto lingüístico, como acto de habla y como agente narrativo.

Según se ha entendido en este trabajo, una escena cómica es, en sí misma, una poderosa herramienta narrativa que permite construir imágenes chocantes o inesperadas, demoler otras, hacer avanzar la acción por derroteros insospechados, promover la (continua) reevaluación de lo leído, obligar al lector a situarse dentro y fuera de la narración y a valorar las repercusiones que el desarrollo de las acciones de la trama provocan no solo en él, sino en el conjunto de participantes del hecho narrativo. La diversión (solaz, asombro o extrañeza) que esto cause, y las posibles risas que pueda provocar, necesitan de la participación del lector/espectador. Lo cómico es dialógico, pragmático, interactivo, o como se prefiera llamar; y por mucho interés que pongan, por un lado, un autor en provocarlo y, por otro, un comentarista en señalarlo, es el “público” quien percibe, reacciona y valora.

En el capítulo dedicado a la investigación del humor y lo cómico, el más importante, se ha intentado mostrar razonadamente esta asunción de la comicidad. En él, primeramente y con ayuda de Charles Mauron, se ha ensayado, si no una terminología, sí al menos un mínimo deslindamiento de las nociones de ‘comedia’, ‘comicidad’, ‘humor’ y ‘risa’, de ordinario (con)fundidas, indeterminadas, imbricadas e hibridadas, tanto en la investigación general de tales fenómenos como en su estudio particular en los textos bíblicos.

La vertiente psicoanalítica de la obra mauroniana no ha sido de interés ni de utilidad en este trabajo; sí lo ha sido, en primera instancia, su advertencia de la necesidad de distinguir entre conceptos frecuentemente tomados como sinónimos o “hermanados” (cual si les uniese una relación de causa-efecto), así como la diferenciación que plantea entre ellos. Jonathan Culler, en un nuevo prefacio a su clásico *The Pursuit of Signs* (originalmente publicado en 1981), apunta que el psicoanálisis podría decir mucho acerca de cómo interactuamos con los textos, pero que es muy pobre si se toma como repositorio

de temas a identificar cuando se interpretan obras literarias (cf. Culler 2001, p.11), justo lo que Mauryon hace en su estudio de 1964, *Psychocritique du genre comique*, que se ha tomado como referente en el dicho capítulo.

El aspecto “psicoanalítico” de la propuesta del francés no ha sido ni de interés ni de utilidad aquí, pero existe un aspecto formalista-estructuralista en la obra mauryoniana muy útil para los intereses de esta tesis. Así, se ha tomado prestada de Mauryon su diferenciación entre procedimientos cómicos ‘puntuales’ y ‘transversales’. Los unos pueden ser vistos como momentos ocasionales en una narración; los segundos, como elementos imprescindibles en la arquitectura narrativa de la comedia.¹ Este aspecto ha sido crucial para esta tesis en, principalmente, dos sentidos.

En primer lugar, ha ayudado a justificar y explicar la elección de 1 Samuel y Ester de entre todo el corpus bíblico. Dicho brevemente, 1 Samuel es un excelente ejemplar de donde entresacar el uso de esos procedimientos cómicos puntuales. Como más tarde se ha descrito, en el ‘relato’ de Samuel se hallan escenas que pueden ser analizadas según los postulados de las teorías clásicas sobre el humor y lo cómico, así como a la luz de los resultados de las distintas metodologías surgidas a su amparo y de otras ajenas a dicha tradición. Por otra parte, la comicidad de Ester puede ser contemplada como una perfecta muestra de arquitectura narrativa. Igualmente jalónada, como 1 Samuel, por momentos de comicidad indudable, la participación de estas escenas cómicas es clave en el desarrollo y desenlace de toda la trama, como se intentará mostrar.

En segundo lugar, la advertencia de esas dos vertientes de lo cómico (contingente e instrumental, respectivamente), permite que algunas escenas y pasajes sean considerados desde el punto de vista de esas metodologías no clásicas o alternativas (o que no se adscriben conscientemente a las teorías más tradicionales). Por ejemplo, el estudio de corte estructuralista del gag cinematográfico. Entendiendo esas “contingencia” e “instrumentalidad” desde el punto de vista narrativo, el análisis se ha visto enriquecido, tanto en su vertiente lingüística como artística.

Lo ideal sería no tener que adjudicar nunca valores de comicidad “a”, sino extraerlos “de” los pasajes estudiados. La intención no debería ser desvelar ni demostrar lo cómico en la Biblia (o en cualquier otra obra, literaria o no), sino analizarlo, pero no se escapa que lo primero es necesario a la luz de las reservas, las reticencias y los

¹ Recuérdese lo dicho sobre los gags micro y macrocósmicos en el punto 0.

prejuicios al respecto.² Carolyn J. Sharp, en su estudio sobre la ironía en la BH, apunta lo siguiente respecto a las reservas de algunos sobre la concurrencia de la ironía en los textos bíblicos:

It is far easier to dismiss the argument for irony in a text, no matter how brilliantly constructed that argument may be, than it is to prove to a skeptic that a proposal of irony is the best reading of a text. After reading pages of rigorous historical-critical and literary argumentation for irony, the reader can simply shrug, “Well, I still don’t see it,” and that is the end of the conversation. Of course, any argument can fail to persuade on any topic under the sun. But arguments for irony are particularly vulnerable to the airy dismissal. There remain intelligent readers who are not comfortable with the slipperiness and obliqueness of irony, who prefer their textual cues direct and unvarnished. This raises the question of the controls that one might bring to a reading of a text as ironic (Sharp 2009, pp.4-5).

En efecto, pese a los muchos esfuerzos y al empeño puestos a lo largo de este trabajo, puede haber habido una respuesta “ciega” por parte de algunos lectores. Un “aun así, no lo veo” que eche por tierra la idea central de esta tesis de que, en ocasiones, la “mejor” o una “provechosa” manera de leer ciertos pasajes es teniendo en cuenta su comicidad narrativa; que lo cómico, tal y como en este trabajo se entiende, es una herramienta o un mecanismo narrativo más al servicio del ‘relato’; y que eso no interfiere o atenta contra el texto u otro tipo de lecturas “directas y sin maquillar”, sino que los complementa. Por supuesto, como apunta Sharp, se debe “controlar” la lectura para no hacer de lo cómico algo ubicuo en los textos bíblicos, pero de la misma manera habría que estar atentos y no desdeñar el papel de lo cómico como medio de las “[a]mbiguity, paradox, and misdirection [...] through all literature” (Sharp 2009, p.1).

En el apartado “La comicidad como narratividad” se ha mostrado la importancia de este enfoque. La comicidad, narrativamente, es instrumental, no accidental u ornamental. Es una herramienta más del utillaje del narrador. Tomada como ente autónomo, una escena cómica se autocontiene y se explica a sí misma, pero valorada en el conjunto de acciones y hechos con los que mancomunadamente forma la trama, tiene la misma función que cualquier otro evento narrativo: alimentar el aluvión de informaciones del ‘relato’ y hacerle avanzar por su propio peso.

Previamente, se han repasado esas teorías tradicionales del humor y lo cómico que, para mal o para bien, aún dominan las perspectivas de las distintas disciplinas (desde la lingüística cognitiva hasta la antropología) que se interesan por los fenómenos de lo cómico, la risa y el humor. Como se ha comprobado, perduran ideas, prejuicios y

² Cf. Brenner 1990a, 2003; Brenner y Radday 1990, Radday 1990a, van Heerden 2001 para un recuento de los obstáculos y cortapisas que se le oponen a todo aquel que lidia con lo cómico en la Biblia.

asunciones de muy antigua raigambre que, para algunos, indican lo poco que se ha avanzado en los últimos 2500 años (*cf.* Attardo 1994, p.28).

Ha de quedar claro que el apercibimiento de la comicidad fue anterior a cualquier indagación teórica. Es decir, no fueron las cuestiones de enfoque y de método las que produjeron una lectura en “clave cómica” de algunos pasajes bíblicos. Aquellas surgen a posteriori y su función es la descrita en los objetivos. El origen o detonante fue la simple lectura. Lo más complicado es intentar (de)mostrar que, en lo cómico, la interpretación es posterior a la diversión, que esta es previa y detonante de aquella, y que para divertirse con las malaventuras de Hamán, por ejemplo, no hace falta ni esta ni ninguna tesis. Solo leer.

Robert Alter, en las conclusiones a la segunda edición de su seminal obra de 1981, *The Art of Biblical Narrative* (Alter 2011), señala que los estudios literarios se dividirían, mayormente, en dos ramas: una empeñada en diseñar sistemas formales que solo hipotéticamente serían aplicables a cualquier texto, y otra ocupada en desarrollar inimitables e irrepetibles “virtuosos ejercicios de interpretación” dirigidos a socavar la noción de que cualquier texto debe tener algún significado fijo (Alter 2011, p.221).

Con lo primero parece referirse implícitamente al estructuralismo en general y la narratología en particular. Pero el estructuralismo siempre dudó hasta qué nivel (o desde cuál) aplicar la analogía que equipara los textos narrativos con las estructuras más simples de la lengua (*vid.* las citas de Ricœur 1999 en el cap.0). “Is it the literature as a whole that works as a language, or is it the individual that does so?” (Onega y García Landa 1999, p.5). Las posturas más cercanas a la segunda opción³ se aproximan a la llamada Nueva Crítica anglosajona,⁴ que trataba cada obra como un ente orgánico (*cf.* Propp 1998) susceptible de ser analizado como tal. Con la primera opción, la obra literaria individual tiende a desaparecer, pues lo que importa es el código o códigos que convergen en ella, siendo estos los verdaderos objetos de análisis. Barthes y su obra *S/Z* (1970) marcan un punto de inflexión en esta disyuntiva. El francés entonces “rejects the idea that a work

³ Esto es, la de considerar que cada obra es una *langue* por sí misma con una estructura autoreguladora que crea las condiciones de su propio significado, ayudando a definir el lenguaje en el que se la interpreta.

⁴ Culler 1988, p.277:

The most widespread legacy of the New Criticism is the assumption, which to a considerable extent still holds sway, that the test of any critical activity-including textual criticism and historical scholarship-is whether it helps us to produce richer, more compelling interpretations of particular literary works.

Y antes, en la misma página: “the New Criticism created a new type of knowledge: to produce interpretations of poems is to make a contribution to knowledge”.

can be reduced to the codes that enable its existence” y aboga por una mayor implicación o papel del lector a la hora de manejar y manipular la semiosis (Onega y García Landa 1999, p.5).⁵

La segunda rama que menciona Alter se relaciona con la primera y con una de las características más problemáticas de las llamadas Humanidades que, a la postre, parece un (pre)requisito ineludible de cualquier acercamiento interpretativo a los textos literarios: el de la originalidad exclusiva e irrepetible de tales interpretaciones. Pareciera que las ciencias humanas no producen saber, o no lo producen de manera acumulativa, como hacen las naturales, y que esto, lejos de inquietar, parece asumirse sin más (como hace Jackson 2003).

Ante la disyuntiva que él mismo plantea, Alter apuesta por una “tercera vía” más práctica, a su parecer, que cree avalada por la propia naturaleza de los textos en general y de los bíblicos en particular. Así, no intenta ensayar una teoría general de la narración bíblica porque, en su opinión, es esta tan diversa y dispersa que no se deja apresar por ningún “symmetrical frame of formal taxonomies, neatly labeled categories, tables and charts, without distortion” (Alter 2011, pp.221-222). Más importante aún: intenta no imponer las explicaciones de los pasajes que analiza por sobre el texto y el lector, “because I consider a betrayal of trust to leave the reader with a critical discourse in place of a text” (Alter 2011, p.222). Asume que su postura no es neutral: sus lecturas personales “son” interpretaciones, pero en sus análisis intenta centrarse en lo que “is distinctive in the artful procedures of biblical narrative, what requires us to learn new modes of attentiveness as readers” (Alter 2011, p.222).

Aun dudando de que los textos contengan un significado unívoco y absoluto, con lo que no transige es con lo que llama “agnosticismo contemporáneo” en lo relativo al significado literario (que puede llevar, se añade aquí, de considerar que no existe en absoluto a contemplar cualquier tipo de significado como potencialmente posible) y, de nuevo, sugiere una escapatoria: viendo cómo se cuentan las historias bíblicas podríamos acercarnos “to the range of intended meanings—theological, psychological, moral, or whatever—of the biblical tale” (Alter 2011, p.222). En suma, por mucha “creatividad” que se advierta en sus lecturas-interpretaciones, dice, todo su quehacer se reduce o

⁵ Lo que nos acerca a la llamada “reader response” (véanse las referencias correspondientes en la nota 21 del capítulo 0).

conduce a un *modus operandi* susceptible de ser repetido, aumentado y depurado por otros lectores con otros textos (Alter 2011, p.222).⁶

Pese a la severidad con que juzga el método histórico-crítico en los estudios bíblicos,⁷ a Alter no se le escapa, empero, su importancia. Sobre todo, no lo rechaza por completo. Por ejemplo, alaba la labor filológica tradicional de desbrozamiento de unos textos que, frisando los tres mil de años de antigüedad, se nos presentan borrosos, con sus contornos desdibujados y sus colores desvaídos (Alter 2011, p.230). Pero considera ese tipo de indagaciones como un primer paso de una profunda y verdadera indagación literaria que, ante todo, ha de centrarse en los procedimientos narrativos.⁸ En su opinión, estos son ajenos, difíciles y elusivos para el lector actual que, por tanto, ha de “aprender” a leerlos (Alter 2011, p.234).

En cuanto a la afirmación de Alter de que la narrativa bíblica es difícil de leer y aprehender, el asunto es peliagudo, y enfrenta a este trabajo a un serio dilema. Por una parte, se han aceptado y empleado algunas de las propuestas y de los métodos analíticos sugeridos e ideados por Alter, pero desde la premisa de que, contrariamente a su opinión, la comicidad narrativa percibida aquí es fácilmente aprehensible y disfrutable. Así pues, una fría duda ha recorrido en todo momento el espinazo de esta tesis: ¿se estará simplificando lo que, en verdad y en esencia, es difícil y complicado? ¿Quizá la comicidad aludida aquí no es narrativa en absoluto? ¿O es, quizá, narrativamente superficial? O peor, ¿no será que, desde la óptica de Alter, cualquiera que considere “fácil” y asequible la lectura de las narraciones bíblicas, o bien no las lee bien, o bien está leyendo “otra” cosa? ¿Será entonces cualquier lectura que atienda/descubra la comicidad en la Biblia cómica en sí misma, con todo lo que ello implica?⁹

La tarea más complicada de esta tesis habrá sido hacerle ver a alguien a quien nada le divierte (y que, sobre todo, no contempla en absoluto que la Biblia sea fuente de

⁶ Procede entonces en las sucesivas páginas a enumerar los principios más importantes de la narratividad bíblica por él detectados y que cree son “the kinds of things one might usefully look for in reading a biblical narrative” (Alter 2011, p.223).

⁷ Severidad patente, sobre todo, en la primera edición de su obra *The Art of Biblical Narrative* (Alter 1981; cf. Alter 1978). Como él mismo reconoce, su visión se fue atemperando a la vez que su entendimiento del texto bíblico mejoraba, gracias, por ejemplo, a especialistas como Ron Hendel, a quien agradece expresamente en el prólogo a la edición revisada (Alter 2011, p. xi). Hendel 2019 (p.568, n.8) no deja de señalar (y de adjudicarse) el cambio de visión de Alter.

⁸ Cf. Culler 1990 para un rechazo de este asumido carácter fundacional de la filología.

⁹ Hennie A.J. Kruger certifica así: “[i]n some cases the explanations of [biblical] examples viewed as bearing a humorous character appear ridiculous in themselves” (Kruger 2014b, p.6). Repárese en su ecuación humor=ridículo.

diversión) que, como dijo Francis Landy, la Biblia “is fun and human” (Landy 1990, p.99); que para apreciar dicha comicidad no hace falta interpretar (=explicar), solo asistir, contemplar, leer; que si, en una historia, un ministro malvado e intrigante acaba colgado de la horca que él mismo mandó levantar para ajusticiar a uno de los héroes, eso es, más allá o más acá de cualquier interpretación o lectura que se le quiera dar, sumamente divertido y, ante todo, “narrativamente” familiar, reconocible y disfrutable cuando se lo compara con estructuraciones narrativas cómicas más cercanas.

Veamos cómo están hechas las narraciones bíblicas, dice Alter, para indagar en sus significados (teológicos, psicológicos, morales...). Veamos, se ha propuesto aquí, cómo, en las escenas analizadas, esas hechuras narrativas coinciden con las descripciones de otras escenas o instancias indiscutiblemente cómicas. Solo así se puede arriesgar la afirmación de la participación de lo cómico en lo bíblico sin necesidad de interpretar previamente; solo así se puede evitar la sempiterna acusación de irracional y poco serio, no solo sobre lo cómico y el humor, sino sobre quien lo propone o señala;¹⁰ solo así se puede comparar sin necesidad de adjudicar previamente valores de intención (o peor, ¡de diversión!): estos vendrán después.

Lo que se ha intentado, siguiendo en parte a Alter, es aportar herramientas de interpretación mediante el estudio de la concurrencia de comicidad en las narraciones bíblicas. Si lo “cómico”, tal y como aquí se ha entendido, se manifiesta a través de ciertos “desajustes narrativos” (ya en las acciones de la trama, ya en la organización y desarrollo de la trama misma), parecía pertinente ensayar, siquiera esquemáticamente, un modelo de narratividad “ajustada”. Solo así se podrían señalar lo que se considera son desviaciones.¹¹

A lo último se debe la importancia y el espacio otorgados a la investigación pragmática y narratológica y a sus postulados estructuralistas. En primer lugar, porque ha permitido un acercamiento lingüístico a la literariedad de los pasajes elegidos, propiciando la justificación tanto del corpus a analizar como de la fuente elegida. En

¹⁰ Cf. Morreall 1989b, 2020a, 2020b. En general, académicamente, el humor y lo cómico se menosprecian por considerarse irracionales, asociales/agresivos y frívolos. E igualmente, como se ve en la cita de Kruger de la nota 9, se suele hacer de menos a quienes se ocupan de estos temas (no digamos ya si, además, lo hacen “bienhumoradamente”; cf. Watson 2015).

¹¹ Cf. lo que Culler 2001, p.xiv dice a cuenta de la literatura de vanguardia y el análisis literario: son justamente las obras que desafían las convenciones narrativas las que nos ponen en la senda del reconocimiento y la posibilidad de análisis de esas convenciones y, por tanto, de la narratividad (vid. 2.5.2.1.1.; cf. El Ammari 2021a). Jacques Rancière señala cómo el análisis y la crítica de Gustave Planchet a la obra de Victor Hugo permite reconstruir el sistema poético derrumbado por este (Rancière 2009, p.29).

segundo, porque ha facilitado la comparación entre esos pasajes y otras manifestaciones artísticas, literarias o no, gracias a la noción que de narratividad surge del acercamiento semiológico a los sistemas de signos. Por último, porque los niveles de abstracción que la narratología y la pragmática proporcionan pueden de ser gran utilidad, ya en la interpretación de los textos, ya en su mero análisis lingüístico.

Por ejemplo, el discernimiento de los distintos niveles de enunciación en un mismo pasaje ayudar a entender mejor la sintaxis y los usos de las formas verbales, por un lado, y a reconocer la existencia de distintos sujetos comunicativos diegéticos y extradiegéticos que hacen uso de esas formas atendiendo a sus respectivos contextos, intenciones, informaciones, etc. En suma, el enfoque pragma-narratológico permite a) sortear cuestiones de intención (cómica), siempre problemáticas cuando se refieren a lo bíblico, b) aparcar lo relativo a las reacciones psíquicas (léase risas) derivadas de esa supuesta intención y c) atender a cuestiones de forma y estructura lingüísticas y literarias.

El escenario del voto de Hannah en 1Sa 1 es solemne y las circunstancias que la mueven a orar, dramáticas. La seriedad de la situación de Hannah y lo arrebatado de su conducta no impide que el relato (la articulación y secuenciación de acciones y hechos) adopte formas divertidas, divergentes. También viceversa. La reconvención de Elí es comprensible, pero su oportunidad es más que discutible para el lector, que (aparentemente) lo sabe todo para darse cuenta de que Elí se equivoca irremediablemente (porque el narrador no ha querido ponerle remedio). ¿Hay que reír ante/por la comicidad señalada en este trabajo en esta y las demás escenas? Evidentemente, ese es otro asunto que no compete tanto a la obra como al receptor. ¿Cuál es la participación de la risa en lo cómico? De entrada, la que cada uno le quiera dar. Su aparición o concurrencia no es necesaria. La risa es un fenómeno fisiológico, psicológico e intelectual que, a veces sí, a veces no, se relaciona con lo cómico. Todo lo que provoca risa es risible, pero no todo lo risible es cómico por definición. Y, más importante, lo cómico no es esencialmente risible.

El concepto de ‘relato’ o trama se ha abordado o entendido no solo desde el punto de vista total o global de la “obra”, sino también teniendo en cuenta sus unidades episódicas que, narrativamente, “replican” o asumen las formas de la estructura en que se subsumen. Por eso se afirma que la trabazón de las acciones de la trama (relato) de Ester es de una brillantez innegable. Según Whedbee, a ello se le une una gran caracterización de los personajes principales y la participación de los recursos retóricos necesarios para

crear una comedia contada elegantemente (Whedbee 1998, p.171). Cuatro son en opinión de Whedbee 1998 los rasgos de la comedia:

- 1) trama o relato en U (*vid. infra*);
- 2) caracterización de personajes tipo (*vid. supra* nota 63 cap.3);¹²
- 3) estrategias lingüísticas y estilísticas, que incluyen el juego de palabras, la parodia, la exageración, la redundancia y la repetición (a la que se ha dedicado un generoso espacio a lo largo de todo este trabajo);
- 4) funciones e intenciones que, básicamente, serían subversivas o conservadoras (*vid. la discusión sobre el carácter centrífugo /centrípeto del gag en el cap.3, donde se observa su capacidad narrativa subversora y conservadora*).

Esta tesis se ha quedado en 1 y ha enfocado el análisis hacia o desde 3. Es decir: ha intentado realizar su análisis lingüístico y literariamente, o lo que es lo mismo, pragmática y narratológicamente, sin avanzar ni aventurar juicios de valor totalizadores.

Volviendo a esos recursos retóricos que destaca Whedbee, de retóricos califica Charles V. Dorothy la ironía, la sátira y el humor en Ester. Cree que, de todas las versiones, la de LXX es la más divertida y “frívola”, pero que “it must be recognized that all Esther texts partake of parody and humor” (Dorothy 1997, p.354). Estas observaciones las hace en las conclusiones de su estudio de Ester, justo en un apartado llamado “Content and Style Analysis”. En esas conclusiones advierte que cada versión de la historia de Ester es un ente autónomo que ha de ser valorado por y en sí mismo. Las diferencias entre las versiones al nivel micro y macroestructural, dice, “show once again the need for a hermeneutic of respect in text criticism. That is to say, the textual integrity of each witness should be researched and respected as a prelude to both textual and higher criticism” (Dorothy 1997, p.360; *vid. la discusión sobre el anónimo siervo con que se abría el cap. 1 de esta tesis*).

Relacionado con esos recursos retóricos, y desde el punto de vista de la recepción, comenta Daniel Boyarin que:

[w]e know virtually nothing and can know virtually nothing of the conventions of reading under which, for instance, the Book of Esther was produced. We know a little bit more about the conventions under which it was read in certain cultures, for

¹² Linda Day es autora de un estudio sobre la caracterización en cada una de las versiones de Ester (Day 1995). Dice que las narraciones bíblicas son menos explícitas que las modernas en cuanto a la descripción, interna o externa, de los personajes, pero que, aun así, el narrador bíblico emplea “técnicas de caracterización”, tales como el discurso interno, la descripción de un personaje por el narrador o por otros personajes, el estilo directo (es decir: qué dice un personaje, y cómo lo dice, dice [mucho, poco] de él), las acciones, las relaciones entre personajes, las comparaciones entre personajes... (Day 1995, pp.19-25).

example, the talmudic one. The Talmud itself, moreover, seems to have understood that its own reading conventions were, well, conventions (Boyarín 1990, p.34).

Por tanto, que, por ejemplo, J. William Whedbee, Jack M. Sasson o esta misma tesis consideren que Ester tiene hechuras de comedia o, cuando menos, un engarce narrativo coincidente con algunas formas del género cómico, dice más, por un lado, de las convenciones propias que de las bíblicas, de las que poco se sabe y se sabrá; y, por otro, del propio género cómico resultante de esas convenciones. No se apostó por más al inicio de este trabajo.

Se ha intentado no ensayar una interpretación como la de Whedbee 1998, que emparenta los libros de Éxodo y Ester a partir de ciertas “convenciones cómicas”. Ni mucho menos se ha tratado de vislumbrar lo que de “cómicamente griego” (“griegamente cómico”) haya en la historia de Ester, como hace Sasson 1990. Simplemente, se han querido señalar ciertas ocasiones en que aparecen unas “maneras de hacer” vigentes y reconocibles (reconocibles por vigentes). Es decir, para evitar la acusación de que se están imponiendo criterios extemporáneos al texto bíblico, se ha optado, como alternativa y como solución a este sempiterno reproche, señalar qué elementos invitan, incitan o impelen a considerar que, en efecto, dichos criterios pueden explicar satisfactoriamente esos elementos. Porque, además, no hay ni otros.

Noegel 2001 afea a Whedbee que los parámetros de su análisis provengan o hayan sido extraídos de la teoría literaria occidental y que no haya tenido en cuenta la antigua literatura “cómica” mesopotámica. Dice, en suma, que es mejor comparar lo bíblico con la “ancient Near Eastern literature” para afinar mejor (Noegel 2001, p.395). Lo que ocurre es que lo propone Noegel acabaría siendo, casi con toda probabilidad, un innecesario rodeo que llevaría justo al lugar que se quiere evitar, si lo que se quiere es sortear la “contaminación” moderna y occidental, porque también esa literatura es analizada desde los mismos parámetros. La comparación, desde luego, es necesaria, pero no soluciona el problema que señala la recomendación de Noegel. En este trabajo se ha aludido varias veces a la comiquísima historia de “El hombre pobre de Nippur”, cuyos mecanismos cómicos (y narrativos) básicos son el *quid pro quo*, la repetición (en el nivel del discurso, en el de las acciones y en el de su articulación en el relato) y la inversión. Todas las nociones pertenecen a los parámetros occidentales, y así ha de ser, porque carecemos de otras herramientas propias de las literaturas analizadas. Y eso, circunscribiendo el asunto a los recursos retóricos y compositivos. Cuánto más problemático es partir de supuestos actuales para adivinar, discernir o dilucidar las intenciones de una obra temporal y

culturalmente lejana. Por otra parte, ¿por qué no reparar en, y atender a, lo que de “mesopotámico” o bíblico hay en esas convenciones (y aún en las mismas obras que las han propiciado) antes de desdeñar cualquier vínculo o entenderlo únicamente como una imposición etnocéntrica? “Y nos estamos refiriendo al influjo temático de estructuración o composición de la obra literaria, no a las alusiones, ecos y citas bíblicas que en [la literatura Occidental] puedan aparecer, que sería una tarea interminable y poco ilustrativa” (Del Olmo 2015, p.26).

La atemporalidad de ciertas obras como la Biblia radica, precisamente, en su susceptibilidad de ser analizada e interpretada desde un lugar y un momento lejanos, es decir: en su capacidad de proyección. El filólogo entiende retrospectivamente, pero los textos y las narraciones “viven” y se desarrollan prospectivamente:

we should embrace the opportunity to see ancient Judaism in flux, prior to the origination of these subject matters [studied in the fields of Hebrew Bible, New Testament, Rabbinics and Early Christianity], when scriptural texts were polyform and the possibilities for development had not yet been narrowed down (Najman y Tigchelaar, 2014, p.325; cf. Najman 2017).

Este trabajo es una prueba más de esa proyección. Y recoge y utiliza otras pruebas de esa proyección.

Por ejemplo, tómese (como hace Whedbee 1998) la gráfica representación en U de la comedia que hace Northrop Frye:

[a] tragic or comic plot is not a straight line: it is a parabola following the shapes of the mouths on the conventional masks. Comedy has a U-shaped plot, with the action sinking into deep and often potentially tragic complications, and then suddenly turning upward into a happy ending (Frye 1963, p.25).

Como ya se adivina, la estructura del relato de la tragedia es una U invertida ($\cap$). Tomando la estructura del relato de Ester desde su diegético punto de vista (que vale para Mardoqueo y el pueblo judío), su forma es claramente la de una U; haciéndolo desde el punto de vista de Hamán, evidentemente, es una $\cap$; si se hace desde el del rey, la estructura se complica tragicómicamente, adoptando más bien una forma W. Esto es así, o se puede ver así, en lo macroestructural. Las capas que constituyen esa macroestructura narrativa se suceden y solapan adoptando alternativamente una forma U o $\cap$. Retomando la cita de Bergen del cap. 0 (nota 13), parece que los niveles narrativos superiores y los inferiores se replican “fractalmente”, como lo hacen los lingüísticos. Pero no hay reciprocidad ni equivalencia absolutas entre las formas de los distintos niveles. Es decir, la trágica historia de Saúl puede acoger (y acoge, como se vio en el comentario a 1Sa 19, por ejemplo) múltiples formas en U, siendo su historia una clara $\cap$.

En este trabajo se ha apostado por lo microestructural, narrativamente hablando, para, 1) precisamente, evitar cualquier tipo de juicio de valor global, y 2) intentar mostrar cómo, en un nivel u otro, uno es ante todo espectador, después intérprete.

Dice Bergson a propósito del mecanismo de inversión (ampliamente tratado en esta tesis) que, a fuerza de repetirse, pasa al estado de categoría o modelo, haciendo cómicas de hecho escenas que no lo son, o no lo parecen, de derecho. La causa está en la evocación: como nos recuerda a algo que consideramos cómico, esa escena la clasificamos como cómica. El cazador cazado, el ladrón robado, el burlador burlado “irradian” sobre otras escenas lo cómico que de por sí contienen (cf. Bergson 2002, p.45)

Esto es importantísimo y explica el origen de este trabajo. Es la reminiscencia, la evocación de algo como otra cosa que nos resulta familiar y, además, cómicamente familiar/familiarmente cómico, lo que originó esta investigación. Investigación que no intenta explicar o desvelar las causas de esa remembranza, sino los motivos que la provocan. Y tales motivos son, primordialmente, una cierta disposición narrativa común a muchas obras, géneros (aparte del cómico) y épocas; disposición revelada o reflejada en ciertos mecanismos lingüísticos y literarios.

Pero nótese que los mecanismos empleados y desarrollados en algunas narraciones no son sino un trasunto de algo que se puede encontrar en la vida diaria (vid. punto 3.3.4.). Esto es algo que Bergson (2002, p.10) daba por hecho. Y es la única razón que se puede aportar, o la única respuesta que se puede dar, ante la pregunta, “¿Por qué afirmas que existe o se da lo cómico en la Biblia?”, “Porque, entre otras cosas, habla de la vida con ejemplos de vida. Y la vida, en ocasiones, es cómica. Y por eso los ejemplos de vida que la Biblia da son, en ocasiones, cómicos”.

Esto abre la puerta a la intencionalidad de los autores bíblicos. ¿Intención de ser cómicos, de escribir cosas cómicas, de reflejar lo que de cómico hay en la vida o, simplemente, de reflejar la vida? No se tiene respuesta para ninguna de las preguntas, pero, tomando la última posibilidad, surge una nueva: ¿podría ser inevitable la presencia de lo cómico en una obra, independientemente de su tono, su género, su tema y su intención general, si habla de la vida con ejemplos, situaciones, hechos, etc., tomados de ella? Podría. Son todas estas preguntas cuyas respuesta se han soslayado continuamente en este trabajo, porque se ha preferido comenzar y acabar por lo aparente.

Lo que parece cómico es cómico, se dijo muy al principio de esta tesis. Una escena basada en el enredo, como lo es Ester 7, es cómica de por sí. Porque el mecanismo

empleado para plantearla, desarrollarla y culminarla es cómico. ¿Convierte eso al libro de Ester en una narración cómica? No solamente. Otras razones se han dado por las que se considera que Ester, “arquitectónicamente”, puede ser considerada como tal; e inversamente, otras hay para negar que 1 Samuel lo sea. La simple comparación de sus respectivos finales certifican lo uno y lo otro: Ester tiene un “final feliz” y 1 Samuel acaba con (por lo menos) cinco muertes, dos de ellas suicidios.

Se ha apelado en este trabajo a una comicidad estructural al nivel del relato que da cuenta de unos hechos o acciones determinados. En ocasiones, la comicidad parece afectar únicamente al nivel de las acciones, pero su imbricación en la trama general es indudable y su función narrativa es evidente. Por ejemplo, un hecho fortuito como la caída de Elí en 1Sa 4:18 resulta crucial en la historia, como bien se sabe. De hecho, su muerte era casi de prever; lo que no se podía prever era el cómo.¹³ Tomado en sí mismo, es un típico gag de una sola parte, puro *slapstick*. Pero no se da aisladamente y, de hecho, se puede reconstruir su gestación a lo largo de la narración, simplemente observando el engarce de los hechos y acciones que se nos van presentando. Y, pese a ello, o precisamente por ello, su ominosa muerte supone una bofetada argumental por la manera en que se produce y por la manera en que se imbrica en los demás hechos del episodio. Predecible (e incluso deseada por algún lector) y todo, la muerte por trompazo de Elí, tal y como se relata, es, sin duda, impactante (con perdón).

¹³ Ya estaba “sentenciado” desde capítulos anteriores. Por otra parte, el laconismo bíblico podría haberse puesto de manifiesto en 1Sa 4:18, apuntando simplemente: “y Elí murió, porque así lo había decidido Yhwh”, por ejemplo, aludiendo implícitamente al cap.3. Como ya se ha dicho, cuando en las narraciones bíblicas se “desciende” al detalle de los hechos o del acaecer de sus personajes, es porque algo importante ha de inferirse o será comunicado. Si la comicidad tiene algún valor narrativo, ese es instrumental.

Apéndice

Texto Masorético (*vid.* cap. 1) de los capítulos completos en que se insertan las escenas estudiadas en esta tesis. Tomado de <https://www.academic-bible.com/en/home/> (Deutsche Bibelgesellschaft).

1 Samuel 1

1 וַיְהִי אִישׁ אֶחָד מִן־הַדְּרָמָתִים צוֹפִים מִקֶּר אַפְרָיִם וַיִּשְׁמָו אֶלְקָנָה בֶן־יִרְחֵם בֶּן־אֶלִיָּהוּא בֶן־תָּחוּ בֶן־צוּף אַפְרָתִי:
2 וְלֹא־שָׁמַי נָשִׁים שָׁם אַחַת חֲטָה וְשָׁם הַשְׁנִית פְּגָמָה וַיְהִי לַפְגָּמָה יְלָדִים וּלְחֲטָה אִין יְלָדִים:
3 וְעוֹלָה הָאִישׁ הָיָה מַעֲרִו מִמִּיָּם | מִמִּיָּמָה לְהַשְׁתַּחֲוֹת וּלְזָבֵחַ לַיהוָה צָבָאוֹת בְּשִׁלָּה וְשָׁם שְׁנֵי בָנָי־
עָלֵי חֲפָנָי וּפְנִיחָם כֹּהֲנִים לַיהוָה:
4 וַיְהִי הַיּוֹם וַיִּזְבַּח אֶלְקָנָה וְנָתַן לַפְגָּמָה אִשְׁתּוֹ וּלְכָל־בָּגְיָהּ וּבְנוֹתֶיהָ מְנוֹת:
5 וּלְחֲטָה יָתָן מִגָּד אַחַת אַפְרִים כִּי אֶת־חֲטָה אָהָב וַיְהִי סֵגֶר רַחֲמָה:
6 וּכְעֶסְתָּה צָרְתָּה גַם־כָּעַס בַּעֲבוּר הַרְעָמָה כִּי־סֵגֶר יְהוָה בַּעַד רַחֲמָה:
7 וְכֹן יַעֲשֶׂה שְׁנֵה בְשׁוּה מַדִּי עֲלֹתָה בְּבֵית יְהוָה כֹּן תַּכְעֲסֶנָּה וּתְבַכֶּה וְלֹא תֵאָקֵל:
8 וַיֹּאמֶר לָהּ אֶלְקָנָה אִשָּׁה חֲטָה לָמָּה תִּבְכִּי וְלָמָּה לֹא תֵאָקְלִי וְלָמָּה גִרַע לְבַבְךָ הָלֹא אֲנִכִּי טוֹב לָךְ מִעֲשָׂרָה בָּנִים:
9 וַתִּקַּם חֲטָה אַחֲרֵי אֶקְלָה בְּשִׁלָּה וְאַחֲרֵי שָׁתָה וְעָלִי הַכֹּהֵן יֵשֵׁב עַל־הַפֶּסֶא עַל־מִזְבֵּחַ הַיָּבֵל יְהוָה:
10 וְהָיָה מֵרַת גִּפְשׁ וּתְתַפְלֵל עַל־יְהוָה וּבְכָה תִּבְכֶּה:
11 וַתִּדְרֹךְ וַתִּדְרֹךְ וַתֹּאמֶר יְהוָה צָבָאוֹת אִם־רָצָה תִּרְצֶנָּה בְּעֵנֵי אִמְתִּי וּזְכַרְתִּנִּי וְלֹא־תִשְׁכַּח אֶת־
אִמְתִּי וְנִמְתָּה לְאַמְתִּי גִרַע אֲנִשִּׁים וְנִמְתָּו לַיהוָה כִּלְיָנִי חֲזִיו וּמוֹרָה לֹא־יַעֲלֶה עַל־רֹאשׁוֹ:
12 וְהָיָה כִּי הִרְבֵּתָה לְהִתְפַּלֵּל לִפְנֵי יְהוָה וְעָלִי שְׁמַר אֶת־פִּיָּה:
13 וְחֲטָה הִיא מִדְּבָרָת עַל־לִבָּהּ רַק שְׂפָתֶיהָ נִעוֹת וְקוֹלָהּ לֹא יִשְׁמַע וַיַּחֲשֹׁבָה עָלִי לִשְׁכָּרָה:
14 וַיֹּאמֶר אֵלָיָה עָלִי עַד־מָתִי תִשְׁתַּכְּרִין הַסִּירִי אֶת־יֵיגוֹד מַעֲלִיָּה:
15 וַתַּעַן חֲטָה וַתֹּאמֶר לֹא אֲדֹנִי אִשָּׁה קִשְׁת־רִיחַ אֲנִכִּי וְגִנִּי וְשִׁכְרִי לֹא שְׁתִּיתִי וְאַשְׁפּוֹף אֶת־נִפְשִׁי לִפְנֵי יְהוָה:
16 אֶל־תִּמְנֹן אֶת־אַמְתִּי לִפְנֵי בַת־בְּלִיעַל כִּי־מֵרֵב שִׁיתִי וְכַעֲסִי דִּבַּרְתִּי עַד־הֲנָה:
17 וַיַּעַן עָלִי וַיֹּאמֶר לְכִי לְשָׁלוֹם וְאַלֶּיָּה יִשְׂרָאֵל יִמְנֹן אֶת־שְׁלֹמֹה אֲשֶׁר שְׁאַלְתָּ מִעֲמֹו:
18 וַתֹּאמֶר תִּמְצָא שְׂפָחָתְךָ חֵן בְּעֵינָיָה וְתִלָּךְ הָאִשָּׁה לְדִרְכָּהּ וַתֹּאכֹל וּפְגִיָּה לֹא־הָיָה עוֹד:
19 וַיִּשְׁכְּמוּ בַּבֶּקֶר וַיִּשְׁתַּחֲוּוּ לִפְנֵי יְהוָה וַיִּשְׁעִבוּ וַיִּכְאוּ אֶל־בֵּיתָם הַרְמָתָה וַיַּדַּע אֶלְקָנָה אֶת־
חֲטָה אִשְׁתּוֹ וַיִּזְכָּרְהָ יְהוָה:
20 וַיְהִי לְתַקְפוֹת הַיָּמִים וַתֵּהָרֶם חֲטָה וַתִּלָּד בֶּן וַתִּקְרָא אֶת־שְׁמוֹ שְׁמוּאֵל כִּי מִיְּהוָה שְׁאֵלְתִּיו:
21 וַיַּעַל הָאִישׁ אֶלְקָנָה וְכָל־בֵּיתוֹ לְזָבֵחַ לַיהוָה אֶת־גִּבְחַם הַיָּמִים וְאֶת־גִּדְרוֹ:
22 וְחֲטָה לֹא עָלְתָה כִּי־אַמְתָּה לְאִשָּׁה עַד יִגְמַל הַנָּעַר וְתִבְאֲתִיו וְנִרְצָה אֶת־פְּגִי יְהוָה וַיֵּשֶׁב שָׁם עַד־עוֹלָם:
23 וַיֹּאמֶר לָהּ אֶלְקָנָה אִשָּׁה עָשִׂי הַטּוֹב בְּעֵינָיָה שְׁבִל עַד־גְּמֻלָּה אֲתוֹ אַךְ יִקַּם יְהוָה אֶת־
דְּבָרוֹ וַתֵּשֶׁב הָאִשָּׁה וַתִּינַק אֶת־בְּנָה עַד־גְּמֻלָּה אֲתוֹ:

- 24 וַתַּעֲלֶהּ עִמָּה כַּאֲשֶׁר גָּמְלֶתָּ בְּפָרִים וְאִיפָּה אֶתֶּת לְמַח וְגִבֹּל זֶיֶן וַתִּבְאֶהוּ בֵּית־יְהוָה שְׁלֹו וַתִּנְעַר גָּעַר:
 25 וַיִּשְׁחָטוּ אֶת־הַפָּר וַיָּבִיאוּ אֶת־הַנֶּעֱר אֶל־עָלִי:
 26 וַתֹּאמֶר כִּי אֲדֹנִי תִי נִפְשִׁי אֲדֹנִי אֲנִי הָאִשָּׁה הַנֶּנְצֶבֶת עִמָּכָה בְּזָה לְהַתְּפַלֵּל אֶל־יְהוָה:
 27 אֶל־הַנֶּעֱר הַזֶּה הִתְּפַלֵּלְתִּי וַיִּתֵּן יְהוָה לִי אֶת־שְׂאֵלְתִּי אֲשֶׁר שְׂאֵלְתִּי מֵעַמּוֹ:
 28 וְגַם אֲנֹכִי הִשְׁאֵלְתִּיהוּ לִיהוָה כָּל־הַיָּמִים אֲשֶׁר הָיָה הוּא שְׂאוֹל לִיהוָה וַיִּשְׁתַּחֲוֶי שָׁם לִיהוָה: פ

1 Samuel 3

- 1 וַהַנֶּעֱר שְׂמוּאֵל מִשְׁרַת אֶת־יְהוָה לִפְנֵי עָלִי ודבר־יְהוָה הָיָה יָקָר בַּיָּמִים הֵם אֵין חֲזֹון נִפְרָץ: ס
 2 וַיְהִי בַּיּוֹם הַהוּא וְעָלִי שָׁכַב בַּמִּקְוֹ וְעֵינָיו הִתְּלוּ כְּהוֹת לֹא יוֹכֵל לִרְאוֹת:
 3 וְגַר אֱלֹהִים טָרַם יָכָה וּשְׂמוּאֵל שָׁכַב בְּהִיבָל יְהוָה אֲשֶׁר־שָׁם אָרוֹן אֱלֹהִים: פ
 4 וַיִּקְרָא יְהוָה אֶל־שְׂמוּאֵל וַיֹּאמֶר הִנְנִי:
 5 וַיִּרְץ אֶל־עָלִי וַיֹּאמֶר הִנְנִי כִּי־קָרָאתָ לִי וַיֹּאמֶר לֹא־קָרָאתִי שׁוֹב שָׁכַב וַיִּלֶּךְ וַיִּשְׁכָּב: ס
 6 וַיִּסָּף יְהוָה קְרָא עוֹד שְׂמוּאֵל וַיָּקָם שְׂמוּאֵל וַיִּלֶּךְ אֶל־עָלִי וַיֹּאמֶר הִנְנִי כִּי קָרָאתָ לִי וַיֹּאמֶר לֹא־
 קָרָאתִי בְּנִי שׁוֹב שָׁכַב:
 7 וּשְׂמוּאֵל טָרַם יָדַע אֶת־יְהוָה וַטָּרַם יִגְלֶה אֵלָיו דְּבַר־יְהוָה:
 8 וַיִּסָּף יְהוָה קְרָא־שְׂמוּאֵל בְּשִׁלְשִׁית וַיָּקָם וַיִּלֶּךְ אֶל־עָלִי וַיֹּאמֶר הִנְנִי כִּי קָרָאתָ לִי וַיִּבְּן עָלִי כִּי יְהוָה קָרָא לַנֶּעֱר:
 9 וַיֹּאמֶר עָלִי לְשְׂמוּאֵל לֵךְ שָׁכַב וְהָיָה אִם־
 יִקְרָא אֵלָיָה וְאָמַרְתָּ דְּבַר יְהוָה כִּי שָׁמַע עֲבָדָה וַיִּלֶּךְ שְׂמוּאֵל וַיִּשְׁכָּב בַּמִּקְוֹ:
 10 וַיָּבֹא יְהוָה וַיִּתְּנֵב וַיִּקְרָא כַּעֲס־בְּפֶעַם שְׂמוּאֵל וַיֹּאמֶר שְׂמוּאֵל דְּבַר כִּי שָׁמַע עֲבָדָה: פ
 11 וַיֹּאמֶר יְהוָה אֶל־שְׂמוּאֵל הִנֵּה אֲנֹכִי עֹשֶׂה דְּבַר בְּיִשְׂרָאֵל אֲשֶׁר כָּל־שְׁמֹעוֹ תִּצְלִינָה שְׁתֵּי אֲזֻזָּיו:
 12 בַּיּוֹם הַהוּא אָקִים אֶל־עָלִי אֶת כָּל־אֲשֶׁר דִּבַּרְתִּי אֶל־בֵּיתוֹ הַזֶּה וְכָל־הָ:
 13 וַהֲנִדְתִּי לוֹ כִּי־שֹׁכֵט אֲנִי אֶת־בֵּיתוֹ עַד־עוֹלָם בַּעֲוֹן אֲשֶׁר־יָדַע כִּי־מִקְלָלִים לָהֶם בָּנָיו וְלֹא כָהָה בָּם:
 14 וְלָכֵן נִשְׁבַּעְתִּי לְבֵית עָלִי אִם־יִתְּפָאָר עֲוֹן בֵּית־עָלִי בְּגִבָּח וּבְמִנְחָה עַד־עוֹלָם:
 15 וַיִּשְׁכָּב שְׂמוּאֵל עַד־הַבֹּקֶר וַיִּפְתַּח אֶת־דִּלְתוֹת בֵּית־יְהוָה וּשְׂמוּאֵל יָרָא מִהֲגִיד אֶת־הַמֶּרְאָה אֶל־עָלִי:
 16 וַיִּקְרָא עָלִי אֶת־שְׂמוּאֵל וַיֹּאמֶר שְׂמוּאֵל בְּנִי וַיֹּאמֶר הִנְנִי:
 17 וַיֹּאמֶר מָה הַדָּבָר אֲשֶׁר דִּבַּר אֵלָיָה אֶל־גָּא תִכְתֹּד מִמֶּנִּי כֹה יַעֲשֶׂה־לָּךְ אֱלֹהִים וְכֹה יוֹסִיף אִם־
 תִּכְתֹּד מִמֶּנִּי דְּבַר מִכָּל־הַדָּבָר אֲשֶׁר־דִּבַּר אֵלָיָה:
 18 וַיִּגְדֹּל שְׂמוּאֵל אֶת־כָּל־הַדְּבָרִים וְלֹא כִתֹּד מִמֶּנּוּ וַיֹּאמֶר יְהוָה הוּא הַטּוֹב בַּעֲוֹנוֹ יַעֲשֶׂה: פ
 19 וַיִּגְדֹּל שְׂמוּאֵל וַיְהִי הִנֵּה עָמּוֹ וְלֹא־הָפִיל מִכָּל־דְּבָרָיו אֲרָצָה:
 20 וַיִּדַּע כָּל־יִשְׂרָאֵל מִזֶּן וְעַד־בָּאָר שָׁכַע כִּי נֶאֱמַן שְׂמוּאֵל לְנִבִּיא לִיהוָה:
 21 וַיִּסָּף יְהוָה לְהִרְאֶה בְּשִׁלָּה כִּי־נִגְלָה יְהוָה אֶל־שְׂמוּאֵל בְּשִׁלּוֹ בַּדְּבַר יְהוָה: פ

1 Samuel 5

- 1 ופלשתים לקחו את ארון האלהים ויבאָהוּ מאָבֹן העֶזְרָא אֲשֶׁר־דָּוָה:
- 2 וַיִּקְחוּ פְּלִשְׁתִּים אֶת־אֲרוֹן הָאֱלֹהִים וַיָּבִיאוּ אֹתוֹ בֵּית דָּגֹון וַיִּצְיִגּוּ אֹתוֹ אֶצֶל דָּגֹון:
- 3 וַיִּשְׁכְּמוּ אֲשֶׁדּוּדִים מִמִּחְרָת וְהִנֵּה דָגֹון נָפַל לִפְנֵי אֲרֻצָּה לִפְנֵי אֲרוֹן יְהוָה וַיִּקְחוּ אֶת־דָּגֹון וַיָּשִׁבוּ אֹתוֹ לְמָקוֹמוֹ:
- 4 וַיִּשְׁכְּמוּ בַבֹּקֶר מִמִּחְרָת וְהִנֵּה דָגֹון נָפַל לִפְנֵי אֲרֻצָּה לִפְנֵי אֲרוֹן יְהוָה וַיֹּאשׁ דָּגֹון וַיִּשְׁתָּיו כַּפּוֹת יָדָיו כְּרַתוֹת אֶל־הַמִּסְתֵּן בַּקֹּדֶשׁ וַיִּשְׁאַר עָלָיו:
- 5 עַל־כֵּן לֹא־יֵדְרָכּוּ כֹהֲנֵי דָגֹון וְכָל־הַכֹּהֲנִים בֵּית־דָּגֹון עַל־מִסְתָּן דָּגֹון בְּאֲשֶׁדּוּד עַד הַיּוֹם הַזֶּה: ס
- 6 וַתִּכְבַּד יְד־יְהוָה אֶל־הָאֲשֶׁדּוּדִים וַיִּשְׁמֶם יְיָ אֶתֶּם בַּעֲפָלִים אֶת־אֲשֶׁדּוּד וְאֶת־גִּבּוֹלֶיהָ:
- 7 וַיִּרְאוּ אֲנָשֵׁי־אֲשֶׁדּוּד כִּי־כָּן וְאָמְרוּ לֹא־יֵשֵׁב אֲרוֹן אֱלֹהֵי יִשְׂרָאֵל עִמָּנוּ כִּי־קִשְׁתָּהּ יָדוֹ עָלֵינוּ וְעַל דָּגֹון אֱלֹהֵינוּ:
- 8 וַיִּשְׁלָחוּ וַיֹּאסְפוּ אֶת־כָּל־סֹרְגֵי פְּלִשְׁתִּים אֲלֵיהֶם וַיֹּאמְרוּ מִה־נַּעֲשֶׂה לְאֲרוֹן אֱלֹהֵי יִשְׂרָאֵל וַיֹּאמְרוּ גַם יֹסֵב אֲרוֹן אֱלֹהֵי יִשְׂרָאֵל וַיִּסָּבּוּ אֶת־אֲרוֹן אֱלֹהֵי יִשְׂרָאֵל: ס
- 9 וַיְהִי אַחֲרָיו הִסָּבּוּ אֹתוֹ וַתְּהִי יְד־יְהוָה בְּעִיר מְהוּמָה גְּדוֹלָה מְאֹד וַיָּךְ אֶת־אֲנָשֵׁי הָעִיר מִקֶּטֶן וְעַד־גָּדוֹל וַיִּשְׁתְּרוּ לָהֶם עֲפָלִים
- 10 וַיִּשְׁלָחוּ אֶת־אֲרוֹן הָאֱלֹהִים עֲקָרוֹן וַיְהִי כְּבוֹד אֲרוֹן הָאֱלֹהִים עֲקָרוֹן וַיִּזְעָקוּ הָעַקְרָנִים לֵאמֹר הִסָּבּוּ אֵלַי אֶת־אֲרוֹן אֱלֹהֵי יִשְׂרָאֵל לְהַמִּיתָנִי וְאֶת־עַמִּי:
- 11 וַיִּשְׁלָחוּ וַיֹּאסְפוּ אֶת־כָּל־סֹרְגֵי פְּלִשְׁתִּים וַיֹּאמְרוּ שְׁלָחוּ אֶת־אֲרוֹן אֱלֹהֵי יִשְׂרָאֵל וַיִּשָּׁב לְמָקוֹמוֹ וְלֹא־יָמִית אֹתִי וְאֶת־עַמִּי כִּי־הִיָּתָה מְהוּמַת־מָוֶת בְּכָל־הָעִיר כַּבָּזָה מְאֹד יַד הָאֱלֹהִים שָׁם:
- 12 וְהָאֲנָשִׁים אֲשֶׁר לֹא־מָתוּ הָכּוּ בַּעֲפָלִים וַתַּעַל שׁוֹנַעַת הָעִיר הַשָּׁמַיִם:

1 Samuel 19

- 1 וַיִּזְכֹּר שָׂאוּל אֶל־יוֹנָתָן בְּנוֹ וְאֶל־כָּל־עַבְדָּיו לְהַמִּית אֶת־דָּוִד וַיְהוֹנָתָן בֶּן־שָׂאוּל חָפֵץ בְּדָוִד מְאֹד:
- 2 וַיִּגַּד יְהוֹנָתָן לְדָוִד לֵאמֹר מִבְּקִשׁ שָׂאוּל אֲבִי לְהַמִּיתָךְ וְעַתָּה הֲשִׁמְרָנָא בְּפֶקֶר וַיִּשְׁכַּת בַּסֶּתֶר וַנַּחֲבֵאתָ:
- 3 וַאֲנִי אֵצֶא וְעַמְדָּתִי לִיד־אֲבִי בַשָּׂדֶה אֲשֶׁר אֵתָּה שָׁם וְאֲנִי אֲדַבֵּר בְּךָ אֶל־אֲבִי וְרָאִיתִי מָה וְהַגַּדְתִּי לָךְ: ס
- 4 וַיִּזְכֹּר יְהוֹנָתָן בְּדוֹל טוֹב אֶל־שָׂאוּל אֲבִיו וַיֹּאמֶר אֵלָיו אֵל־יְחֻטָּא הַמֶּלֶךְ בַּעֲבָדוֹ בְּדוֹד כִּי לֹא חָטָא לָךְ וְכִי מַעֲשָׂיו טוֹב־לָךְ מְאֹד:
- 5 וַיִּשְׁעֵם אֶת־נַפְשׁוֹ בְּכַף וַיָּךְ אֶת־הַפְּלִשְׁתִּי וַיַּעַשׂ יְהוָה תְּשׁוּעָה גְּדוֹלָה לְכָל־יִשְׂרָאֵל רָאִיתָ וַתִּשְׁמַח וְלָמָּה תַחֲטֹא בְּדָם נָקִי לְהַמִּית אֶת־דָּוִד חַנּוּם:
- 6 וַיִּשְׁמַע שָׂאוּל בְּקוֹל יְהוֹנָתָן וַיִּשְׁבַּע שָׂאוּל חַי־יְהוָה אִם־יִמָּוֶת:
- 7 וַיִּקְרָא יְהוֹנָתָן לְדָוִד וַיַּגִּדֵּלּוּ יְהוֹנָתָן אֶת כָּל־הַדְּבָרִים הָאֵלֶּה וַיָּבֵא יְהוֹנָתָן אֶת־דָּוִד אֶל־שָׂאוּל וַיְהִי לִפְנֵי פָאֶתְמוֹל שֶׁלְשׁוֹם: ס
- 8 וַתּוֹסֶף הַמֶּלֶחֶמָה לְהָיוֹת וַיֵּצֵא דָוִד וַיִּלָּחֶם בַּפְּלִשְׁתִּים וַיָּךְ בָּהֶם מִכָּה גְּדוֹלָה וַיַּגְסּוּ מִפְּנָיו:
- 9 וַתְּהִי רוּחַ יְהוָה רָעָה אֶל־שָׂאוּל וְהוּא בְּבֵיתוֹ יוֹשֵׁב וַתַּחֲנִיתוּ בִּידוֹ וַדָּוִד מִגָּן בִּגְדוֹ:
- 10 וַיִּבְקֹשׁ שָׂאוּל לְהַכּוֹת בְּחַנִּית בְּדָוִד וּבַקִּיר וַיִּפְטֹר מִפְּנֵי שָׂאוּל וַיָּךְ אֶת־הַחַנִּית בַּקִּיר וַדָּוִד גָּם וַיִּמְלֹט בַּלִּילָה הַהִוא: פ

- 11** וַיִּשְׁלַח שְׂאוֹל מַלְאָכִים אֶל־בֵּית דָּוִד לִשְׁמְרוֹ וְלִהְיוֹתוֹ בַּבֶּקֶר וּבַתָּגֶד לְדָוִד מִיִּכָּל אֲשֶׁתּוֹ לֵאמֹר אִם־
אֵינָהּ מִמֶּלֶט אֶת־נַפְשָׁהּ הַלֵּילָה מָחָר אַתָּה מוֹמֵת:
- 12** וַתֵּרֶד מִיִּכָּל אֶת־דָּוִד בְּעֵד הַחֲלוֹן וַיִּלָּךְ וַיִּבְרַח וַיִּמָּלֵט:
- 13** וַתִּלָּח מִיִּכָּל אֶת־הַתֵּרָפִים וַתִּשֶׂם אֶל־הַמִּטָּה וְאֵת כְּבִיר הָעֵזִים שָׂמָה מְרֹאשִׁיתוֹ וַתִּכָּס בַּבֶּגֶד: ס
- 14** וַיִּשְׁלַח שְׂאוֹל מַלְאָכִים לִקְחַת אֶת־דָּוִד וַתֹּאמֶר חֲלָה הוּא: פ
- 15** וַיִּשְׁלַח שְׂאוֹל אֶת־הַמַּלְאָכִים לִרְאוֹת אֶת־דָּוִד לֵאמֹר הֲעָלוּ אֹתוֹ בַּמִּטָּה אֵלַי לְהַמָּתוֹ:
- 16** וַיָּבֵאוּ הַמַּלְאָכִים וְהִגָּה הַתֵּרָפִים אֶל־הַמִּטָּה וַכְּבִיר הָעֵזִים מְרֹאשִׁיתוֹ:
- 17** וַיֹּאמֶר שְׂאוֹל אֶל־מִיכָל לָמָּה כָּכָה רַמִּיתִנִּי וַתִּשְׁלַחַי אֶת־אִיבִי וַיִּמָּלֵט וַתֹּאמֶר מִיִּכָּל אֶל־שְׂאוֹל הוּא־
אָמַר אֵלַי שְׁלַחֵנִי לָמָּה אֲמִיתָהּ:
- 18** וַדָּוִד בָּרַח וַיִּמָּלֵט וַיָּבֵא אֶל־שִׁמּוֹאֵל הַרְמָתָה וַיִּגְדֵּלֹו אֵת כָּל־אֲשֶׁר עָשָׂה־
לוֹ שְׂאוֹל וַיִּלָּךְ הוּא וּשְׁמוּאֵל וַיֵּשְׁבוּ בְּנוֹת
- 19** וַיִּגַּד לְשְׂאוֹל לֵאמֹר הִנֵּה דָוִד בְּנוֹת כְּרָמָה:
- 20** וַיִּשְׁלַח שְׂאוֹל מַלְאָכִים לִקְחַת אֶת־דָּוִד וַיֵּרָא אֶת־לִקְחַת הַנְּבִיאִים נִבְאִים וּשְׁמוּאֵל עֹמֵד נֹצֵב עֲלֵיהֶם וַתְּהִי עַל־
מַלְאָכָי שְׂאוֹל רִיחַ אֱלֹהִים וַיִּתְּנָבְאוּ גַם־הֵמָּה:
- 21** וַיִּגְדוּ לְשְׂאוֹל וַיִּשְׁלַח מַלְאָכִים אַחֲרָיו וַיִּתְּנָבְאוּ גַם־הֵמָּה וַיִּסָּר שְׂאוֹל וַיִּשְׁלַח מַלְאָכִים שְׁלֹשִׁים וַיִּתְּנָבְאוּ גַם־
הֵמָּה:
- 22** וַיִּלָּךְ גַּם־הוּא הַרְמָתָה וַיָּבֵא עַד־
בֹּר הַגְּדֹול אֲשֶׁר בְּשֹׁכוֹ וַיִּשְׁאָל וַיֹּאמֶר אֵיפָה שִׁמּוֹאֵל וַדָּוִד וַיֹּאמֶר הִנֵּה בְּנוֹת כְּרָמָה:
- 23** וַיִּלָּךְ שָׁם אֶל־נוֹת כְּרָמָה וַתְּהִי עָלָיו גַּם־הוּא רִיחַ אֱלֹהִים וַיִּלָּךְ הַלֹּךְ וַיִּתְּנָבְאוּ עַד־בָּאוּ בְּנוֹת כְּרָמָה:
- 24** וַיִּפְשֹׁט גַּם־הוּא בְּגָדָיו וַיִּתְּנָבְאוּ גַם־הוּא לִפְנֵי שִׁמּוֹאֵל וַיִּפֹּל עָרֹם כָּל־הַיּוֹם הַהוּא וְכָל־הַלַּיְלָה עַל־
כֵּן יֹאמְרוּ הָגַם שְׂאוֹל בַּנְּבִיאִים: פ

1 Samuel 21

- 1** וַיָּקָם וַיִּלָּךְ וַיְהוֹנָתָן בֶּן אֲחִיזֶכֶד:
- 2** וַיָּבֵא דָוִד לֶבֶה אֶל־אֲחִימֵלֵךְ הַכֹּהֵן וַיִּתְּרֵד אֲחִימֵלֵךְ לִקְחַת דָּוִד וַיֹּאמֶר לוֹ מָדוּעַ אַתָּה לְבַדָּהּ וְאִישׁ אֵין אַתָּה:
- 3** וַיֹּאמֶר דָּוִד לְאֲחִימֵלֵךְ הִכֵּן הַמֶּלֶךְ צָנִי דָבָר וַיֹּאמֶר אֵלַי אִישׁ אֶל־יָדַע מְאוּמָה אֶת־הַדָּבָר אֲשֶׁר־
אֲנִי שְׁלָחָה וְאֲשֶׁר צוִיתִי וְאֶת־הַנְּעָרִים יוֹדְעֵתִי אֶל־מָקוֹם פְּלִנִּי אֶלְמוּנִי:
- 4** וְעַתָּה מַה־יֵּשׁ תַּחַת־יָדְךָ חֲמִשָּׁה־לֶחֶם תִּנֵּה בְיָדִי אוֹ הַנֶּמֶץ:
- 5** וַיַּעַן הַכֹּהֵן אֶת־דָּוִד וַיֹּאמֶר אֵיךְ־לָחֶם חָל אֶל־תַּחַת יָדִי כִּי־אִם־לָחֶם קִדָּשׁ יֵשׁ אִם־נִשְׁמְרוּ הַנְּעָרִים אָךְ מֵאִשָּׁה: פ
- 6** וַיַּעַן דָּוִד אֶת־הַכֹּהֵן וַיֹּאמֶר לוֹ כִּי אִם־אִשָּׁה עֲצָרָה־לִּנּוֹ כְּתוּב שְׁלֹשׁ בְּצִאתִי וַיְהִי כִלִּי־
הַנְּעָרִים קָדָשׁ וְהוּא דָּרָךְ חָל וְאֵף כִּי הַיּוֹם יִקְדָּשׁ בְּכָלִי:

- 7 וַיִּתְּנוּ-לוֹ הַכֹּהֵן קֹדֶשׁ כִּי לֹא-הָיָה שָׁם לֶחֶם כִּי-אִם לֶחֶם הַפָּנִים הַמְּוֹסְרִים מִלִּפְנֵי יְהוָה לְשׁוֹם לֶחֶם חָם בַּיּוֹם הַלֵּקֶחֶן:
- 8 וְשָׁם אִישׁ מֵעַבְדֵי שָׂאוֹל בַּיּוֹם הַהוּא נִעְצָר לִפְנֵי יְהוָה וְשָׁמוּ דָאָג הָאֲדָמִי אֲבִיר הָרָעִים אֲשֶׁר לְשָׂאוֹל:
- 9 וַיֹּאמֶר דָּוִד לְאַחִימֶלֶךְ וְאִין יִשְׁפֹּה תַחַת-יָדָךְ חַגִּית אוֹר־חֲרָב כִּי גַם-חֲרָבִי וְגַם-כָּלִי לֹא-לִקְחָתִי בְיָדִי כִּי-הָיָה דְבַר-הַמֶּלֶךְ נְחוּץ: ס
- 10 וַיֹּאמֶר הַכֹּהֵן חֲרָב גְּלִילַת הַפְּלִשְׁתִּי אֲשֶׁר-הִכִּיתָו בְּעַמֻּק הָאֵלֶּה הַנֶּה-הִיא לְוִטָּה בְּשִׁמְלָהּ אַחֲרֵי הָאִפּוֹד אִם-אַתָּה תִּשְׁחַלֵּךְ לָחַד כִּי אִין אַתָּה זֹלָתָה בָּזָה וַיֹּאמֶר דָּוִד אִין כָּמוֹהַ תִּנְנָה לִי:
- 11 וַיִּקֶּם דָּוִד וַיִּבְרַח בַּיּוֹם-הַהוּא מִפְּנֵי שָׂאוֹל וַיָּבֵא אֶל-אֲכִישׁ מֶלֶךְ גֹּת:
- 12 וַיֹּאמְרוּ עַבְדֵי אֲכִישׁ אֵלָיו הֲלוֹא-יָה דָוִד מֶלֶךְ הָאֲרָץ הֲלוֹא לָזָה יַעֲנֶנּוּ בַּמַּחֲלוֹת לֵאמֹר הִכָּה שָׂאוֹל בְּאֶלְפֹו וְדָוִד בְּרַכְבּוֹ:
- 13 וַיִּשָּׂם דָּוִד אֶת-הַדְּבָרִים הָאֵלֶּה בְּלִבּוֹ וַיֵּרָא מֵאֵד מִפְּנֵי אֲכִישׁ מֶלֶךְ-גֹּת:
- 14 וַיִּשְׁלַח אֶת-טַעֲמוֹ בְּעִינֵיהֶם וַיִּתְּהֵל בֵּינֵהֶם וַיִּמְנוּ עַל-דַּלְתוֹת הַשָּׁעַר וַיִּוֹרֵד רִירוֹ אֶל-זִקְנוֹ:
- 15 וַיֹּאמֶר אֲכִישׁ אֶל-עַבְדָּיו הִנֵּה תִרְאוּ אִישׁ מִשְׁתַּגֵּעַ לָמָּה תִּבְיֹאוּ אִתּוֹ אֵלָי:
- 16 חֲסֹר מְשַׁנְעִים אֲנִי כִּי-הִבֵּאתֶם אֶת-זֶה לְהַשְׁתַּגֵּעַ עָלַי הֲזֶה יָבוֹא אֶל-בֵּיתִי: ס

Ester 7

- 1 וַיָּבֵא הַמֶּלֶךְ וְהַמֶּלֶחֶם לִשְׁתוֹת עִם-אַסְתֵּר הַמַּלְכָּה:
- 2 וַיֹּאמֶר הַמֶּלֶךְ לְאַסְתֵּר גַּם בַּיּוֹם הַשְּׁנִי בְּמִשְׁתֵּה הַיַּיִן מִה-שָּׂאֵלְתָה אֶסְתֵּר הַמַּלְכָּה וַתִּגְמְלוּ לָךְ וּמִה-בִּקְשָׁתָה עַד-חֲצִי הַמַּלְכוּת וַתַּעַשׂ:
- 3 וַתַּעַן אֶסְתֵּר הַמַּלְכָּה וַתֹּאמֶר אִם-מִצָּאֵתִי חֵן בְּעֵינֶיךָ הַמֶּלֶךְ וְאִם-עַל-הַמֶּלֶךְ טוֹב תִּגְמְלוּ-לִי נִפְשִׁי בְּשִׂאֵלְתִּי וְעַמִּי בִּבְקִשְׁתִּי:
- 4 כִּי נִמְכְּרֹנוּ אֲנִי וְעַמִּי לְהַשְׁמִיד לְהַרְגוֹ וּלְאַבֵּד וְאֵלּוּ לַעֲבָדִים וְלִשְׁפָחוֹת נִמְכְּרֹנוּ הַחַרְשִׁיתִי כִּי אִין הֲצָר שׁוֹנָה בְּגִזָּח הַמֶּלֶךְ: ס
- 5 וַיֹּאמֶר הַמֶּלֶךְ אֶחָשְׁוֶרֶשׁ וַיֹּאמֶר לְאַסְתֵּר הַמַּלְכָּה מִי הִוא זֶה וְאִי-זֶה הִוא אֲשֶׁר-מָלְאוּ לָבוֹ לַעֲשׂוֹת כֵּן:
- 6 וַתֹּאמֶר-אַסְתֵּר אִישׁ צָר וְאוֹיֵב הָמָּן הִרְעֵה הִנֵּה וְהָמָּן נִבְעֵת מִלִּפְנֵי הַמֶּלֶךְ וְהַמַּלְכָּה:
- 7 וְהַמֶּלֶךְ קָם בַּחֲמָתוֹ מִמִּשְׁתֵּה הַיַּיִן אֶל-גִּנַּת הַבַּיִתוֹ וְהָמָּן עָמַד לְבָקֵשׁ עַל-נַפְשׁוֹ מֵאַסְתֵּר הַמַּלְכָּה כִּי רָאָה כִּי-כָלְתָה אֵלָיו הָרָעָה מֵאַת הַמֶּלֶךְ:
- 8 וְהַמֶּלֶךְ שָׁב מִגִּנַּת הַבַּיִתוֹן אֶל-בֵּיתוֹ מִשְׁתֵּה הַיַּיִן וְהָמָּן נָפַל עַל-הַמַּטָּה אֲשֶׁר אֶסְתֵּר עָלֶיהָ וַיֹּאמֶר הַמֶּלֶךְ הֲגַם לִכְבוֹשׁ אֶת-הַמַּלְכָּה עַמִּי בַּבַּיִת הַדְּבָר יֵצֵא מִפִּי הַמֶּלֶךְ וּפְנֵי הָמָּן חָפוּ: ס
- 9 וַיֹּאמֶר חֲרֹבוּנָה אֶחָד מִן-הַסָּרִיסִים לִפְנֵי הַמֶּלֶךְ גַּם הִנֵּה-הָעַץ אֲשֶׁר-עָשָׂה הָמָּן לְמַרְדָּכָי אֲשֶׁר דָּפַר-טוֹב עַל-הַמֶּלֶךְ עָמַד בַּבַּיִת הָמָּן גָּבַהּ חֲמִשִּׁים אַמָּה וַיֹּאמֶר הַמֶּלֶךְ תִּלְהוּ עָלָיו:
- 10 וַיִּתְּלוּ אֶת-הָמָּן עַל-הָעַץ אֲשֶׁר-הָכִין לְמַרְדָּכָי וַחֲמַת הַמֶּלֶךְ שָׁכְכָה: פ

Siglas, abreviaturas y fuentes.

ABD	<i>The Anchor Bible Dictionary</i> (Vol. I-VI). D.N. Freedman (ed.). Garden City, NY: Doubleday, 1992.
AnSt	<i>Anatolian Studies</i>
AOS	American Oriental Society
AS	<i>Acta Sumeriologica</i>
ATU	Aarne, Thompson, Uther= Uther H-J. y Dinslage, S. <i>The Types of International Folktales</i> . Helsinki, 2011.
BA	<i>Biblical Archeologist</i>
BBR	<i>Bulletin for Biblical Research</i>
BH	<i>Biblia Hebraica</i> (1ª y 2ª ed. R. Kittel; Leipzig: Hinrichs, 1906, 1909-1913; 3ª ed.: ed. R. Kittel and P. Kahle. Stuttgart: Württembergische Bibelanstalt, 1929-1937).
BHQ	<i>Biblia Hebraica Quinta</i> . A. Schenker, (ed.); Stuttgart, 2004—.
BHS	<i>Biblia Hebraica Stuttgartensia</i> . R. Kittel et al. (eds.). Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1969-1977. Impresión de 1997.)
Bib	<i>Biblica</i>
BibInt	<i>Biblical Interpretation</i>
BRev	<i>Bible Review</i>
CBQ	<i>Catholic Biblical Quarterly</i>
DSD	<i>Dead Sea Discoveries</i>
EDB	<i>Eerdmans Dictionary of the Bible</i> . D.N Freedman (ed.). Grand Rapids: Eerdmans, 2000.
EHLL	<i>Encyclopedia of Hebrew Language and Linguistics</i> (Vols. I-IV). G. Khan (ed.). Leiden/Boston: Brill, 2013.
ELUA	<i>Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante</i>
EncJud	<i>Encyclopaedia Judaica</i> (22 vols.) (ed. F. Skolnik y M. Berenbaum. 2ª ed. Detroit: Macmillan Reference USA, 2007).
EVO	<i>Egitto e Vicino Oriente</i>
FAT	Forschungen zum Alten Testament
FRLANT	Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments
FTL	<i>Forum Theologicae Linguisticae</i>
HAR	<i>Hebrew Annual Review</i>
HeBAI	<i>Hebrew Bible and Ancient Israel</i>
HBT	<i>Horizons in Biblical Theology</i>
HS	<i>Hebrew Studies</i>
HUCA	<i>Hebrew Union College Annual</i>
HUB(P)	<i>Hebrew University Bible</i> (Project)

<i>IB</i>	<i>Interpreter's Bible</i> (Vol. I-XII). George A. Buttrick <i>et al.</i> (eds.). New York: Abingdon, 1951–1957.
<i>IDBSup</i>	<i>Interpreter's Dictionary of the Bible: Supplementary Volume</i> . K. Crim (ed.). Nashville: Abingdon, 1976.
<i>IESS</i>	<i>Israel Ethnographic Society Studies</i>
<i>JANES</i>	<i>Journal of the Ancient Near Eastern Society</i>
<i>JAOS</i>	<i>Journal of American Oriental Society</i>
<i>JBL</i>	<i>Journal of Biblical Literature</i>
<i>JCS</i>	<i>Journal of Cuneiform Studies</i>
<i>JHS</i>	<i>Journal of Hebrew Scriptures</i>
<i>JNES</i>	<i>Journal of Near Eastern Studies</i>
<i>JNSL</i>	<i>Journal of Northwest Semitic Languages</i>
<i>JQR</i>	<i>The Jewish Quarterly Review</i>
<i>JSOTSup</i>	Journal for the Study of the Old Testament: Supplement Series
<i>JSS</i>	<i>Journal of Semitic Studies</i>
<i>JTS</i>	<i>Journal of Theological Studies</i>
<i>L</i>	Códice Leningradensis B19a.
<i>LSAWS</i>	<i>Linguistic Studies in Ancient West Semitic</i>
<i>LitTheol</i>	<i>Literature and Theology</i>
<i>LXX</i>	Septuaginta
<i>MEAH</i>	<i>Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos</i>
<i>OTE</i>	<i>Old Testament Essays</i>
<i>PAAJR</i>	<i>Proceedings of the American Academy of Jewish Research</i>
<i>PAPS</i>	<i>Proceedings of the American Philosophical Society</i>
<i>RevQ</i>	<i>Revue de Qumrân</i>
<i>RSO</i>	<i>Revista degli studi orientali</i>
<i>RSR</i>	<i>Recherches de science religieuse</i>
<i>SCS</i>	Septuagint and Cognate Studies
<i>ScrTh</i>	<i>Scripta Theologica</i>
<i>Scriptura</i>	<i>Scriptura: Journal for Biblical, Theological and Contextual Hermeneutics</i>
<i>SNTSMS</i>	Society for New Testament Studies Monograph Series
<i>StOr</i>	<i>Studia Orientalia</i>
<i>TM</i>	Texto Masorético.
<i>TQ</i>	<i>Theologische Quartalschrift</i>
<i>Text</i>	<i>Textus</i>
<i>VT</i>	<i>Vetus Testamentum</i>
<i>VTSup</i>	Supplements to <i>Vetus Testamentum</i>
<i>WUNT</i>	Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament
<i>ZAW</i>	<i>Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft</i>

Bibliografía

- Aarons, D. (2017) "Puns and Tacit Linguistic Knowledge", en S. Attardo (ed.) *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York: Routledge, pp.80-94.
- Ackerman, J.S. (1982) "Satire and Symbolism in the Song of Jonah", en B. Halpern y J.D. Levenson (eds.) *Traditions in Transformation*. Winona Lake, IN: Eisenbrauns, pp.213-246.
- (1990) "Jonah", en R. Alter y F. Kermode (eds.) *Literary Guide to the Bible*. (1st Press paperback edition). Cambridge, MA.: Belknap Press of Harvard University Press, pp.234-243.
 - (1991) "Who Can Stand before YHWH, This Holy God? A Reading of 1 Samuel 1-15", *Prooftexts* 11, pp.1-24.
- Adam, A.K.M. (1995) *What is Postmodern Biblical Criticism?* Guides to Biblical Scholarship; Minneapolis: Fortress Press.
- (2019) "De-coding Hermeneutics", *HBT* 41, pp.127-161.
- Aejmelaeus, A. (2019) "Was Samuel Meant to Be a Nazirite? The First Chapter of Samuel and the Paradigm Shift in Textual Study of the Hebrew Bible", *Text* 28, pp.1-20.
- Agnetta, M., (2015) "Aproximaciones traductológicas a lo cómico en las comedias de situación estadounidenses". *Quaderns de Cine* 10, pp.13-21.
doi: <https://doi.org/10.14198/QdCINE.2015.10.02>
- Ahivut, Sh. (2005) *הכתב והמכתב*. Jerusalem: Bialik.
- Alarcos Llorach, E., (1978), *Estudios de gramática funcional del español*, Madrid: Gredos.
- Albrektson, B. (1978) "Reflections on the Emergence of a Standard Text of the Hebrew Bible", en J. A. Emerton et. al. (eds.), *Congress Volume: Göttingen 1977*. VTSup 29, Leiden: Brill, pp.49-65.
- Albright, W.F. (1944) "The Oracles of Balaam," *JBL* 63, pp. 207–33.
- Aliaga, L.M. (2014) "Mecanismos de humor visual en la comedia de situación *Como conocí a vuestra madre*", *ELUA* 28, pp.7-38.
doi: <https://doi.org/10.14198/ELUA2014.28.01>
- Alonso, A. (1942) "The Stylistic Interpretation of Literary Texts", *Modern Language Notes* 57/7, pp.489-496. doi:10.2307/2910620.
- (1945) "Prólogo a la edición española", en F. de Saussure (1945), *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, pp.7-22.
 - (1961²) *Estudios lingüísticos. Temas españoles*. Madrid: Gredos.
 - (1969³) *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos.
- Alonso Schökel, L. (2009) *Biblia del peregrino. Edición de estudio* (3 vols.). Estella, Navarra: Verbo Divino.
- Alter, R., (1978) "Biblical Type-Scenes and the Uses of Convention", *Critical Inquiry* 5/2, pp.355-368.
- (1981) *The Art of Biblical Narrative*. New York: Basic Books.
 - (1999) *The David Story. A Translation with Commentary of 1 and 2 Samuel*. New York/London: W.W. Norton and Company.

- (2011) *The Art of Biblical Narrative (Revised and Updated)*, New York: Basic Books.
 - (2013), "A Life of Learning: Wandering among Fields", *ACLS Occasional Papers* 70, pp.1-15.
- Alter, R. y Kermode, F. (eds.) (1990) *The Literary Guide to the Bible* (1st Press paperback edition). Cambridge, MA.: Belknap Press of Harvard University Press.
- Amir, L.B. (2014) "Taking the History of Philosophy on Humor and Laughter Seriously", *Israeli Journal for Humor Research* 5, pp.43-87.
- Amit, Y. (2001) *Reading Biblical Narratives: Literary Criticism and the Hebrew Bible* Minneapolis: Fortress Press.
- Andrason, A. (2011) "*Qāṭal, Yiqṭōl, Weqāṭal y Wayyiqṭōl*": *Modelo pancrónico del sistema verbal de la lengua hebrea bíblica* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- (2013) *El sistema verbal hebreo en su contexto semítico: una visión dinámica*. Estella, Navarra: Verbo Divino.
- Apter, M.J. (1982) *The Experience of Motivation: The Theory of Psychological Reversals*. London/New York: Academic.
- Apter, M.J. y M. Desselles (2012) "Disclosure Humor and Distortion Humor: A Reversal Theory Analysis", *Humor: International Journal of Humor Research* 25/4, pp.417-435.
- Aristóteles (1974) *Poética*. Edición trilingüe por V. García Yebra. Madrid: Gredos.
- (1998) *Retórica*. Introducción, traducción y notas de A. Bernabé. Madrid: Alianza.
- Aronoff, M. (1985) "Orthography and Linguistic Theory: The Syntactic Basis of Masoretic Hebrew Punctuation", *Language* 61/1, pp.28-72.
<http://www.jstor.org/stable/413420>.
- Attardo, S. (1993) "Violation of Conversational Maxims and Cooperation: The Case of Jokes". *Journal of Pragmatics*, 19/6, pp. 537–558.
- (1994) *Linguistic Theories of Humor*, Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
 - (1997) "The Semantic Foundations of Cognitive Theories of Humor". *HUMOR: International Journal of Humor Research*, 10/4, pp. 395–420.
 - (1998) "The Analysis of Humorous Narratives". *HUMOR: International Journal of Humor Research*, 11/3, pp. 231–260.
 - (2001) *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
 - (2003) "Introduction: The Pragmatics of Humor". *Journal of Pragmatics* 35, pp.1287-1294. Doi:10.1016/S0378-2166(02)00178-9.
 - (2008) "A Primer for the Linguistics of Humor", en Victor Raskin (ed.) *The Primer of Humor Research*. Berlin/Boston: De Gruyter, pp.101-156.
<https://ebookcentral.proquest.com/lib/universidadcomplutense-ebooks/detail.action?docID=370770>.
 - (2017) (ed.) *The Routledge Handbook of Language and Humor*, New York: Routledge.
 - (2017) "The General Theory of Verbal Humor", en *íd.* (ed.) *The Routledge Handbook of Language and Humor*, New York: Routledge, pp.126-142.

- (2018) “Universals in Puns and Humorous Wordplay”, en E. Winter-Froemel-V. Thaler (eds.) *Cultures and Traditions of Wordplay and Wordplay Research*. Berlin/Boston: De Gruyter. Doi: <https://doi.org/10.1515/9783110586374-005>.
- Attardo, S. y Raskin, V. (1991) “Script Theory Revis(it)ed: Joke Similarity and Joke Representation Model”. *HUMOR: International Journal of Humor Research*, 4 (3/4), pp.293–347.
- (2017) “Linguistics and Humor Theory”, en S. [Attardo \(ed.\) *The Routledge Handbook of Language and Humor*, New York: Routledge, pp.49-63.](#)
- Auerbach, E. (1946) *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Berna: Francke.
- Austin, J.L. (1962) *How to Do Things with Words: the William James lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford: Oxford University Press.
- (1990) *Cómo hacer cosas con las palabras: palabras y acciones*. Barcelona: Paidós. Traducción y prólogo de G.R. Carrió y E.A. Rabossi de Austin 1962.
- Bach, K. y Harnish, R.M., (1979), *Linguistic Communication and Speech Acts*. Cambridge (MA): MIT Press.
- Backfish, E. (2018) “Transformations in Translations: An Examination of the Septuagint Rendering of Hebrew Wordplay in the Four Book of Psalter”, *JBL* 137/1, pp.71-86. Doi: <https://doi.org/10.1353/jbl.2018.0005>.
- Bakhtin, M.M. (1990) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Françoise Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Bal, M. (1977) *Narratologie: essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Paris: Klincksieck.
- (1985) *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra. (Traducción de J. Franco de *De theorie van vertellen en verhalen: inleiding in de narratologie*. Muiderberg: Coutinho, 1978).
- Band, A.J. (1990) “Swallowing Jonah: The Eclipse of Parody”, *Prooftexts* 10/2, pp.177-195.
- Barco, F.J. del (2001) *Sintaxis verbal en los Profetas Menores preexílicos* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- (2003) “Temporalidad, aspecto, modo de ‘acción’ y contexto en el verbo hebreo bíblico”, *MEAH* (Sección Hebreo) 52, pp.3-24. Doi: <https://doi.org/10.30827/meahhebreo.v52i0.201>.
- Bar-Efrat, S., (1989) *Narrative Art in the Bible*, Sheffield: Almond Press.
- (1996) *1 and 2 Samuel: With Introduction and Commentary* (en hebreo). Tel Aviv: Am Oved.
- Barr, J. (1974) “Etymology and the Old Testament”, en *íd. (ed.) Language and Meaning: Studies in Hebrew Language and Biblical Exegesis: Papers Read at the Joint British-Dutch Old Testament Conference held at London, 1973*. Leiden: Brill, pp.1-28.
- (1979) “Biblia Hebraica Stuttgartensia by K. Elliger, W. Rudolph, H. P. Rüger and G. E. Weil” (review), *JTS* 30/1, pp.212-216. URL estable: <https://www.jstor.org/stable/23961686>

- Barthes, R., (1966), "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications* 8, pp. 1-27.
- (1967) "The 'Death' of the Author", *Aspen* 5-6. Trad. del francés de R. Howard. www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html
 - (1999), "Introduction to the Structural Analysis of Narratives" (Trad. al inglés de "Introduction à l'analyse structurale des récits", en S. Onega y J.A. García Landa (eds.), *Narratology: An Introduction*. London: Longman, pp. 45-60.
- Bateson, G. (1953) "The Role of Humor in Human Communication", en H. von Foerster (ed.), *Cybernetics*. New York: Macy Foundation, pp.1-47.
- (1955) "A Theory of Play and Phantasy", *Psychiatric Research Report* 2, pp.39-51.
 - (1969) "The position of humor in human communication". En J. Levine (ed.), *Motivation in Humor*. New York: Atherton, pp.159-166.
- Beauchamp, P. (1971) "L'analyse structurale et l'exégèse biblique", *VTSup* 22, pp.113-128.
- Beaver, F.E. (2007) *Dictionary of Film Terms: The Aesthetic Companion to Film Art*, New York: Peter Lang.
- Beckwith, R.T. (1988) "Formation of the Hebrew Bible", en M.J. Mulder, *Mikra: Text, Translation, Reading and Interpretation of the Hebrew Bible in Ancient Judaism and Early Christianity* Assen-Maastricht/Philadelphia: Van Gorcum/Fortress, pp.39-86.
- Ben Zvi, N. (ed.) (2000) *Jerusalem Crown: The Bible of the Hebrew University of Jerusalem*, Jerusalem: Ben Zvi.
- Benveniste, E. (1997¹⁹) *Problemas de lingüística general I*. México/Madrid: Siglo XXI. (Trad. de J. Almela de *Problèmes de linguistique générale I*. Paris: Gallimard, 1966).
- (1999¹⁵) *Problemas de lingüística general II*. México/Madrid: Siglo XXI. (Trad. de J. Almela de *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard, 1974).
- Bergen, R.D., (1987), "Text as a Guide to Authorial Intention: An Introduction to Discourse Criticism", *JETS* 30/3, pp.327-336.
- Berger, A.A. (1987) "Humor: An introduction", *American Behavioral Scientist* 30, pp.6-15.
- Berger, P.L. (2014) *Redeeming Laughter: The Comic Dimension of Human Experience*. Berlin: Walter de Gruyter. Recuperado de <https://ebookcentral.proquest.com/lib/universidadcomplutense-ebooks/detail.action?docID=1642665>.
- Bergson, H. (1984), *La risa*. Madrid: Sarpe. (Traducción de A. Aydée Raggio de *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Paris, 1900).
- (2002) *Le rire. Essai sur la signification du comique* (edición electrónica a cargo de B. Gibier). Col. Les classiques des sciences sociales. Université du Québec à Chicoutimi. DOI: <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.beh.rir>.
- Berlin, A., (1976) "A Rejoinder to John A Miles Jr, With Some Observations on the Nature of Prophecy," *JQR* 66/4, pp.227-235.
- (2001a) *Esther*. Philadelphia: Jewish Publication Society.
 - (2001b) "The Book of Esther and Ancient Storytelling", *JBL* 120/1, pp.3-14.

- (2004), "Hannah and her Prayers", *Scriptura (Online)* 87, pp. 227-232. doi: <https://doi.org/10.7833/87-0-959>.
- (2010) "Irony and Meaning in the Hebrew Bible" (Review), *CBQ* 72/1, pp.129-131.
- Berman, J. (2019) "The Biblical Criticism of Ibn Hazm the Andalusian: A Medieval Control for Modern Diachronic Method", *JBL* 138/2, pp. 377-390. Doi: <https://doi.org/10.1353/jbl.2019.0020>.
- Bertuccelli Papi, M., (1996), *Qué es la pragmática*. Barcelona: Paidós.
- Bickerman, E. (1965) "Les deux erreurs du prophète Jonas", *Revue D'Histoire et de Philosophie Religieuse* 40/2, pp.231-264.
- Billig, M. (2001) "Humour and Embarrassment", *Theory, Culture and Society* 18/5, pp.23-43.
- (2005) *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*. London: SAGE Publ.
- Blackburn, P.R. (2007) *The Code Model of Communication. A Powerful Metaphor in Linguistic Metatheory*. Dallas, TX: SIL International. Accesible en: https://www.sil.org/system/files/rapdata/29/64/35/29643505188258905477799903412048971636/48756_Blackburn_P_Code_model_of_communication.pdf.
- Blanco Aguinaga, C. (1997/1998) "Sobre estilística y sobre formalismo ruso", *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica* 20-21, pp.29-44. Accesible en https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce20-21/cauce20-21_04.pdf.
- Bloomfield, L. (1933), *Language*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Bob, R.S. (2016) *Jonah and the Meaning of Our Lives: A Verse-by-Verse Contemporary Commentary*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Bodine, W.R. (1995) "Discourse Analysis of Biblical Literature: What It Is and What It Offers", en Walter R. Bodine (ed.), *Discourse Analysis of Biblical Literature: What Is and what it Offers*. Atlanta, GA: Scholars Press, pp.1-18.
- Bodner, K. (2009) *1 Samuel. A Narrative Commentary*. Sheffield: Sheffield Phoenix Press.
- Bordwell, D. (1996) *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós. (Traducción de P. Vázquez Mota de *Narration in the Fiction Film*, Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1985).
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1993) *El arte cinematográfico*, Barcelona: Paidós. (Traducción de *Film Art: An Introduction*, Reading, MA: Addison-Wesley, 1979).
- Bouissac, P. (2015) *The Semiotics of Clowns and Clowning. Rituals of Transgression and the Theory of Laughter*. London: Bloomsbury.
- Bover, J.M y Cantera Burgos, F. (1957⁴) *Sagrada Biblia: versión crítica sobre los textos hebreo y griego*. Madrid: Editorial Católica.
- Bovon, F, Leenhardt, F., Martin-Achard, R., Starobinski, J. (eds.) (1972) *Analyse structurale et exegese biblique*. Neuchâtel: Delachaux et Niestlé.
- Bowler, J.E. y Reeves, J.C. (2003) "Rethinking the Concept of 'Bible': Some Theses and Proposals", *Henoch* 25, pp.3-28.
- Boyarín, D. (1990) "The Politics of Biblical Narratology", *Diacritics* 20/4, pp.31-42.

- Brenner, A. (1990a) "On the Semantic Field of Humor, Laughter, and the Comic in the Old Testament", en Y.T. Radday y A. Brenner (eds.), *On Humour and the Comic in the Hebrew Bible*, JSOTS 92. Sheffield: Almond Press, pp.39-58.
- (1990b) "'Come Back, Come Back the Shulammit' (Song of Songs 7.1-10): A Parody of the *waṣf* Genre", en Y.T. Radday y A. Brenner (eds.), *On Humour and the Comic in the Hebrew Bible*, JSOTS 92. Sheffield: Almond Press, pp.251-275.
 - (2003) "Introduction" en *íd.* (ed.) *Are We Amused? Humour about Women in the Biblical Worlds*. JSOTSup 383. London/New York: T&T Clark International, pp.1-5.
- Brenner, A. y Radday Y.T. (1990), "Between Intentionality and Reception: Acknowledgment and Application (a Preview)", en Y.T. Radday y A. Brenner (eds.), *On Humour and the Comic in the Hebrew Bible*, JSOTS 92, Sheffield: Almond Press, pp.13-19.
- Brettler, M. (1991) "Never the Twain Shall Meet? The Ehud Story as History and Literature", *HUCA* 62, pp.285-304.
- (1997) "The Composition of 1 Samuel 1-2", *JBL* 116/4, pp.601-612.
- Breuer, M. (1989) תורה נביאים וכתובים מוהלים על פי הנוסח המסורה של כתר ארם צובה וכתבי יד הקרובים לו Jerusalem: Mossad Harav Kook.
- Briggs, R.S. (2001) *Words in Action: Speech Act Theory and Biblical Interpretation*. Edinburgh: T&T Clark/New York: Continuum.
- Brockmeier, J. (2002) "The Episteme: The Rise and Fall of a Cultural Discourse". En J. Brockmeier, D.R. Olson y M. Wang (eds.) *Literacy, Narrative and Culture*. Richmon, Surrey: Curzon Press, pp.15-34.
- (2012) "Écriture et mémoire [Writing and Memory]" (comunicación), en E. Guichard (ed.) *Écritures: sur les traces de Jack Goody. Actes du Colloque de l'École Nationale Supérieure de l'Information e des Bibliothèques*, Lyon, pp.140-155.
- Brockmeier, J. y Olson, D.R. (2002) "What is a Culture of Literacy?". En J. Brockmeier et.al. (eds.) *Literacy, Narrative and Culture*. Richmond: Curzon, pp.1-15.
- Bunge, M. (2017) "El planteamiento científico", en *Revista Cubana de Salud Pública* 43/3, pp.1-29. Recuperado de <http://www.revsaludpublica.sld.cu/index.php/spu/article/view/1001/907>.
- Buth, R. (1989), "Word Order Differences Between Narrative and Non-Narrative Material in Biblical Hebrew", en D. Assaf(ed.), *Proceedings of the World Congress of Jewish Studies, Division D, Vol 1: The Hebrew Language, Jewish Languages*. Jerusalem: World Union of Jewish Studies, pp. 9-16.
- (1994) "Methodological Collision between Source Criticism and Discourse Analysis: The Problem of 'Unmarked Temporal Overlay' and the Plusperfect/Nonsequential *wayyiqṭōl*", en R.D. Bergen, (ed.), *Biblical Hebrew and Discourse Linguistics*. Dallas, TX: Summer Institute of Linguistics, pp.138-154.
 - (1995) "Functional Grammar, Hebrew an Aramaic: An Integrated, Textlinguistic Approach to Syntax", en Walter R. Bodine (ed.), *Discourse Analysis of Biblical Literature: What Is and what it Offers*. Atlanta, GA: Scholars Press, pp. 77-102.

- (1999) “Word Order in the Verbless Clause: A Generative-Functional Approach”, en C.L. Miller (ed.) *The Verbless Clause in Biblical Hebrew. Linguistic Approaches*. (LSAWS 1) Winona Lake, IN: Eisenbrauns, pp.79-108.
 - (2017) “The Hebrew Verb is Simple and Powerful: A Cognitive, Prototypical, and Functional Approach to the Semantics and Word Order of 1Samuel 1-2”, 32 págs. Acceso https://www.academia.edu/36894614/A_Cognitive_Prototypical_and_Functional_Approach_to_the_Semantics_and_Word_Order_of_1_Samuel_1_2_pdf.
- Caird, G.A. (1953) “I Samuel: Exegesis”, *IB* II, pp.876-1040.
- Carr, D.M., (2005) *Writing on the Tablet of the Heart: Origins of Scripture and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Carrell, A. (2008) “Historical Views of Humor”, en Victor Raskin (ed.) *The Primer of Humor Research*. Berlin/Boston: De Gruyter, pp.303-332. Recuperado de <https://ebookcentral.proquest.com/lib/universidadcomplutense-ebooks/detail.action?docID=370770>
- Carroll, N. (2003) “Humor”, en J. Levinson (ed.) *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press, pp. 344–365.
- (2014) *Humour: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press.
- Carroll, R.P. (1998) “Poststructuralist Approaches: New Historicism and Postmodernism”, en J. Barton (ed.) *The Cambridge Companion to Biblical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.50-66
- Carruthers, J. (2007) *Esther through the Centuries*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Casanowicz, I. (1894) *Paronomasia in the Old Testament* (Tesis Doctoral). Boston, MA: Johns Hopkins University.
- Cassuto, U. (2006) *The Documentary Hypothesis and the Composition of the Pentateuch. Eight Lectures*, Jerusalem/New York: Shalem Press. (Traducción del hebreo de Israel Abrahams de *Torah HaTeudoth*, Jerusalem: Magnes Press/The Hebrew University, 1941).
- Castilla del Pino, C. (1972) *Introducción a la hermenéutica del lenguaje*, Barcelona: Península.
- Chapman, A. J., & Foot, H. C. (eds.) (1976). *Humour and Laughter: Theory, Research, and Applications*. London: John Wiley & Sons.
- Chatman, S. (1990) *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid: Taurus.
- Cherry, R.T. III (1988), *Paronomasia and Proper Names in the Old Testament: Rhetorical Function and Literary Effect*. (Tesis Dcotoral), Southern Baptist Theological Seminary.
- Chico Rico, F. (1988) *Pragmática y construcción literaria*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Cipolla, C.M. (1969) *Literacy and Development in the West*. Baltimore: Pelican.
- Claasens, L.J. (2015) “Rethinking Humor in the Book of Jonah: Tragic Laughter and Resistance in the Context of Trauma”, *OTE* 28/3, pp.655-673.
Doi: <http://dx.doi.org/10.17159/2312-3621/2015/v28n3a6>.
- Clanchy, M.T. (1979) *From Memory to Written Record: England, 1066-1307*, London.

- Clark, B. (2009) "Intuition", en S. Chapman y C. Routledge (eds.) *Key Ideas in Linguistics and the Philosophy of Language*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp.103-106.
- Clark, M. (1987) "Humor and Incongruity", en John Morreall (ed.), *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany: State University of New York Press, pp. 139–55.
- Clines, D. J. A. (1984) *The Esther Scroll: The Story of the Story*. JASOTSup 30. Sheffield: JASOT Press. Sheffield: Sheffield University Press.
- (1990) *What Does Eve Do to Help? and Other Readerly Questions to the Old Testament*. JSOTSup 94; Sheffield: JSOT Press. Sheffield: Sheffield University Press.
 - (1995) "Varieties of Indeterminacy", en R.C. Culley y R.B. Robinson *Textual Indeterminacy, Part Two*. Semeia 63; Atlanta: Scholars Press 1995.
- Cohen, M. (1958) *La grande invention de l'écriture et son evolution*, Paris: Klincksieck.
- Cohen, M. (1992-2007) *A Revised and Augmented Scientific Edition of 'Miqrā'ot Gedolot' Based on the Aleppo Codex and Early Medieval MSS*, vols. 1-8. Ramat Gan: University Press.
- Cohen, M.B. (1969) *The System of Accentuation in the Hebrew Bible*, Minneapolis: Milco Press.
- Cohen, T. (1999) *Jokes: Philosophical Perspectives on Laughing Matters*. Chicago, IL: Chicago University Press.
- Cole, P. (ed.) (1978) *Pragmatics*. (Syntax and Semantics, 9). New York: Academic Press.
- Collins, J. (1995) "Literacy and Literacies", en *Annual Review of Anthropology*, vol. 24, pp. 75-93.
- Collins, T. (1987) "Decoding the Psalms: A Structural Approach to the Psalter", *JSOT* 37, pp.41-60.
- Conklin, B. (2011) *Oath Formulas in Biblical Hebrew*. (LSAWS 5) Winona Lake, IN: Eisenbrauns.
- Cook, W.A. (1989) *Case Grammar Theory*. Washington D.C.: Georgetown University Press.
- Cooper, L. (1922) *An Aristotelian theory of comedy, with an adaptation of the Poetics, and a translation of the 'Tractatus Coislinianus'*. New York: Harcourt, Brace and Company.
- Cooper, J. S. (1975), "Structure, Humor, and Satire in the Poor Man of Nippur", *JCS* 27, pp.163-174.
- Corneille, J.P. (1979) *La lingüística estructural, su proyección, sus límites*. Madrid: Gredos.
- Correa Rodríguez, P. (1995/1996) "La estilística teórica de Amado Alonso. Una aplicación práctica: Poesía y estilo de Pablo Neruda", *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica* 18-19, pp.241-254. Accesible en https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce18-19/cauce18-19_17.pdf.
- Coseriu, E. (1962) *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid: Gredos.
- Cowes, H.W. (1995/1996) "Asunción y superación de la estilística en el pensamiento de Amado Alonso. Poesía y ontología", *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica* 18-19, pp.255-269.

- Crafton, D. (1994) "Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy", en K. Brunovska y H. Jenkins (eds.) *Classical Hollywood Comedy*, New York: Routledge, pp.106-119.
- Critchley, S. (2002) *On Humour*. New York: Routledge.
- Croatto, J.S. (1987) *Biblical Hermeneutics: Toward a Theory of Reading as the Production of Meaning*. Maryknoll, NY: Orbis Books.
- Cuéllar, C. (1998) "El mecanismo mágico: definición y descripción del 'gag' cinematográfico", *Semiosfera* 8, pp.65-88.
- (1999) *Jacques Tati*. Madrid: Cátedra.
- Culler, J. (1980) "Fabula and sjuzhet in the Analysis of Narrative", *Poetics Today*, 1/3, pp. 27-37. doi: 10.2307/1772408.
- (1988) "Data or Goals?", *Poetics Today* 9/2, pp.275-290.
URL: <https://www.jstor.org/stable/1772689>
 - (1990) "Anti-Foundational Philology", *Comparative Literature Studies* 27/1, pp.49-52.
 - (2001) *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction* (libro electrónico). Taylor & Francis.
<http://www.tandfebooks.com/doi/book/10.4324/9780203996157up>.
- D'Agostino, F. (1998) "Some Considerations on Humour in Mesopotamia", *RSO* 72, pp.273-278.
- Darwin, C. (1872) *The expression of the emotions in man and animals*. London: Murray.
- Davies, C. (2008) "Undertaking the Comparative Study of Humor", en Victor Raskin (ed.) *The Primer of Humor Research*. Berlin/Boston: De Gruyter, pp.157-182.
- Davis, D. (2008) "Communication and Humor", en Victor Raskin (ed.) *The Primer of Humor Research*. Berlin/Boston: De Gruyter, pp.543-568.
- Day, L. (1995) *The Faces of a Queen: Characterization in the Books of Esther*. JSOTSup 186. Sheffield: Sheffield Academic Press.
- Del Olmo Lete, G. (2015) *La Biblia hebrea en la literatura. Guía temática y bibliográfica*. Barcino Monographica Orientalia 5. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- De Tienne, A. (2005) "Information in Formation: A Peircean Approach". *Cognitio*, 6/2, pp.149-156.
- Detweiler, R. (ed.) (1985) *Reader Response Approaches to Biblical and Secular Texts*. Semeia 31; Decatur, GA: Society of Biblical Literature.
- Dietrich, M. (2009), "Armer Mann von Nippur: ein Werk der Krisenliteratur des 8. Jh. v. Chr", *StOr* 106, pp.333-352.
- Dijk, T.A. van, (1972) *Some Aspects of Text Grammars: A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*. The Hague: The Gruyter.
- (1980) *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Madrid: Cátedra.
 - (1987) "La pragmática de la comunicación literaria", en J.A. Mayoral (comp.), *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco Libros, pp.171-194.
- Dolezel, L. (1967) "The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction", en R. Jakobson, *To honor Roman Jakobson. Essays on Occasion of his Seventieth*

- Birthday, 11 October 1966. VOLS I-III. Janua linguarum. Series maior 31-33. The Hague/Paris: Mouton, pp.541-552.*
- (1971) "Towards a Structural Theory of Content in Prose Fiction". En S. Chatman (ed.), *Literary Style: A Symposium*. London: Oxford University Press, pp. 95-110.
 - Donato, X. de (2011) "Proposición" en L. Vega Reñón y P. Olmos Gómez (eds.), *Compendio de lógica, argumentación y retórica*. Madrid: Trotta, pp.491-493.
 - Dotan, A. (1973) תורה נבעים וכתובים מדויקים היטב על פי הניקוד הטעמים והמסורה של אהרן בן משה. Tel Aviv: Adi/Tel Aviv University.
 - (1981) "The Relative Chronology of Hebrew Vocalization and Accentuation", *PAAJR* 48, pp.87-99
 - (2001) *Biblia Hebraica Leningradensia. Prepared according to the Vocalization, Accents and Masora of Aaron ben Moses ben Asher in the Leningrad Codex*. Peabody, MA: Hendrickson.
 - (2007), "Masorah" *EncJud*², vol.13, pp.603-656.
 - Dresher, B.E. (1981a) "Accentuation and Metrical Structure in Tiberian Hebrew", *MIT Working Papers in Linguistics* 3, pp.180-208.
 - (1981b) "Postlexical Phonology in Tiberian Hebrew", *Proceedings of the Second West Coast Conference on Formal Linguistics (WCCFL)*, Stanford: CSLI Publications, pp.67-78.
 - (1994) "The Prosodic Basis of the Tiberian Hebrew System of Accents", *Language* 70, pp.1-52.
 - Ducrot, O. (1968) *Le structuralisme en linguistique*, Paris: Seuil.
 - Ducrot, O. y Todorov, T. (1974) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires: Siglo XXI.
 - Eastman, M. (1921) *The sense of humor*. New York: Charles Scribner's Sons.
 - (1936) *Enjoyment of Laughter*. (1st paper ed.). New York: Simon and Schuster.
 - Eco, U. (1985) *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
 - (1991⁵) *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
 - (1993³) *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
 - Edenburg, C. y Pakkala, J. (eds.) (2013) *Is Samuel among the Deuteronomist? Current Views on the Place of Samuel in a Deuteronomistic History*. Atlanta: Society of Biblical Literature.
 - Eisenstein, E. (1979), *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge: Cambridge University Press.
 - El Ammari Alonso, S. (2015) *Escenas cómicas en el TM de 1 Samuel* (inédito). Trabajo de Fin de Grado, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
 - (2016) "El hombre pobre de Nippur": traducción del acadio y comentario lingüístico y literario (inédito). Trabajo de Fin de Máster. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
 - (2021a) "La potencia(lidad) narrativa del gag en los relatos bíblicos", *MEAH. Sección Hebreo* 70, pp.9-29. Doi: <https://doi.org/10.30827/meahhebreo.v70.22572>.

- (2021b) “Las teorías sociales del humor y el estudio de la risa en la Biblia Hebrea: la interjección נחף y el humor humillante”, *Sefarad* 81/2, pp.273-301. Doi: <https://doi.org/10.3989/sefarad.021-010>.
- Ephratt, M. (2012) “‘We try harder’ - Silence and Grice's Cooperative Principle, Maxims and Implicatures”, *Language and Communication* 32/1, pp.62-79.
- Ermida, I. (2008) *The Language of Comic Narratives. Humor Construction in Short Stories*. Berlin/New York: De Gruyter Mouton.
- Escandell Vidal, M.V. (1996) *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel.
- (2012) “Speech Acts”, en J.I. Hualde, A. Olarrea y E. O'Rourke (eds.) *The Handbook of Hispanic Linguistics*. Oxford: Wiley-Blackwell, pp.629-652.
- Evans, P.S. (2017) “Creating a New ‘Great Divide’: The Exoticization of Ancient Culture in Some Recent Applications of Orality Studies to the Bible”, *JBL* 136/4, pp.749-764.
- Exum, J.C. (1981) “Of Broken Pots, Fluttering Birds and Visions in the Night: Extended Simile and Poetic Technique in Isaiah”, *CBQ* 43, pp. 331-52.
- (1984) (ed.) *Tragedy and Comedy in the Bible*. Semeia 32; Decatur, GA: Scholars Press.
- (1996) *Plotted, Shot, and Painted: Cultural Representations of Biblical Women* JSOTSup 215; Gender, Culture, Theory 3; Sheffield: Sheffield Academic Press.
- Exum, J.C. y Whedbee, J.W. (1990) “Isaac, Samson, and Saul: Reflections on the Comic and Tragic Visions”, en Y.T. Radday y A. Brenner (eds.), *On Humour and the Comic in the Hebrew Bible*, JSOTS 92. Sheffield: Almond Press, pp.117-159.
- Ferreiro, E. (coord.) (2002) *Relaciones de (in)dependencia entre oralidad y escritura*. Barcelona: Gedisa.
- Fillmore, C.J. (1968) “The Case for Case”, en E. Bach y R.T. Harms (ed.) *Universals in Linguistic Theory*. New York: Rinehart & Winston, pp.1-88
- Finn, J. (2019) “Herodotus' Poor Man of Nippur”, *Classical World* 112/2, pp. 13-38. DOI: <https://doi.org/10.1353/clw.2019.0001>.
- Finnegan, R., (1988), *Literacy and Orality: Studies in the Technology of the Communication*, Oxford: Basil Blackwell.
- Fish, S. (1980) *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Fokkelman, J.P., (1981-1993), *Narrative Art and Poetry in the Books of Samuel: A Full Interpretation Based on Stylistic and Structural Analyses*. 4 vols. Studia Semitica Neerlandica 20, 23, 27, 31; Assen: Van Gorcum
- Foster, B.R. (1974), “Humor and Cuneiform Literature”, *JANES* 6, pp.69-81.
- (1993) *Before the Muses: An Anthology of Akkadian Literature (II)*. Maryland: CDK Press.
- (1995), “Humor and Wit in the ANE”, en J.M. Sasson (ed.) *Civilizations of the ANE*, Vol. IV. New York: Scribner's Sons, pp. 2459-2469.
- Foucault, M. (1989) “What is an Author?” en Richter, D.H. (ed.) *The Critical Tradition: Classics Texts and Contemporary Trends*, New York: St. Martin's Press, pp. 978-988.

- Fowler, R.M. (1993) "Mapping the Varieties of Reader-Response Critical Theory", *BibInt* 1, pp.1-28.
- Fox, M.V. (1991) *The Redaction of the Books of Esther: On Reading Composite Texts*. Atlanta: Scholars Press.
- (2003) "Three Esthers", en S.W. Crawford y L.J. Greenspoon (eds.) *The Book of Esther in Modern Research*. JASOTSup 380, London: Clark International, pp.50-60.
- Frápolli, M. J. (2011) "Enunciado", en L. Vega Reñón y P. Olmos Gómez (eds.), *Compendio de lógica, argumentación y retórica*. Madrid: Trotta, pp.228-231.
- Frápolli, M. J. y Romero, E. (2007) *Una aproximación a la filosofía del lenguaje* (reimp.). Madrid: Síntesis (Obra original publicada en 1998).
- Freedman, D.N. (ed.) (1992) *The Anchor Bible Dictionary* (Vol. I-VI). Garden City, NY: Doubleday.
- Freedman, D.N. et al. (eds.) (1998) *The Leningrad Codex: A Facsimile Edition*, Grand Rapids: Eerdmans.
- Frege, G. (1984a) "Función y concepto" en *íd. Estudios sobre semántica*. Barcelona: Orbis, pp.17-48. [Trad. de U. Moulines de *Function und Begriff*. Jena 1891, II, 31 S]
- (1984b) "Sobre sentido y referencia", en *íd. Estudios sobre semántica*. Barcelona: Orbis, pp.51-86. (Trad. de U. Moulines de *Über Sinn und Bedeutung*, en *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, N.S. 100, 1892, pp.25-50).
- Freud, S. (1991²) *Obras Completas. Vol. 8: (1905). El chiste y su relación con el inconsciente* [sic]. 2ª reimp. Buenos Aires: Amorrortu.
- Friedman, H.H. (2000) "Humor in the Hebrew Bible", *Humor* 13/3, pp.257-285.
- (2002) "Is there Humor in the Hebrew Bible? A Rejoinder", *Humor* 15/2, pp.215-222.
- Frisch, A. (2015) "The Story of Balaam's She-Ass (Numbers 22:21-35): A New Literary Insight", *HS* 56/1, pp.103-113.
- Frye, N. (1963) *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
- García-Hernández, B. (1986) "Gramática de casos y lexemática", *Revista Española de Lingüística* 16, pp.397-417.
- García Jalón, S. (2016) "La transmisión de los textos como criterio para su interpretación", *ScrTh* 48, pp.9-40. Doi:10.15581/006.48.1.9-40.
- García Landa, J.A., (1998), *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- (2004), "Actos indirectos y en general poco serios: La tradición literaria como pragmática intertextual". Comunicación presentada en el VIII Seminario Susanne Hübner: Pragmatic Approaches to (Inter-)Textuality. Universidad de Zaragoza, 29 Nov-1 Dic. 1995. Edición Online: http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/actos.htm.
- Garin, M., (2013), "Running Bombs. El gag visual, Buñuel y los límites de la narración", *L'Atalante*, Enero-Junio 2013, pp. 58-65.

- (2014), *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario*, Madrid: Cátedra.
- Garsiel, M. (1983) *1 Samuel: A Literary Study of Comparative Structures, Analogies and Parallels*. Ramat Gan: Revivim Publishing House.
- (1990), "Wit, Words, and a Woman: 1 Samuel 25", en Y.T. Radday y A. Brenner (eds.), *On Humor and the Comic in the Hebrew Bible*. JSOTSup, 92. Sheffield: Almond Press, pp. 161-68.
- (1991a), *Biblical Names: A Literary Study of Midrashic Derivations and Puns*. Ramat-Gan: Bar-Han University Press.
- (1991b) "Puns Upon Names as a Literary Device in 1 Kings 1-2", *Bib* 72/3, pp.379-386.
- (1993), "Midrashic Name Derivations in the Book of Samuel" (Hebreo), en M. Bar-Asher et. al. (eds.), *Studies in Bible and Exegesis- In Memoriam of M. Goshen-Gotstein*. Ramat: Gan pp. 105-119.
- (1995), "Puns upon Names: Subtle Colophons in the Bible", *JBQ* 23, pp. 182-87.
- (2000) "Word Play and Puns as Rhetorical Device in the Book of Samuel" en S.B. Noegel (ed.), *Puns and Pundits. Word Play in the Hebrew Bible and Ancient Near Eastern Literature*. Bethesda, MD: CDL Press, pp.181-204.
- (2011) "The Book of Samuel: Its Composition, Structure and Significance as a Historiographical Source", *JHS* 10, 42 pp. Doi: <https://doi.org/10.5508/jhs.2010.v10.a5>.
- Gass, E. (2009) "Achisch von Gat als politische Witzfigur", *TQ* 189, pp.210-242.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995) *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós. (Traducción de N. Pujol de *Lé récit cinématographique*, Paris: Éditions Nathan, 1990).
- Gelb, I.J., (1963), *A Study of Writing: The Foundations of Grammatology*, Chicago, IL: Chicago University Press.
- Genette, G., (1972), "Discours du récit", en *íd.*, *Figures III*. Paris: Seuil, pp. 71-273.
- George, A. R. (1993), "Ninurta-Pāqidāt's Dog Bite, and Notes on Other Comic Tales." *Iraq* 55, pp.63-75. Recuperado de <http://eprints.soas.ac.uk/id/eprint/3309>.
- Giamario, P.T. (2016) "The Laughing Body Politic: The Counter-Sovereign Politics of Hobbes's Theory of Laughter", *Political Research Quarterly* 69/2, pp.309-319.
- Gil Fernández, I. (1998) "La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo", en J. A. López Férez (ed.) *La comedia griega y su influencia en la literatura española*. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 307-343.
- Ginsburg, C.D. (1966 [1897]) *Introduction to the Massoretico-Critical Edition of the Hebrew Bible* (repr.), New York: Ktav/London: Trinitarian Bible Society.
- (1971 [1880-1905]) *The Massorah Compiled from Manuscripts, Alphabetically and Lexically Arranged*, vols. I-IV (repr.), Jerusalem: Makar/London-Vienna: Brog, 1880-1905.
- Giorgetti, A.D. (2017) *Building a Parody: Genesis 11:1-9, Ancient Near Eastern Building Accounts, and Production-Oriented Intertextuality* (Tesis Doctoral). Center for Advanced Theological Studies, School of Theology, Fuller Theological Seminary.

- Giorgetti, P. (1986) "Un'ipotesi a proposito del rapporto 1:3 nel Poveruomo di Nippur", *EVO* 9, pp.81-82.
- Givón, T. (1983) *Topic and Continuity in Discourse: A Quantitative Cross-Language Study*. Amsterdam: John Benjamins.
- (2005), *Context as Other Minds: The Pragmatics of Sociality, Cognition and Communication*, Amsterdam: John Benjamins.
- Glatzer, M. (ed.) (2002) *Companion Volume to the Jerusalem Crown*, Jerusalem: Ben Zvi.
- Goldstein, J.H y McGhee, P.E. (1972) "An Annotated Bibliography of Published Papers on Humor in the Research Literature and an Analysis of Trends: 1900-1971", en *id.* (eds.) *The Psychology of Humor*. New York: Academic Press, pp.263-283.
- Goldstein, L. (1995) "Humor and Harm", *Sorites* 3, pp.27-42.
- Gonzalo Maeso, D. (1972) "Paranomástica hebrea", *MEAH* 21, pp.3-16.
- Good, E.M. (1981) *Irony in the Old Testament* (2nd ed.). Sheffield: Almond Press.
- (2011) "The Comic Plots of the Bibles", en D.J.A. Clines y E. van Wolde (eds.) *A Critical Engagement: Essays on the Hebrew Bible in Honour of J. Cheryl Exum*. Sheffield: Sheffield Phoenix Press, pp.163-175.
- Gooding, D.W. (1976) "An Appeal for a Stricter Terminology in the Textual Criticism of the Old Testament", en *JSS* 21, pp.15-25.
- Goody, J., (1977) *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (1987) *The Interface between the Written and the Oral*, New York: Cambridge University Press.
- Goody, J. y Watt, I. (1963), "The Consequences of Literacy", *Contemporary Studies in Society and History* 5, pp .304-345. Cambridge University Press.
- Goshen-Gottstein, M.H. (1960) "The Authenticity of the Aleppo Codex", *Text* 1, pp. 17-58.
- (1963) "The Rise of the Tiberian Bible Text", en A. Altman (ed.), *Biblical and Other Studies*. Cambridge, MA: Harvard University Press, pp.79-122.
 - (1965) *The Book of Isaiah, Sample Edition with Introduction*, Jerusalem: Magnes.
 - (1972) *Introduction to Biblia Rabbinica: A Reprint of the 1525 Venice Edition Edited by Jacob Ben Hayim Ibn Adoniya* Jerusalem: Makor.
 - (1976) *The Aleppo Codex Provided With Massoretic Notes and Pointed by Aaron Ben Asher the Codex Considered Authoritive by Maimonides*. Winona Lake, IN: Eisenbrauns.
 - (1979) "The Aleppo Codex and the Rise of the Massoretic Bible Text", en *BA* 42, pp.145-163.
 - (1992a) "The Development of the Hebrew Text of the Bible: Theories and Practice of Textual Criticism", *VT* 42/2, pp.204-213.
 - (1992b) "Editions of the Hebrew Bible. Past and Future", en M. Fishbane y E. Tov (eds.) *"Sha'arei Talmon": Studies in the Bible, Qumran, and the Ancient Near East Presented to Shemaryahu Talmon*. Winona Lake, IN: Eisenbrauns, pp.221-242.
 - (1995) (ed.) *The Hebrew University Bible, The Book of Isaiah*, Jerusalem: Magnes.

- Goshen-Gottstein, M.H. y Talmon, S. (eds.) (2004) *The Hebrew University Bible, The Book of Ezekiel*, Jerusalem: Magnes.
- Graff, H., (1986), *The Legacies of Literacy: Continuities and Contradictions in Western Society and Culture*, Bloomington, IN: Indiana University Press..
- Graham, W.A., (1987) *Beyond the Written Word: Oral Aspects of Scripture in the History of Religion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gray, V. (2002) "Short Stories in Herodotus' Histories", en E. J. Bakker, *et.al.* (eds.) *Brill's Companion to Herodotus*. Leiden: Brill, pp. 291–317.
- Green, B. (2000) *Mikhail Bakhtin and Biblical Scholarship: An Introduction* (Semeia Studies 38). Atlanta: Society of Biblical Literature.
- Greenberg, M. (1956) "The Stabilization of the Text of the Hebrew Bible Reviewed in the Light of the Biblical Materials from the Judean Desert", *JAOS* 76, pp. 157-167.
- Greenstein, E.L. (1992a) "Humor and Wit: Old Testament", *ABD* III, pp.330-333.
- (1992b) "Wordplay, Hebrew", *ABD* VI, pp. 968-71.
- Greenwood, D. (1985) *Structuralism and the Biblical Text*. Berlin: Mouton.
- Greetham, D. (1991) "[Textual] Criticism and Deconstruction", *Studies in Bibliography* 44, pp.130.
- Greimas, A.J., (1971) *Semántica estructural: Investigación metodológica*, Madrid: Gredos.
- Greimas, A.J, Perron, P., Collins, F. (1989) "On Meaning", *New Literary History* 20/3, pp.539-550. URL estable: <https://www.jstor.org/stable/469352>.
- Greimas A.J., Ricœur, P., Perron, P., Collins, F. (1989) "On Narrativity", *New Literary History* 20/3, pp.551-562. URL estable: <https://www.jstor.org/stable/469353>.
- Grice, H.P. (1975) "Logic and Conversation," en Peter Cole and Jerry Morgan (ed.), *Syntax and Semantics*, vol. 3, New York: Academic Press, pp. 41–58.
- (1991) *Studies in the Way of Words*. First paperback edition. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Grilli, M. (2002) "Evento comunicativo e interpretazione di un testo biblico", *Greg* 83/4, pp.655-678. URL estable: <http://www.jstor.org/stable/23581350>.
- (2018) "Interpretación y acción. La instancia pragmática del texto bíblico", en M. Grilli, M. Guidi y E. Obara, *Comunicación y pragmática en la exégesis bíblica*, Estella, Navarra: Verbo Divino. Libro electrónico. Recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/universidadcomplutense/116660>., pp.9-39.
- Grilli, M., Guidi, M. y Obara, E. (2018) *Comunicación y pragmática en la exégesis bíblica*, Estella, Navarra: Verbo Divino. Libro electrónico. Recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/universidadcomplutense/116660>.
- Gubern, R. (1971) *Historia del cine* (Vol.1), Barcelona: Lumen.
- Guidi, A. (2012a) *Il gioco di parole e le lingue: Dalla semantica alla pragmatica*. Perugia: Guerra.
- (2012b) "Are pun mechanisms universal? A comparative analysis across language Families". *HUMOR: International Journal of Humor Research* 25/3, pp. 339–366. Doi: <https://doi.org/10.1515/humor-2012-0017>.
- (2017) "Humor Universal", en S. Attardo (ed.) *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York: Routledge, pp.17-33.

- Guidi, M. (2018) “La cuestión contextual: el influjo del contexto en el texto”, en M. Grilli, M. Guidi, E. Obara, *Comunicación y pragmática en la exégesis bíblica*, Estella, Navarra: Verbo Divino, pp.40-70. Libro electrónico. Recuperado de <https://elibro.net/es/ereader/universidadcomplutense/116660>.
- Gunn, D.M. y Fewell, D.N. (1993) *Narrative in the Hebrew Bible*. Oxford: Oxford University Press.
- Gunning, T. (1994a) “Crazy Machines in the Garden of Forking Paths: Mischief Gags and the Origins of American Film Comedy”, en K. Brunovska y H. Jenkins (eds.), *Classical Hollywood Comedy*, New York: Routledge, pp.87-105.
- (1994b) “Response to Pie and Chase”, en K. Brunovska y H. Jenkins (eds.), *Classical Hollywood Comedy*, New York: Routledge, pp.120-122.
- Gurney, O.R. (1956) “The Sultantepe Tablets (Continued). V. The Tale of the Poor Man of Nippur”, *AnSt* 6, pp.145-164.
- (1957) “The Sultantepe Tablets (Continued). VI. A Letter of Gilgamesh”. *AnSt* 7, pp.127- 136.
- (1958) “The Sultantepe Tablets I (Occasional Publications no. 3): Corrigenda”, *AnSt* 8, pp.245- 246.
- (1972) “The Tale of The Man of Nippur and its Folktale Parallels”, *AnSt* 22, pp.149-158.
- Gutiérrez Ordóñez, S., (1989) *Introducción a la semántica funcional*. Madrid: Síntesis.
- (1997a), *Temas, remas, focos, tópicos y comentarios*, Madrid: Arco Libros.
- (1997b), *Principios de sintaxis funcional*, Madrid: Arco Libros.
- Gutiérrez Ordóñez, S. y Iglesias Bango, M. (1984) “Sobre el principio de articulación en lingüística”, *Contextos* II/3, pp.67-79.
- Halliday, M.A.K. (1971) “Linguistic Function and Literary Style: An Inquiry into the Language of William Golding's *The Inheritors*”, En S. Chatman (ed.), *Literary Style: A Symposium*. London: Oxford University Press, pp. 330-365.
- Halliday, M.A.K. y Hasan, R. (1976) *Cohesion in English*. London: Longman.
- Halper, E.C. (2011) “Humor, Dialectic, and Human Nature in Plato”, *Epoché: A Journal for the History of Philosophy* 15/2, pp.319-330.
- Halpern, B. y Friedman, R. (1980) “Composition and Paronomasia in the Book of Jonah”, *HAR* 4, pp.79-91.
- Halverson, J. (1992) “Goody and the Implosion of Literacy Thesis”, en *Man* 27/2, new series, pp. 301-317. doi:10.2307/2804055.
- Harris, R. (1986) *The Origin of Writing*, London: Duckworth.
- Harris, Z.S. (1951) *Methods in Structural Linguistics*, Chicago, IL: Chicago University Press.
- (1985) “On Grammars of Science”, en A. Makkai y A.K. Melby (eds.) *Linguistics and Philosophy: Essays in Honor of Rulon S. Wells (=Currents Issues in Linguistic Theory, 42)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins; pp.139-148.
- Harris, Z.S. y Mattick, P., Jr. (1988) “Science Sublanguage and the Prospects for a Global Language of Science”, *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 495, pp.73-83.
- Havelock, E. (1963) *Preface to Plato*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Hayworth, D. (1928) "The Social Origin and Function of Laughter", *Psychological Review* 35, pp.367-384.
- Haynes, S.R. y McKenzie, S.L. (eds.) (1999) *To Each its Own Meaning. An Introduction to Biblical Criticisms and their Applications*. Louisville, KY: Westminster/John Knox Press.
- Headland, T.N., Pike K.L. y Harris, M. (eds.) (1990) *Emics and Etics: The Insider/Outsider Debate*. Newbury Park, CA: Sage.
- Heim, K. (2008) "Wordplay", en T. Longman III, y P. Enns, (eds.) *Dictionary of the Old Testament. Wisdom, Poetry & Writings*. Downers Grove, IL: InterVarsity Press, pp.925-929.
- Heller, R.L. (2004) *Narrative Structure and Discourse Constellations: An Analysis of Clause Function in Biblical Hebrew Prose*. Winona Lake, IN: Eisenbrauns.
- Hempelmann, C.F. (2017) "Key Terms in the Field of Humor", en S. Attardo (ed.) *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York: Routledge, pp.34-48.
- Hempelmann, C.F. y T. Miller (2017) "Puns. Taxonomy and Phonology", en S. Attardo (ed.) *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York: Routledge, pp.95-108.
- Hendel, R.S. (1998) *The Text of Genesis 1-11: Textual Studies and Critical Edition*, New York: Oxford University Press.
- (2014) "Mind the Gap: Modern and Postmodern in Biblical Studies", *JBL* 133/2, pp.422-443.
 - (2015) "The Untimeliness of Biblical Philology", en *Philology: An International Journal on the Evolution of Cultures, Languages and Texts* 1, pp.9-28.
 - (2016) *Steps to a New Edition of the Hebrew Bible*, Atlanta, GA: SBL Press.
 - (2019) "Abram's Journey as Nexus: *Literakritik* and Literary Criticism" *VT* 69, pp.567-593. doi:10.1163/15685330-12341383.
- Hernández Álvarez, V. (1995/1996) "La estilística de Amado Alonso, prelude de las teorías de la enunciación", *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica* 18-19, pp.345-359. Accesible en https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce18-19/cauce18-19_23.pdf.
- Herranz, C. (1993) *La sintaxis verbal del libro de Ezequiel: los oráculos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Hjelmslev, L. (1971), *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos (versión española de J.L. Díaz de Liaño de *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*, en *Festskrift udgivet af Københavns Universitet i anledning af Universitetets*, 1943).
- (1972a), *Ensayos lingüísticos*, Madrid: Gredos.
 - (1972b), *Sistema lingüístico y cambio lingüístico*, Madrid: Gredos.
- Hobbes, T. (1987) *Leviatán*. México: Fondo de Cultura Económica (Traducción de M. Sánchez Sarto de *Leviathan or the Matter, Forme and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civil*, Inglaterra, 1651).
- (1990) *Human Nature and De Corpore Politico*. Oxford: Oxford University Press. (Edición de *The Elements of Law, Natural and Politic*. Inglaterra, 1640).
- Holbert, J.C. (1981) "'Deliverance Belongs to the Lord!' Satire in the Book of Jonah", *JSOT* 21, pp.50-81.

- Holloway, J., (1979), *Narrative and Structure: Exploratory Essays*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hutcheon, L. (1984) *Formalism and the Freudian Aesthetic: The Example of Charles Mauron*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1992) "The Complex Functions of Irony", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 16/2, pp.219-234.
 - (1994) *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.
- Huizinga, J. (1938) *Homo Ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Ingarden, R., (1973), *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*, Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Innis, H. (1951), *The Bias of Communication*, Toronto: University of Toronto Press.
- Iser, W. (2000) *The Range of Interpretation*, New York: Columbia University Press.
- Jackson, T.E. (2003) "'Literary Interpretation' and Cognitive Literary Studies", *Poetics Today* 24/2, pp.191-205.
- Jaffe, M.S. (2001) *Torah in the Mouth: Writing and Oral Tradition in Palestinian Judaism, 200 BCE–400 CE*. Oxford: Oxford University Press.
- Jakobson, R. (1975), *Ensayos de lingüística general*, Barcelona: Seix Barral.
- Janes, L.M. y Olson J. (2015) "Humor as an Abrasive or a Lubricant in Social Situations: Martineau Revisited" *Humor* 28/2, pp.271-288.
- Jason, H. (1975) *Ethnopoetics: A Multilingual Terminology*, IESS 3, Jerusalem.
- (1977) *Ethnopoetry: Form, Content, Function*, FTL 11, Bonn.
 - (1979) "The Poor Man of Nippur: an Ethnopoetic Analysis", *JCS* 31, pp.189-215.
- Jason, H. y Kempinski, A. (1981), "How old are folktales?", *Fabula* 22, pp.1-27.
- Jemielity, T. (1992) *Satire and the Hebrew Prophets*. Louisville, KY.: Westminster/John Knox
- Jobling, D. (1978) *The Sense of Biblical Narrative. I. Three Structural Analyses in the Old Testament (1 Samuel 13–31, Numbers 11–12, 1 Kings 17–18)*. JSOTSup 7; Sheffield: JSOT Press.
- (1987) *The Sense of Biblical Narrative. Structural Analyses in the Hebrew Bible II*. JSOTSup 39; Sheffield: JSOT Press.
- Jobling, D. y Moore, S.D. (1992) *Poststructuralism as Exegesis*. Semeia 54; Atlanta, GA: Scholars Press.
- Jobling, J. (2009) "The Right to Write: Power, Irony, and Identity in the Book of Esther", en R.S. Sabbath, *Sacred Tropes: Tanakh, New Testament, and Qur'an as Literature and Culture*. Leiden: Brill, pp.317-333.
- Johnson, S.R., (2005), "Novelistic Elements in Esther: Persian or Hellenistic, Jewish or Greek?" *CBQ* 67, pp. 571-589.
- Joosten, J. (2016) "Biblical Rhetoric as Illustrated by Judah's Speech in Genesis 44:18-34", *JSOT* 41/1, pp.15-30. Doi: 10.1177/0309089216628417.
- Kabergs, V. y Ausloss, H. (2012) "Paronomasia or Wordplay? A Babel-Like Confusion Towards a Definition of Hebrew Wordplay", *Bib* 93/1, pp.1-20. URL: <https://www.jstor.org/stable/42615077>

- Kalimi, I. (2018) *Metathesis in the Hebrew Bible: Wordplay as a Literary and Exegetical Device*. Peabody, MA: Hendrickson Publishers.
- (2020) "Literary-Stylistic Metathesis in the Hebrew Bible", *VT* 70/4-5, pp.603-619. doi: <https://doi.org/10.1163/15685330-0000140>.
- Kaminsky, J.S., (2000), "Humor and the theology of hope: Isaac as a humorous figure", *Interpretation* 54/4, pp. 363-375.
- Kant, I. (1992) *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila Editores. (Traducción y notas de Pablo Oyarzún de *Kritik der Urteilkraft*, Alemania, 1790).
- Kawashima, R.S. (2007) "Comparative Literature and Biblical Studies: The Case of Allusion", *Prooftext* 27/2, pp.324-344.
- Keith-Spiegel, P. (1972) "Early conception of humor: varieties and issues", en J. H. Goldstein y P. E. McGhee (eds.), *The Psychology of Humor*. New York: Academic Press, pp.3-39.
- Kermode, F., (1969), "The Structures of Fiction", *Modern Language Notes* 84, pp. 891-915.
- Khan, G. (ed.) (2013) *Encyclopedia of Hebrew Language and Linguistics (EHLL)* (Vols. I-IV). Leiden/Boston: Brill.
- Kittel, R., Alt, A., Eissfeldt, O., Kahle, P., Weil, G.E., y Schenker, A. (eds.) (1969-1977) *Biblia Hebraica Stuttgartensia*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft. Impresión de 1997.
- Klein, L.R. (1988) *The Triumph of Irony in the Book of Judges*. Sheffield: Almond Press.
- Koestler, A. (1964) *The Act of Creation*. London: Hutchinson & Co.
- Kramer, C.A. (2013) "An Existentialist Account of the Role of Humor Against Oppression" *Humor: International Journal of Humor Research* 26/4, pp.629-651. Doi: 10.1515/humor-2013-0045.
- Kress, G. (ed.) (1976) *Halliday: System and function in language. Selected papers*, Oxford: Oxford University Press.
- Krikmann, A. (2006) "Contemporary Linguistic Theories of Humor", *Folklore: Electronic Journal of Folklore* 33, pp. 27-58. <http://www.folklore.ee/folklore/vol33/kriku.pdf>
- Kristeva, J., (1987) *El lenguaje, ese desconocido: introducción a la lingüística*. Madrid: Fundamentos.
- Kruger, H.A.J. (2014a) "Laughter in the Old Testament: A hotchpotch of humour, mockery and rejoicing?", en *In die Skriflig* 48/2, Art.#712, 10 págs. <http://dx.doi.org/10.4102/ids.v48i2.712>.
- (2014b) "Can the phenomenon of humour serve as an interpretive key to understand the idea of laughter in the Old Testament?", en *In die Skriflig* 48/1, Art. #1772, 7 págs. <http://dx.doi.org/10.4102/ids.v48i1.1772>.
- Kynes, W. (2011) "Beat your Parodies into Swords, and Your Parodied Books into Spears: A New Paradigm for Parody in the Hebrew Bible", *BibInt* 19, pp.276-310.
- Landy, F. (1990) "Humour as a Tool in Biblical Exegesis", en Y.T. Radday y A. Brenner (eds.), *On Humour and the Comic in the Hebrew Bible*. JSOTSup 92, Sheffield: Almond Press, pp.13-19.

- Lange, A. et al. (eds.) (2009), *From Qumran to Aleppo: A Discussion with Emmanuel Tov about the Textual History of Jewish Scriptures in Honor of his 65th Birthday*, FRLANT 230, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Lanser, S.S. (1981) *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Larkin-Galiñanes, C. (2017) “An Overview of Humor Theory”, en S. Attardo (ed.) *The Routledge Handbook of Language and Humor*, New York: Routledge, pp.4-16.
- Lecea y Yábar, J.M. (1995/1996) “Amado Alonso (1896-1952)”, *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica* 18-19, pp.17-70. Accesible en https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce18-19/cauce18-19_04.pdf.
- Leech, G. (1983) *Principles of Pragmatics*. London: Longman.
- Leeds-Hurwitz, W. (2009) “Semiotics and Semiology” en S.W. Littlejohn y K.A. Foss (eds.) *Encyclopedia of Communication Theory*. London: Sage, pp.874-876.
- Lepschy, G.C. (1970) *A Survey of Structural Linguistics*. London: Faber & Faber.
- Levine, B.A. (2000) *Numbers* 21–36. New York: Doubleday.
- Lintott, S. (2016) “Superiority in Humor Theory”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 74/4, pp.347-358.
- Lindvall, T., Bounds, J.D., Lindvall, C. (2016) *Divine Film Comedies: Biblical Narratives, Film sub-genres and the Comic Spirit*. New York: Routledge.
- Lippit, J. (1994) “Humour and incongruity”, *Cogito* 8/2, pp.147–53.
- Lipps, T. (1898) *Komik und Humor*. Hamburg: L. Voss.
- Llanos López, R. (2007) *Historia de la teoría de la comedia*. Madrid: Arco Libros.
- Loewinger, D.S. (1960) “The Aleppo Codex and the Ben Asher Tradition”, *Text* 1, pp.59–94.
- (1971) (ed.) *Codex Cairensis of the Bible from the Karaite Synagogue at Abbasiya*, Jerusalem: Makor.
- Lombardini, J. (2013) “Civic Laughter: Aristotle and the Political Virtue of Humor”, *Political Theory* 41/2, pp.203-230.
- Longacre, R.E. (1989) *Joseph: A Story of Divine Providence—A Text Theoretical and Textlinguistic Analysis of Genesis 37 and 39–48*. Winona Lake, IN: Eisenbrauns.
- (1992) “Discourse Perspective on the Hebrew Verb: Affirmation and Restatement”, en R.D. Bodine (ed.) *Linguistics and Biblical Hebrew*. Winona Lake, IN: Eisenbrauns, pp.177-189.
 - (1995) “Proposal for a Discourse-Modular Grammar of Biblical Hebrew”, en E. Talstra (ed.) *Narrative and Comment: Contributions Presented to W. Schneider*. Amsterdam: Societas Hebraica Amstelodamensis.
- López Bonilla, G. y Fragoso, C.P. (2013) “Debates actuales en torno a los conceptos ‘alfabetización’, ‘cultura escrita’ y ‘literacidad’”, *Lenguaje y Educación* 23, pp.21-50.
- Lord, A.B. (1960) *The Singer of Tales*. Harvard Studies in Comparative Literature 24 Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Lotman, I.M. (1982²) *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- (2000) “Observaciones sobre la estructura del texto narrativo”, en id., *La Semiosfera, III: Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra, pp. 9-14.

- Lubbock, P. (1921) *The Craft of Fiction*. New York: Scribner's Sons.
- Lyons, J. (1976) "Estructuralismo y lingüística", en D. Robey (ed.), *Introducción al estructuralismo*, Madrid: Alianza, pp.15-36.
- (1984) *Introducción al lenguaje y a la lingüística* (Trad. Ramón Cerdá de Lyons 2009). Barcelona: Teide.
 - (1995) *Linguistic Semantics: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
 - (2009) *Language and Linguistics. An Introduction* (reimpr.). Cambridge: Cambridge University Press. Obra original publicada en 1981.
- Maier, N.R.F. (1932) "A Gestalt Theory of Humour", *British Journal of Psychology* 23, pp.69-74.
- Malone, J.L. (1993) *Tiberian Hebrew Phonology*. Winona Lake, IN: Eisenbrauns.
- Marchese, A. y Forradellas, J. (2013) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Marcus, D. (1995) *From Balaam to Jonah: Anti-Prophetic Satire in the Hebrew Bible*. Atlanta, GA: Scholar Press.
- Mars, F. (1964) *Le gag*. Paris: Editions du Cerf.
- Martin, M. W. (1987) "Humor and the Aesthetic Enjoyment of Incongruities," en John Morreall (ed.) *The Philosophy of Laughter and Humor*, Albany: State University of New York Press, pp. 172-186.
- Martin, R.A. y Ford, T.E. (2018²) *The Psychology of Humor: An Integrative Approach*. Oxford: Elsevier Academic Press.
- Martín Contreras, E. (2013) "The Current State of Masoretic Studies", *Sefarad* 73/2, pp.423-458. doi:10.3989/sefarad.013.015.
- (2016) "Medieval Masoretic Text: Overview", en A. Lange y E. Tov (eds.) *Textual History of the Bible, the Hebrew Bible, Overview Articles*. Leiden: Brill; pp.420-429 (unproof version). Recuperado de https://www.academia.edu/29794918/Medieval_Masoretic_Text_Overview_in_Textual_History_of_the_Bible_The_Hebrew_Bible_vol._1A_Overview_Articles_ed.s_A._Lange_and_E._Tov_Leiden_Brill_2016_420-29_unproofed_version
- Martín-Contreras, E. y Miralles-Maciá, L. (2014) "Interdisciplinary Perspectives for the Study of the Text of the Hebrew Bible: Open Questions", en íd. (eds.) *The Text of the Hebrew Bible from the Rabbis to the Masoretes*. «Journal of Ancient Judaism Supplements» Vol. 13 Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, pp.17-34.
- Martín Contreras, E. y Seijas de los Ríos-Zarzosa, G. (2010), *Masora. La transmisión de la tradición de la Biblia Hebrea*, Estella: Verbo Divino.
- Martineau, W.H. (1972) "A Model of the Social Functions of Humor", en J.H Goldstein y P.E. McGhee (eds.) *The psychology of humor*. New York: Academic Press, pp.101-125.
- Martinet, A., (1965), *Elementos de lingüística general*, Madrid: Gredos.
- (1978), *La lingüística sincrónica*, Madrid: Gredos.
- Martínez Bonati, F., (1972), *La estructura de la obra literaria*, Barcelona: Seix Barral.
- Martínez Lirola, M. (2007) *Aspectos esenciales de la Gramática Sistémica Funcional*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.

- Martínez Tejerina, A. (2008) *La traducción para el doblaje del humor basado en la polisemia. Los Hermanos Marx cruzan el charco* (Tesis Doctoral). Universidad de Alicante.
- Mather, J. (1982) "The Comic Art in the Book of Jonah", *Soundings: An Interdisciplinary Journal* 65/3, pp.280-291. <https://www.jstor.org/stable/41178218>.
- Mauron, Ch., (1998), *Psicocrítica del género cómico: Aristófanes, Plauto, Terencio y Molière* (Trad. de M.C. Bobes Naves de *Psychocritique du genre comique: Aristophane, Plaute, Térence, Molière*, Paris: J. Corti, 1964) Madrid: Arco Libros.
- Mayoral, J.A. (comp.), (1987) *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco Libros.
- McCarter, P.K. (1980) *I Samuel. A New Translation with Introduction, Notes and Commentary*. Nueva York: Doubleday.
- McFall, L., (1982) *The Enigma of the Hebrew Verbal System: Solutions from Ewald to the Present Day*, Sheffield: Almond Press.
- McGhee, P.E. (1972) "On the Cognitive Origins of Incongruity Humor: Fantasy Assimilation versus Reality Assimilation", en J.H. Goldstein y P.E. McGhee (eds.), *The psychology of humor*. New York: Academic Press, pp.61–80.
- (1977) "A Model of the Origins and Early Development of Incongruity-Based Humor". En A.J. Chapman y H.C. Foot (eds.) *It's a Funny Thing, Humour*. Oxford: Pergamon Press, pp.27-36.
 - (1979) *Humor: Its Origin and Development*. San Francisco, CA: Freeman.
- McGhee, P. E. y Goldstein, J. H. (eds.). (1983) *Handbook of Humor Research: Basic Issues*, Vol. 1. New York: Springer-Verlag.
- McKnight, E.V. (1988) *Post-Modern Use of the Bible: The Emergence of Reader-Oriented Criticism*. Nashville: Abingdon Press
- McLuhan, M, (1962), *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press.
- Mey, J.L., (2001²), *Pragmatics: An Introduction*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Miles, J. (2015) "Reading Esther as Heroine: Persian Banquets, Ethnic Cleansing, and Identity Crisis", *Biblical Theology Bulletin*, 45/3, pp. 131–143. <https://doi.org/10.1177/0146107915590762>
- Miles, J.A., Jr. (1975) "Laughing at the Bible: Jonah as Parody", *JQR* 65/3, pp.168-181.
- Miller-Naudé, C.L. y Naudé, J.A. (2016) "The Intersection of Orality and Style in Biblical Hebrew: Metapragmatic Representations of Dialogue in Genesis 34", en E.R. Hayes y K. Vermeulen (eds.) *Doubling and Duplicating in the Book of Genesis*. Winona Lake, IN: Eisenbrauns, pp.57-78.
- Miller, R.D. II (2011) *Oral Tradition in Ancient Israel*. Eugene, OR: Cascade.
- (2012) "Orality and Performance in Ancient Israel," *RSR* 86, pp.183-194.
- Milne, P.J. (1988) *Vladimir Propp and the Study of Structure in Hebrew Biblical Narrative*. Bible and Literature 13; Sheffield: Almond Press.
- Mitchell, R. y Sinkhorn, K. (2014) "Why Do People Laugh during Dog–Human Play Interactions?", *Anthrozoos* 27/2, pp.235-250.
- Monro, D.H. (1951) *Argument of Laughter*. Melbourne: Melbourne Univ. Press.
- Moore, M.S. (1990) *The Balaam Traditions: Their Character and Development*. Atlanta: Scholars Press.

- Moore, S.D. (2014) "Watch the Target: A Postmodernist Response to Ronald Hendel", *JBL* 133/2, pp.444-450.
- Mora Paz, C. (1999) "Introducción", en C. Mora Paz, M. Grilli y R. Dillmann *Lectura pragmatolingüística de la Biblia*. Estella, Navarra: Verbo Divino, pp.9-29.
- Morag, S. (1974) "On the Historical Validity of the Vocalization of the Hebrew Bible", *JAOS* 94, pp.307-15.
- Morreall, J. (1982) "A New Theory of Laughter", *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*, 42/2, pp.243-254.
- (1983) *Taking Laughter Seriously*, Albany NY: State University of New York Press.
 - (1986) (ed.) *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany, NY: State University of New York Press.
 - (1989a) "Enjoying incongruity." *HUMOR: International Journal of Humor Research*, 2, pp. 1-18.
 - (1989b) "The Rejection of Humor in Western Thought", *Philosophy East and West* 39/3, pp. 243-265.
 - (2001) "Sarcasm, Irony, Wordplay, and Humor in the Hebrew Bible: A Response to Hershey Friedman", *Humor* 14/3, pp.293-301.
 - (2004) "Verbal Humor without Switching Scripts and without non-bona fide Communication", *Humor* 17/4, pp.393-400.
 - (2008) "Philosophy and Religion", en V. Raskin (ed.) *The Primer of Humor Research*. Berlin/Boston: De Gruyter, pp.211-242. Recuperado de ProQuest Ebook Central,
<https://ebookcentral.proquest.com/lib/universidadcomplutense-ebooks/detail.action?docID=370770>.
 - (2009a) *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*, Malden, MA: Wiley Blackwell.
 - (2009b) "Humor as Cognitive Play", *Journal of Literary Criticism Articles* 3/2, pp.41-60.
 - (2020a) "Philosophy of Humor", en Edward N. Zalta (ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2020 Edition).
<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/humor/>
 - (2020b) "The Good, the Bad, and the Funny: An Ethics of Humor", *The Southern Journal of Philosophy* 58/4, pp.632-647. Doi: 10.1111/sjp.12390.
- Morris, C.W. (1938) "Foundations of the Theory of Signs", *International Encyclopedia of United Science*. Vol. 1, n.2. Chicago, IL: Chicago University Press.
- Moshavi, A. y Notarius, T., (2017), "Biblical Hebrew Linguistics: Perspectives on Data and Method", en *íd.* (eds.), *Advances in Biblical Hebrew Linguistics: Data, Methods and Analyses*, Winona Lake, IN.
- Mulder, M.J. (1988) "The Transmission of the Biblical Text", en *id.*, *Mikra: Text, Translation, Reading and Interpretation of the Hebrew Bible in Ancient Judaism and Early Christianity* Assen-Maastricht/Philadelphia: Van Gorcum/Fortress, pp.87-135..

- Najman, H. (2017) "Ethical Reading: The Transformation of the Text and Self", *JTS* 68/2, pp.507-529. Doi: 10.1093/jts/flx152.
- Najman, H. y E. Tigchelaar (2014) "A Preparatory Study of Nomenclature and Text Designation in the Dead Sea Scrolls", *RevQ* 26/3, pp.305-325. URL: <https://www.jstor.org/stable/24663194>.
- Neale, S. y Krutnik, F. (2003) "The Case of Silent Slapstick", en F. Krutnik (ed.), *Hollywood Comedians. The Film Reader*. London: Routledge, pp.57-72.
- Niccacci, A. (1986) *Sintassi del verbo ebraico nella prosa biblica classica*. Jerusalem: Franciscan Print. Pr.
- (2002), *Sintaxis del Hebreo Bíblico*. Estella: Verbo Divino. (Traduccion de G. Seijas de Niccacci 1986).
 - (2010), "An Integrated Verb System for Biblical Hebrew Prose and Poetry", *VTSup* 133, p.99-127.
- Nichols, J., (1984), "Functional Theories of Grammar", *Annual Review of Anthropology* Vol.13, pp.97-117.
- Nicholson, S. (2002) *Three Faces of Saul: An Intertextual Approach to Biblical Tragedy*. JSOTSup 339. New York: Sheffield Academic Press.
- Niditch, S. (1996), *Oral World and Written World. Ancient Israelite Literature*. Louisville, Ky: Westminster John Knox.
- (2010) "Hebrew Bible and Oral Literature: Misconceptions and New Directions," in Annete Weisenrieder and Robert B. Coote (eds.), *The Interface of Orality and Writing: Speaking, Seeing, Writing in the Shaping of New Genres*, WUNT 260. Tübingen: Mohr Siebeck, pp. 3-18.
- Noegel, S.B. (1996a) "Word Play in the Tale of the Poor Man of Nippur", *AS* 19, pp.169-186.
- (1996b) *Janus Parallelism in the Book of Job*. JSOTSup 223, Sheffield: Sheffield Academic Press.
 - (2000) "Drinking Feasts and Deceptive Feats: Jacob and Laban's Double Talk", en *id.* (ed.) *Puns and Pundits. Word Play in the Hebrew Bible and Ancient Near Eastern Literature*. Bethesda, MD: CDL Press, pp. 163-179.
 - (2001) "The Bible and the Comic Vision by J. William Whedbee" (Review). *JBL* 120/2, pp.393-395. Doi: <https://doi.org/10.2307/3268325>.
 - (2002) "A Letter That Has Not Been Read: Dreams in the Hebrew Bible by Shaul Bar and Lenn J. Schramm" (Review). *JAOS* 122/1, pp.120-123. Doi: <https://doi.org/10.2307/3087678>.
 - (2007a), "'Word play' in Qohelet", *JHS* 7, pp.2-28. Doi: <https://doi.org/10.5508/jhs2007.v7.a4>.
 - (2007b) *Nocturnal Ciphers: The Allusive Language of Dreams in the Ancient Near East*, AOS 89. New Haven, CT: American Oriental Society.
 - (2013a) "Paronomasia", *EHL* 3, pp.24-29.
 - (2013b) "Polysemy", *EHL* 3, pp.178-186.
 - (2013c) "Euphemism in the Hebrew Bible", en *EHL* 1, pp.869-871.

- (2021) *“Wordplay” in Ancient Near Eastern Texts*, Ancient Near Eastern Monographs Series, 26. Atlanta, GA: Society of Biblical Literature Press. Accesible en https://www.sbl-site.org/assets/pdfs/pubs/9780884144762_OA.pdf.
- Noll, S. (2020) *The Semantics of Silence in Biblical Hebrew*. Studies in Semitic Languages and Linguistics. Leiden/Boston: Brill.
- Norrick, N.R. (2004) “Non-verbal humor and joke performance”, *Humor-International Journal of Humor Research*, 17/4, pp.401-409.
- Notarius, T. (2008) “Poetic Discourse and the Problem of Verbal Tenses in the Oracles of Balaam”, *HS* 49/1, pp.55-86.
- Nöth, W. (2012) “Charles S. Peirce’s Theory of Information: A Theory of the Growth of Symbols and of Knowledge” *Cybernetics and Human Knowing*. Vol. 19/1-2, pp. 137-161.
- Ohmann, R., (1971), “Speech, Action, and Style”, en S. Chatman (ed.), *Literary Style: A Symposium*. London: Oxford University Press, pp. 241-254.
- (1972), “Speech, Literature, and the Space Between”. *New Literary History* 4/1, pp. 47-63.
- Olivier, A. (2020) “Philosophy and Laughter: Introductory Notes”, *The Southern Journal of Philosophy* 58/4, pp.490-499. Doi: 10.1111/sjp.12397.
- Olson, D.R. (1998), *El mundo sobre el papel. El impacto de la escritura y la lectura en la estructura del conocimiento*. Barcelona: Gedisa.
- (2009) “Language, Literacy and Mind: The Literacy Hypothesis”, *Psykhé* 18 (1), pp.3-9.
- Olson, D.R. y Torrance, N. (comp.) (1995) *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona: Gedisa.
- Onega, S. y García Landa, J.A., (1999), “Introduction”, en *íd.* (eds.), *Narratology: An Introduction*, London: Longman, pp.1-41.
- Ong, W.J., (1987), *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ordóñez Roig, V. (2015) *El Ridículo Como Instrumento Político: Bosquejo Filosófico*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Oring, E. (1992) *Jokes and Their Relations*. Lexington: University Press of Kentucky.
- (2003) *Engaging Humor*. Urbana: University of Illinois Press.
- (2016) *Joking Aside: The Theory, Analysis, and Aesthetics of Humor*. Boulder, CO: University Press of Colorado.
- Orlinsky, H. M. (1966) “Prolegomenon: The Masoretic Text, A Critical Evaluation”, en C.D. Ginsburg, *Introduction to the Masoretic-Critical Edition of the Hebrew Bible*, New York: Ktav Publishing House, pp.i-xlv.
- (1969) “The Hebrew Vorlage of the Septuagint of the Book of Joshua”, en *Congress Volumen, Rome 1968*. VTSup 17. Leiden: Brill, pp.187-195.
- Orth, M. (1990) “Genre in Jonah: The effects of parody in the book of Jonah”, en W.W. Hallo et al. (eds.) *The Bible in the Light of Cuneiform Literature: Scripture in Context III*. Lewiston, NY: Edwin Mellen, pp.257-281.
- Ottervanger, B. (2016) *The Tale of The Poor Man of Nippur*, Helsinki: Neo-Assyrian Text Corpus Project/Winona Lake: Eisenbrauns.

- Palmer, J. (1994) *Taking Humour Seriously* (e-book). Taylor & Francis e-Library. <https://ebookcentral.proquest.com>.
- Palomo Olmos, B. (1995/1996), "Bibliografía de Amado Alonso", *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica* 18-19, pp.529-561. Accesible en https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce18-19/cauce18-19_35.pdf.
- Paolucci, C. y Caruana, F. (2019) "Per un'etologia semiotica del riso di superiorit'a. Un'ipotesi pragmatista ed evoluzionista", *Reti, Saperi, Linguaggi* 6/2, pp.243-260. DOI:10.12832/96457.
- Pardee, D. (1990) "Joseph: A Story of Divine Providence—A Text Theoretical and Textlinguistic Analysis of Genesis 37 and 39–48, by R. E. Longacre" (review), *HS* 31, pp.200-204.
- (1993), "The syntax of the Verb in Classical Hebrew Prose by Alviero Niccacci and W.G.E. Watson" (review), *JNES* 52/4, pp.313-314.
- Parret, H. (dir.) (1980), *Le langage en contexte: Etudes philosophiques et linguistiques de pragmatique*, Amsterdam: John Benjamins B.V.
- Parry, M. (1971) *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, (A. Parry, ed.), Oxford: Clarendon Press.
- Pasquier, S. du (1970) "Les gags de Buster Keaton", *Communications* 15, pp.132-144. DOI: <https://doi.org/10.3406/comm.1970.1218>.
- Pattemore, S. (2004) *The People of God in the Apocalypse: Discourse, Structure and Exegesis*. (SNTSMS 128) Cambridge: Cambridge University Press.
- Peels, R. (2015) "Does God Have a Sense of Humor?", *Faith and Philosophy*, 32/3, pp.271-292. Doi: 10.5840/faithphil20157742.
- Peirce, C.S. (1965) *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- Pelli, M. (1979) "The Literary Art of Jonah", *HS* 20-21, pp.18-28.
- Penkower, J.S. (1982) *Jacob Ben-Hayyim and the Rise of the Biblia Rabbinica*, Ph.D. Dissertation, Hebrew University: Jerusalem.
- Pérez Castro, F. (ed.) (1979-1992) *El Códice de Profetas de el Cairo* Vol. I-VIII, Madrid: CSIC.
- Perks, L.G. (2012) "The Ancient Roots of Humor Theory", *International Journal of Humor Research* 25/2, pp.119-132. doi: <https://doi.org/10.1515/humor-2012-0007>.
- Perry, P.S. (2019) "Biblical Performance Criticism: Survey and Prospects", *Religions* 10(2), 117. MDPI AG. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.3390/rel10020117>.
- Person, R.F., Jr., (2015) "Text Criticism as a Lens for Understanding the Transmission of Ancient Text in their Oral Environments" en Brian Schmidt (ed.) *Contextualizing Israel's Sacred Writings: Ancient Literacy, Orality, and Literary Production*. Atlanta: Society of Biblical Literature. Prepublicación online, recuperado de: https://www.academia.edu/6373105/Text_Criticism_as_a_Lens_for_Understanding_the_Transmission_of_Ancient_Texts_in_Their_Oral_Environments.
- Petrey, S. (1990) *Speech Acts and Literary Theory*. London/New York: Routledge.
- Phillips, G.A. (ed.) (1990) *Poststructural Criticism and the Bible: Text/History/Discourse*. Semeia 51; Atlanta: Scholars Press.

- Pier, J. y García Landa, J.A. (eds.) (2008), *Theorizing Narrativity* (libro electrónico). Walter de Gruyter. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/universidadcomplutense-ebooks/detail.action?docID=3040979>.
- Piquer Otero, A. (2003) *Estudios de sintaxis verbal en textos ugaríticos poéticos* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- (2007) *Estudios de sintaxis verbal en textos ugaríticos poéticos: el ciclo de Baal y la poesía bíblica arcaica*. Estella, Navarra: Verbo Divino.
- Polak, F.H. (2013) “Speaker, Addressee, and Positioning: Dialogue Structure and Pragmatics in Biblical Narrative”, en J. K. Aitken, J. M. S. Clines y C. M. Maier (eds.) *Interested Readers: Essays on the Hebrew Bible in Honor of David J. A. Clines*. Atlanta: Society of Biblical Literature, pp.359-372.
- Polzin, R.M. (1977) *Biblical Structuralism: Method and Subjectivity in the Study of Ancient Texts*. Semeia Supplements 5. Philadelphia: Fortress Press.
- Pontificia Comisión Bíblica (1993) *La interpretación de la Biblia en la Iglesia*. Ciudad del Vaticano: Librería Editrice Vaticana.
- Popper, K.R. (2005) *Unended Quest: An Intellectual Autobiography*. Florence, KY: Taylor and Francis.
- (2007) *Los dos problemas fundamentales de la Epistemología*, Madrid: Tecnos.
- Pratt, M.L., (1977), *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Price, J.D. (1990) *The Syntax of Masoretic Accents in the Hebrew Bible*, Studies in Bible and Early Christianity 27, Lewiston, NY: Edwin Mellen.
- Prince, G., (1982), *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*, Berlin: Mouton.
- Propp, V., (1998), *Morfología del cuento*, Madrid: Akal (1ª reimpr.). (Traducción de F.D. del Corral de *Morfologija skazki*, Leningrado: Academia, 1928).
- Provine, R. R. (2016) “Laughter as a Scientific Problem: An Adventure in Sidewalk Neuroscience”, *The Journal of Comparative Neurology* 524/8. pp.1532-1539. Doi:10.1002/cne.23845.
- Pyper, H.S. (1993) “The Enticement to Re-Read: Repetition as Parody in 2 Samuel”, *BI* 1/2, pp.153-166.
- Quinn-Miscall, P. (1983) *The Workings of Old Testament Narrative*. Philadelphia, PA: Fortress Press.
- (1986) *1 Samuel: A Literary Reading*. Indiana Studies in Biblical Literature; Bloomington, IN: Indiana University Press.
 - (2001) *Reading Isaiah: Poetry and Vision*. Louisville, KY: Westminster John Knox Press.
- Quinn-Miscall, P., Aichele, G. y Walsh, R.G. (2014) “Response to Ron Hendel” *JBL* 133/2, pp.451-458.
- Rabin, C., Talmon, S., Tov, E. (eds.) (1997) *The Hebrew University Bible, The Book of Jeremiah*, Jerusalem: Magnes.
- Radday, Y.T., (1990a), “On Missing humour in the Bible”, en Y.T. Radday y A. Brenner (eds.), *On Humour and the Comic in the Hebrew Bible*. JSOTSup 92, Sheffield: Almond Press, pp.21-38.

- (1990b) "Humour in Names", en Y.T. Radday y A. Brenner (eds.), *On Humour and the Comic in the Hebrew Bible*. JSOTSup 92, Sheffield: Almond Press, pp.59-97.
- Rancière, J. (2009) *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. (Trad. De C. González de *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*. Paris: Hachette Littératures, 1998).
- Raskin, V. (1979) "Semantic Mechanisms of Humor", en C. Chiarello *et al.* (eds.) *Proceedings of the Fifth Annual Meeting of the Berkeley Linguistic Society*. Berkeley: Berkeley Linguistics Society, pp.325-335.
- (1985) *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht / Boston / Lancaster: D. Reidel Publishing Company.
- (2008) "Editor's Notes and Thoughts", en (íd) (ed.) *The Primer of Humor Research*. Berlin/Boston: De Gruyter, pp.1-15.
- (2017) "Script-Based Semantic and Ontological Semantic Theories of Humor", en S. Attardo (ed.) *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York: Routledge, pp.109-125.
- Raskin, V. y Attardo, S. (1994) "Non-Literalness and Non-Bona-Fide in Language", *Pragmatics and Cognition*, 2/1, pp. 31-69.
- Rasmussen, A.P. (2018) "Forms of Esther: Hebrew Satire and Greek Novella", *Bib* 99/3, pp.373-392.
- Reina, C. de (1960) *La Santa Biblia: Versión Reina-Valera: Revisión De 1960*. Madrid: Sociedad Bíblica.
- Reiner, E. (1986), "Why do you cuss me?", *PAPS* 130, pp.1-6.
- Reinhartz, A. (1993) "Anonymity and Character in the Books of Samuel", *Semeia* 63, pp.117-141.
- (1998) "Why Ask My Name?" *Anonymity and Identity in Biblical Narrative*. New York/London: Oxford University Press. Libro electrónico. Acceso: <https://ebookcentral.proquest.com/lib/universidadcomplutense-ebooks/detail.action?docID=27840>
- Reis, P.T. (1994) "Collusion At Nob: a New Reading of 1 Samuel 21-22", *JSOT* 61, pp.59-73.
- Rendsburg, G.A. (2000) "Word Play in Biblical Hebrew: An Eclectic Collection", en S.B. Noegel (ed.) *Puns and Pundits. Word Play in the Hebrew Bible and Ancient Near Eastern Literature*. Bethesda, MD: CDL Press, pp.137-162.
- Revell, E.J. (1989) "The System of the Verb in Standard Biblical Prose", *HUCA* 60, pp.1-37.
- (2007) "The accents. Hierarchy and Meaning", en M.C.A. Korpel, J.M. Oesch y S.E. Porter (eds.) *Method in Unit Delimitation*, Pericope 6, Leiden: Brill, pp.61-91.
- Rico, F. (2005) *El texto del "Quijote". Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Destino.
- Ricœur, P., (1983), *Temps et récit I*, Paris: Éd. Seuil.
- (1984), *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Éd. Seuil.
- (1985), *Temps et récit III*, Paris: Éd. Seuil.
- (1999), *Historia y narratividad*, Barcelona: Paidós.

- (2000), “Narratividad, fenomenología y hermenéutica”, *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura* 25, pp.189-207.
- Rodríguez Adrados, F., (1969), *Lingüística estructural* (2 vols.). Madrid: Gredos.
- (1999) *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza.
- Roecklein, J. (2002) *The Psychology of Humor: A Reference Guide and Annotated Bibliography*, Westport CT: Greenwood.
- Römer, T. (2016) “The Narrative Books of the Hebrew Bible”, en J. Barton (ed.) *The Hebrew Bible: A Critical Companion*. Princeton: Princeton University Press, pp.109-132.
- (2020) “The So-Called Deuteronomistic History and its Theories of Composition”, en B.E. Kelle y B.A. Strawn (eds.) *The Oxford Handbook of the Historical Books of the Hebrew Bible*. Oxford: Oxford University Press, pp.303-322.
- Ruíz Pérez, P. (1995/1996) “El lenguaje poético después de la estilística. Cuestiones de historia y materia”, *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica* 18-19, pp.563-597. Accesible en https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce18-19/cauce18-19_36.pdf.
- Sánchez Andrada, J.A. (1994) *Estructuras narrativas en el cine mudo: de los Lumière a Griffith* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Sanders, J.A. (1999) “*The Hebrew University Bible and Biblia Hebraica Quinta*”, *JBL* 118, pp.518-526.
- Sanders, J.A. y Beck, A. (1997) “The Leningrad Codex: Rediscovering the Oldest Complete Hebrew Bible”, *BRev* 13/4, pp.32-41, 46.
- Santana López, B. (2006) *Wie wird das Komische übersetzt*. Berlin: Frank and Timme.
- (2011) “De mariposas, telégrafos, caprichos y espejos: la traducción del humor”, en A. Freixa y J.G. López Guix (eds.), *Actas del II Coloquio Internacional “Escrituras de la traducción hispánica”*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, pp.59-77.
- Saporetti, C. (1985) *La storia del siciliano Peppe e del poveruomo babilonese*. Palermo: Sellerio Editore.
- Sasson, J.M. (1976) “Word Play in the Old Testament”, *IDBSup*, pp.968-970.
- (1990) “Esther”, en R. Alter y F. Kermode (eds.) *Literary Guide to the Bible*. (1st Press paperback edition). Cambridge, MA.: Belknap Press of Harvard University Press, pp.335-342.
- (2011) “‘A Breeder or Two for each Leader’: On Mothers in Judges 4 and 5”, en D.J.A. Clines y E. van Wolde (eds.) *A Critical Engagement: Essays on the Hebrew Bible in Honor of J. Cheryl Exum*. Sheffield: Sheffield Phoenix Press, pp.333-354.
- Saussure, F. de, (1945), *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada. (traducción, prólogo y notas de Amado Alonso de *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1916).
- Sawyer, J.F.A. (2006) (ed.) *The Blackwell Companion to the Bible and Culture*. Oxford: Blackwell Publishing.
- (2009) *A Concise Dictionary of the Bible and its Reception*. Louisville, KY: Westminster John Knox Press.
- Schaeffer, N. (1981) *The Art of Laughter*. New York: Columbia University Press.

- Schenker, A. (2013) "The Edition Biblia Hebraica Quinta (BHQ)", *HeBAI* 2, pp. 6-16.
- (2004) (ed.) *The Earliest Text of the Hebrew Bible: The Relationship between the Masoretic Text and the Hebrew Base of the Septuagint Reconsidered*, SCS 52. Atlanta: Society of Biblical Literature.
 - (2004-) (ed.) *Biblia Hebraica Quinta*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- Schenker, A. et.al. (eds.) (2004) *General Introduction and Megilloth*. BHQ 18. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- Schneider, W. (1974) *Grammatik des biblischen Hebräisch*. Munich: Claudius.
- Schulthess, D. (2000) "Rire de l'ignorance? (Platón, Philébe 48a-50e)", en M. L. Desclos (ed.), *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*. Grenoble: Millon, pp.309-318.
- Schultz, T. (1976) "A Cognitive—Developmental Analysis of Humor," en T. Chapman y H. Foot (eds.) *Humor and Laughter: Theory, Research and Applications*. New York: Wiley, pp. 11-36.
- Schwáb, Z. (2003) "Mind the Gap: The Impact of Wolfgang Iser's Reader-Response Criticism on Biblical Studies—A Critical Assessment", *LitTheol* 17, pp.170-81.
- Schwartz, R. (1990) (ed.), *The Book and the Text: The Bible and Literary Theory* Oxford: Blackwell.
- Scribner, S. y Cole, M. (1981), *The Psychology of Literacy*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Searle, J. R. (1969) *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1979), *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
 - (1994), *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Barcelona: Planeta- De Agostini (Trad. de L.M. Valdés de Searle 1969).
- Segert, S. (1983) "Prague Structuralism in American Biblical Scholarship: Performance and Potential", en C.L. Meyers y M O'Connor (eds.) *The Word of the Lord Shall Go Forth. Essays in Honor of David Noel Freedman in Celebration of His 60. Birthday*. Winona Lake, IN: Eisenbrauns, pp. 697-708.
- Segre, C., (1976), *Las estructuras y el tiempo: Narración, poesía, modelos*, Barcelona: Planeta.
- (1985), *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Seijas de los Ríos-Zarzosa, G. (1993), *Análisis sintáctico del Libro de Isaías (Capítulos 1-39)*, (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Serra, M. (2001) *Verbalia. Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Sharp, C.J. (2009) *Irony and Meaning in the Hebrew Bible*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Shillingsburg, P. (1996³) *Scholarly Editing in the Computer Age: Theory and Practice*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- (2010) "How Literary Works Exist: Implied, Represented, and Interpreted", en W. McCarty (ed.) *Text and Genre in Reconstruction: Effects of Digitalization on Ideas*,

- Behaviours, Products and Institutions*. Open Book Publishers. Extraído de <http://books.openedition.org/obp/658>.
- Shklovski, V. (1965) "Art as Technique", en L.T. Lemon y M.J. Reis (eds.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Lincoln: University of Nebraska Press, pp. 3-24.
- (1992) "La conexión de los procedimientos de la composición del *siuzhet* con los procedimientos generales del estilo", en E. Volek (ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin*, Madrid, pp.123-56.
 - (1995) "La construcción del relato y de la novela", en E. Volek (ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtin. Vol. II: Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*. Madrid: Fundamentos, pp.121-36.
- Shuster, M. (2013) "Humor as an Optics: Bergson and the Ethics of Humor", *Hypatia* 28/3, pp.618-632.
- Ska, J.-L. (1988) "L'ironie de Tamar (Gen 38)", *ZAW* 100, pp.261-266.
- Skinner, Q. (2004) "Hobbes and the Classical Theory of Laughter", en T. Sorell y L. Foisneau (eds.) *Leviathan after 350 Years*. Oxford: Oxford University Press, pp.139-166.
- Smuts, A. (2006) "Humor", en *Internet Encyclopedia of Philosophy* (online), <https://www.iep.utm.edu/humor/>.
- (2010) "The Ethics of Humor: Can Your Sense of Humor Be Wrong", *Ethical Theory and Moral Practice* 13/3, pp.333-347.
- Spencer, H. (1860) "The Physiology of Laughter", *Macmillan's Magazine* 1 pp.395-402.
- (1873) *The Study of Sociology*. London: Henry S. King & Co.
- Sperber, D. y Wilson, D. (1995²) *Relevance. Communication and Cognition*. Oxford/Cambridge, MA: Blackwell.
- Stanley, H.M. (1898) "Remarks on tickling and laughing" *American Journal of Psychology* 9, pp.235-240.
- Sternberg, M. (1985) *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- (2003) "Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (I)" *Poetics Today*, 24/2, pp. 297-395.
- Strawson, P.F. (1964), "Intention and Convention in Speech Acts". *Philosophical Review* 73, pp. 439-460.
- Street, B. (1984), *Literacy in Theory and Practice*. New York: Cambridge University Press.
- (1993) (ed.), *Cross-cultural Perspectives on Literacy*, Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Sturges, P.J.M., (1991) *Narrativity: Theory and Practice*. Oxford: Clarendon.
- Suls, J.M. (1972) "A Two-Stage Model for the Appreciation of Jokes and Cartoons: An Information-Processing Analysis", en J. H. Goldstein y P. E. McGhee (eds.), *The Psychology of Humor*. New York: Academic Press, pp.81-100.
- (1977) "Cognitive and Disparagement Theories of Humor: A Theoretical and Empirical Synthesis", en A.J. Chapman y H.C. Foot (eds.) *It's a Funny Thing, Humour*. Oxford: Pergamon Press, (pp41-46).

- (1983) "Cognitive Processes in Humor Appreciation," en Paul McGhee and Jeffrey Goldstein (eds.) *Handbook of Humor Research*, New York: Springer-Verlag, pp. 39-58.
- Swabey, M.C. (1961) *Comic Laughter: A Philosophical Essay*. New Haven/London: Yale University Press.
- Talstra, E. (1978) "Text Grammar and Hebrew Bible, I: Elements of a Theory", *Bibliotheca Orientalis* 35, pp.168–75.
- Tanselle, G.T. (1983) "Classical, Biblical, and Medieval Textual Criticism and Modern Editing". *Studies in Bibliography* 36, pp. 21–68.
- (1990) "Textual Criticism and Deconstruction", *Studies in Bibliography* 43, pp. 1-33.
- Tapley, R. (2012) "Humour, Belief, and Prejudice", *Southwest Philosophy Review* 28/1, pp.85-92.
- Taylor, J. (2019) "Oppositions, overlaps, and ontologies – A response to Elliott Oring", *Humor* 32/4, pp.525-529. <https://doi.org/10.1515/humor-2019-0062>.
- The Bible and Culture Collective (eds.) (1995a) "Structuralist and Narratological Criticism", en *The Postmodern Bible*. New Haven: Yale University Press, pp.70-118.
- (1995b) "Poststructuralist Criticism", en *The Postmodern Bible*. New Haven: Yale University Press, pp. 119-48.
- (1995c) "Reader Response Criticism", en *The Postmodern Bible*. New Haven: Yale University Press, pp.20-69.
- Thomas, J., (1995), *Meaning in Interaction: An Introduction to Pragmatics*. London: Longman.
- Todorov, T., (1969), "Structural Analysis of Narrative", *Novel* 1.3, pp. 70-76.
- (1981) *Teorías del símbolo*, Caracas: Monte Ávila Editores.
- (2004) *Poética estructuralista*. Barcelona: Losada.
- Tomashevski, B., (1965), "Thématique" en T. Todorov (ed.), *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, pp. 263-307.
- (1995), "Fábula y *siuzhet*", en E. Volek (ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Vol. II: Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*, Madrid: Fundamentos, pp. 149-164.
- Torijano, P. (2014) "La historiografía bíblica", en G. Seijas (dir.) *Historia de la literatura hebrea y judía*. Madrid: Trotta, pp.69-93.
- Tov, E. (1999) "Different Editions of the Song of Hannah and of Its Narrative Framework", en *id.*, *The Greek and Hebrew Bible*. Leiden: Brill, pp. 433-455.
- (2001) *Textual Criticism of the Hebrew Bible* (2nd. edn.), Minneapolis: Fortress Press.
- (2005) "The *Biblia Hebraica Quinta*: An Important Step Forward", *JNSL* 31/1, pp.1-25.
- (2006) "The Writing of Early Scrolls and the Literary Analysis of the Hebrew Scriptures", en *DSD* 13, 3, pp.339-347.
- (2008a) "Three Strange Books of the LXX: 1 Kings, Esther, and Daniel Compared with Similar Rewritten Compositions from Qumran and Elsewhere", en M. Karrer

- y W. Kraus (eds.) *Die Septuaginta: Texte, Kontexte, Lebenswelten: Internationale Fachtagung veranstaltet von Septuaginta Deutsch (LXX.D), Wuppertal 20.–23. Juli 2006*. WUNT 219, Tübingen: Mohr Siebeck, pp.369-393.
- (2008b) “The Biblical Texts from the Judean Desert – An Overview and Analysis”, en *íd. Hebrew Bible, Greek Bible, and Qumran Collected Essays*. Tübingen: Mohr Siebeck, pp.128-154.
 - (2009) “The Many Forms of Hebrew Scriptures: Reflections in Light of the LXX and 4QRevised Pentateuch”, en Lange et al. (eds.), *From Qumran to Aleppo: A Discussion with Emmanuel Tov about the Textual History of Jewish Scriptures in Honor of his 65th Birthday*. FRLANT 230, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, pp.11-28.
 - (2012a) “Post-Modern Textual Criticism?”, en T.M. Law y A. Salvesen (eds.), *Greek Scriptures and the Rabbis*. Leuven: Peeters, pp.1-18.
 - (2012b) *Textual Criticism of the Hebrew Bible* (3rd. edn.), Minneapolis: Fortress Press.
 - (2014) “New Editions of Hebrew Scriptures: A Response”, en *HeBAI* 4:3, pp.375-383.
 - (2017) “The Essence and History of the Masoretic Text”, en *Bogoslovlje, Journal of the Faculty of Orthodox Theology*, University of Belgrade 1, pp.7-26.
 - (2020) “Protomasorético, premasorético, semimasorético y masorético: un estudio sobre terminología y teoría textual”, *Davarlogos* 19/1, pp.1-26.
- Trahair, L. (2002) “Short-Circuiting the Dialectic: Narrative and Slapstick in the Cinema of Buster Keaton”, *Narrative* 10/3, pp.307-325.
- Trebolle Barrera, J. (1993) *La Biblia Judía y la Biblia Cristiana. Introducción a la historia de la Biblia*. Madrid: Trotta.
- (2008) *Imagen y palabra de un silencio. La Biblia en su mundo*. Madrid: Trotta.
 - (2014) “El proceso de formación de los libros bíblicos. El canon de la Biblia”, en G. Seijas (dir.) *Historia de la literatura hebrea y judía*. Madrid: Trotta, pp.191-208.
- Trebolle Barrera, J. y Ulrich, E. (2020) “Text-Critical Issues with Samuel and Kings”, en B.E. Kelle y B.A. Strawn (eds.) *The Oxford Handbook of the Historical Books of the Hebrew Bible*. Oxford: Oxford University Press, pp.50-63.
- Troyer, K. de (2000) *The End of the Alpha Text of Esther: Translation and Narrative Technique in MT 8:1-17, LXX 8:1-17, and AT 7:14-41*. Atlanta: Society of Biblical Literature.
- Tsumura, D.T. (2006) *The First Book of Samuel*. Grand Rapids, MI: Eerdmans.
- Tynianov, I., (1995), “Fábula, siuzhet, estilo”, en E. Volek (ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Vol. II: Semiótica del discurso y posformalismo bajtiniano*. Madrid: Fundamentos, pp. 165-170.
- Ulrich, E. (1992) “Pluriformity in the Biblical Text, Text Groups, and Questions of Canon”, en J. Treballe Barrera y L. Vegas Montaner (eds.) *The Madrid Qumran Congress: Proceedings of the International Congress on the Dead Sea Scrolls, Madrid, 18–21 March 1991* (2 vols.). Leiden: Brill, pp.79-98.

- (1999), “The Canonical Process, Textual Criticism, and the Latter Stages in the Composition of the Bible”, en *The Dead Sea Scrolls and the Origins of the Bible*, Grand Rapids: Eerdmans, pp.51-78.
- Uther, H-J. y Dinslage, S. (2011) *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson* (3 vols.). Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia, Academia Scientiarum Fennica.
- Van Buylaere, G. (2010a), “STT 1,038 (The Poor Man of Nippur)”, *GKAB Corpus*, The GKAB Project, <http://oracc.org/cams/gkab/P338355>.
- (2010b), “STT 1,039+(STT 1,039+STT 2,116) (The Poor Man of Nippur)”, *GKAB Corpus*, The GKAB Project, <http://oracc.org/cams/gkab/P338356>.
- van der Merwe, C.H.J., (1994), “Discourse Linguistics and Biblical Hebrew Grammar”, en R.D. Bergen. (ed.), *Biblical Hebrew and Discourse Linguistics*, Winona Lake, IN, pp. 13-49.
- (2003) “Some Recent Trends in Biblical Hebrew Linguistics: A Few Pointers Towards a More Comprehensive Model of Language Use”, *HS* 44, pp.7-24.
- van Heerden, W. (1992) “Humor and the Interpretation of Jonah”, *OTE* 5/3, pp.389-401. https://hdl.handle.net/10520/AJA10109919_452.
- (2001), “Why the Humour Plays Hide and Seek with Us”, *Social Identities*, 7/1, pp.75-96.
- van Hooff, J.A.R.A.M. (1972) “A Comparative Approach to the Phylogeny of Laughter and Smiling”, en R.A. Hinde (ed.) *Non-Verbal Communication*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.209-238.
- (1989) “Laughter and Humour, and the ‘Duo-In-Uno’ of Nature and Culture”, en W.A. Koch (ed.) *The Nature of Culture*. Bochum: Studienverlag Brockmeyer, pp.120-149.
- Van Peursen, W. (2020) “Tracing Text Types in Biblical Hebrew”, *VT* 70, pp.140-155. doi:10.1163/15685330-12341430.
- Van Seters, J. (1994) *The Life of Moses: The Yahwist as Historian in Exodus—Numbers*. Louisville, Ky.: Westminster/John Knox.
- (1997) “From Faithful Prophet to Villain: Observations on the Tradition History of the Balaam Story”, en Eugene E. Carpenter (ed.) *A Biblical Itinerary: In Search of Method, Form and Content: Essays in Honor of George W. Coats*. Sheffield: Sheffield Academic Press, pp.126–32.
- (2006), *The edited Bible: The Curious History of the “Editor” in Biblical Criticism*, Winona Lake, IN: Eisenbrauns.
- van Wolde, E., (1989), *A Semiotic Analysis of Genesis 2-3. A Semiotic Theory and Method of Analysis Applied to the Story of the Garden of Eden*. Assen: Van Gorcum.
- (1997), “Linguistic Motivation and Biblical Exegesis”, en *íd.*, (ed.), *Narrative Syntax and the Hebrew Bible. Papers of the Tilburg Conference 1996*. Leiden: Brill, pp. 21-50.
- (1998) “The Creation of Coherence”, *Semeia* 81, pp.159-174.
- Von Soden, W. (1990) “Der arme Mann von Nippur”, en W.H.Ph. Römer, *TUAT III. Weisheitstexte, Mythen, Epen*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, pp.174-180.

- Vega, L. (2011) “De dicto/de re”, en L.Vega Reñón y P. Olmos Gómez (eds.), *Compendio de lógica, argumentación y retórica*. Madrid: Trotta, pp.165-167.
- Vegas Montaner, L. (1992) “Some Features of the Hebrew Verbal Syntax in the Qumran *Hodayot*”, en *The Madrid Qumran Congress: Proceedings of the International Congress on the Dead Sea Scrolls, Madrid, 18–21 March 1991*, Vol.1. Leiden: Brill, pp.273-286.
- (1993) “Sobre *wēqāṭal* en los Salmos”, en J.R. Ayaso *et al.* (eds.) *IV Simposio Bíblico Español (I Ibero-Americano)*, Granada 7-10 Sept. 1992. Valencia-Granada: Fundación Bíblica Española, pp. 121-132.
 - (1994) “Quelques structures syntactiques des *Hodayot*: Parfait et imparfait non initiaux”, en G.J Brook (ed.) *New Qumran Texts and Studies*. Leiden: E.J. Brill, pp. 287-304.
 - (1998) “Discursive Texts and Perfect Tense in Psalms”, en *International Colloquium Bible and Computer, Actes du Cinquième Colloque International Bible et Informatique: Traduction et Transmission. Aix-en-Provence, 1-4 September 1997*. Paris: Champion, pp. 137-160.
 - (1999) “Sintaxis del verbo hebreo bíblico: Nuevas tendencias”, en J. Targarona y A. Sáenz-Badillos (eds.) *Jewish Studies at the Turn of the 20th Century. Proceedings of the 6th EAJIS Congress (Toledo 1998)*. Vol. I. Brill: Leiden. pp. 221-231.
 - (2000) “Tipos de discurso en hebreo bíblico”, en J.J de Bustos (coord.) *Lengua, discurso, texto. I simposio internacional de análisis del discurso*, Madrid: Visor, pp.497-512.
 - (2002) “Towards a Computer-Assisted Classification of Discourse Types in the Psalms”, en J. Cook (ed.), *Bible and Computer: The Bible from Alpha to Byte*. Leiden: E.J. Brill, pp. 189-208.
 - (2011) “Masoretic Tradition and Syntactic Analysis of the Psalms”, en W. T. van Peursen, y J. Dyk, (eds.). *Tradition and Innovation in Biblical Interpretation. Studies Presented to Professor Eep Talstra on the Occasion of his Sixty-Fifth Birthday*. Leiden: Brill, pp.317-335.
- Vegas Montaner, L. y Seijas de los Ríos-Zarzosa, G. (1995) “A Computer Assisted Syntactical Study of Poetic Biblical Texts”, en *Association Internationale Bible et Informatique et al., Actes du Quatrième Colloque International Bible et Informatique: “matériel et matière”; l’impact de l’informatique sur les études bibliques. Amsterdam, 15-18 August 1994*. Paris: Champion, pp.341-355.
- Vegas Montaner, L. *et al.* (eds.) (2010) *Computer Assisted Research on the Bible in the 21st Century*. Piscataway, NJ: Gorgias Press.
- Verschueren, J. (2017) “The Pragmatics of Humor in a Serious Story”, *ELUA* 31, pp.311-326. doi: <https://doi.org/10.14198/ELUA2017.31.16>.
- Viana, A. (2017) “Humour and Laughter as Vestiges of Evolution”, *The European Journal of Humour Research* 5/1, pp.1-18. <http://dx.doi.org/10.7592/EJHR2017.5.1.viana>.
- Vivero García, M.D., (2001), *El texto: teoría y análisis lingüístico*. Madrid: Arrecife.

- Volek, E., (1985), *Metaestructuralismo: Poética moderna, semiótica narrativa y filosofía de las ciencias sociales*. Madrid: Fundamentos.
- Walsh, J.T. (2010) *Old Testament Narrative: A Guide to Interpretation*. Louisville, KY: Westminster/John Knox Press.
- Warren-Lothlin, A. (2005) "Body Idioms and the Psalms", en P.S. Johnston y D.G. Firth (eds.) *Interpreting the Psalms: Issues and Approaches*. Downers Grove, IL: IVP Academic, pp.195-212.
- (2007) "Politeness Strategies in Biblical Hebrew and West African Languages", *Journal of Translation* 3/1, pp.55-71.
 - (2013a) "Euphemisms and Bible Translations", en *EHLL* 1, pp.855-859.
 - (2013b) "Idioms: Biblical Hebrew", en *EHLL* 2, pp.227-229.
- Watson, C. (2015) "A Sociologist Walks into a Bar (and Other Academic Challenges): Towards a Methodology of Humour", *Sociology* 49/3, pp.407-421. doi:/[10.1177/0038038513516694](https://doi.org/10.1177/0038038513516694)
- Watson, W.G.E. (1984), *Classical Hebrew Poetry: A Guide to its Techniques*. JSOTSup, 26; Sheffield: JSOT Press.
- Weil, G.E. (1971) *Massorah Gedolah manuscript B.19a de Leningrad*, vol. I. Rome: Pontificium Institutum Biblicum.
- Weinrich, H. (1964) *Tempus: Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Weis, R.D. (2002) "Biblia Hebraica Quinta and the Making of Critical Editions of the Hebrew Bible" (online), *TC: A Journal of Biblical Textual Criticism* 7 (2002). Accesible en <http://rosetta.reltech.org/TC/vol07/Weis2002.html>.
- Weisman, Z. (1998) *Political Satire in the Bible*. Atlanta, GA.: Scholars Press,
- Whedbee, J.W. (1990) "The Comedy of Job", en Y.T. Radday y A. Brenner (eds.), *On Humour and the Comic in the Hebrew Bible*, JSOTS 92. Sheffield: Almond Press, pp.217-249.
- (1993) "Paradox and Parody in the Song of Solomon: Towards a Comic Reading of the Most Sublime Song", en A. Brenner (ed.) *A Feminist Companion to the Song of Songs* (The Feminist Companion to the Bible 1), Sheffield: JSOT, pp.266-278.
 - (1998) *The Bible and the Comic Vision*. Cambridge: Cambridge University Press.
- White, H.C. (1988a) "Introduction: Speech Act Theory and Literary Criticism", en *id.* (ed.) *Speech Act Theory and Biblical Criticism*. Decatur, GA: Scholars Press, pp.1-24.
- (1988b) "The Value of Speech Act Theory For Old Testament Hermeneutics", en *id.* (ed.) *Speech Act Theory and Biblical Criticism*. Decatur, GA: Scholars Press, pp.41-63.
- White Crawford, S. (2000) "Additions to Esther", *EDB*, pp.426-427.
- (2009) "Esther", *Virginia Theological Bible Briefs*, pp. 1-17. <https://digitalcommons.unl.edu/crawfordpubs/1/>
- White Crawford, S. y Greenspoon, L.J. (eds.) (2003) *The Book of Esther in Modern Research*. JASOTSup 380, London: Clark International.
- Wickberg, D. (2016) *The Senses of Humor: Self and Laughter in Modern America*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

- Wickes, W. (1970) *Two treatises on the accentuation of the Old Testament. On Psalms, Proverbs and Job. On the Twenty-one Prose Books*. Prolegomenon by A. Dotan, New York: Ktav.
- Wierzbicka, A., (1991). *Cross-cultural Pragmatics. The Semantics of Human Interaction*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Wills, L.M. (1995) *The Jewish Novel in the Ancient World*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Wilson, D. y Sperber, D. (2002) "Relevance Theory", *UCL Working Papers in Linguistics* 14, pp.249-287.
- Winter-Froemel, E. y Thaler, V. (eds.) (2018) *Cultures and Traditions of Wordplay and Wordplay Research*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Wisse, R.R. (1971) *The Schlemiel as Modern Hero*. Chicago, IL: Chicago University Press.
- Worthington, M. (2019) *The Poor Man of Nippur (2018 film) – screenplay*. Disponible en <https://www.repository.cam.ac.uk/handle/1810/295335>
- Yee, G. A., (1988). "The Anatomy of Biblical Parody: The Dirge Form of 2 Samuel 1 and Isaiah 14", *CBQ* 50, pp. 565-586.
- Yeivin, I. (1980) *Introduction to the Tiberian Masorah*, Missoula, MT: Scholars Press.
- Young, I, (2002) "The Stabilization of the Biblical Text in the Light of Qumran and Masada: A Challenge for Conventional Qumran Chronology?" *DSD* 9, pp.364-90.
- Zahn, M.M. (2011), "Talking about Rewritten Texts: Some Reflections on Terminology", en Hanne von Weissenberg, Juha Pakkala y Marko Marttila (eds.) *Changes in Scripture; Rewriting and Interpreting Authoritative Traditions in the Second Temple Period*. «Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft» 419. Berlin: W. De Gruyter, pp.93-120.
- Zucker, D.J. (2011) "The Deceiver Deceived: Rereading Genesis 27" *JBQ* 39/1, pp.46-58.
- (2014) "The Importance of Being Esther: Rabbis, Canonicity, Problems and Possibilities", *European Judaism: A Journal for the New Europe* 47/1, pp.102-108.

Resumen en español

La comicidad narrativa en 1 Samuel y Ester en el Texto Masorético de la Biblia Hebrea, según la edición de *Leningradensis* B19a de la *Biblia Hebraica Stuttgartensia*

Esta tesis se ocupa de la participación de lo cómico en las narraciones de la BH a partir del análisis lingüístico y narratológico de algunas escenas tomadas de los libros de 1 Samuel y Ester. En concreto, se intenta:

- a) demostrar la concurrencia de la comicidad en la BH, según el texto masorético de *Leningradensis* b19a en edición *BHS*;
- b) mejorar el conocimiento de los mecanismos narrativos del hebreo bíblico y
- c) mejorar el conocimiento del funcionamiento de ciertos aspectos del sistema verbal hebreo.

Este trabajo propone que, en ocasiones, el texto bíblico destila una particular comicidad que tiene su reflejo en algunos de los aspectos lingüísticos del hebreo bíblico, tal y como este es abordable en el TM. El objetivo es, por un lado, identificar esos procedimientos o detonantes cómicos propios de esos textos bíblicos en hebreo a la luz de la comicidad general o universal y, por otro, pero relacionado con lo anterior, señalar qué catalizadores lingüísticos permiten el desarrollo de las escenas cómicas que parecen descubrirse en los ejemplos elegidos.

La tesis se articula en tres fases a través de cuatro capítulos:

- 1) Justificación y descripción de la fuente escogida (cap. 1)
- 2) descripción lingüística y narratológica de los pasajes elegidos, tras repasar los postulados de la pragmática y la narratología (cap. 2).
- 3) descripción de los mecanismos cómicos detectados en dichas escenas, tras repasar diversas aproximaciones al humor y lo cómico (cap. 3 y 4). En concreto, el capítulo 4 está dedicado a la descripción de las escenas destacadas en 1 Samuel y Ester a partir de todo lo expuesto anteriormente. Del primer libro de Samuel se tomarán los siguientes pasajes para observar y describir su disposición narrativa en relación con la comicidad percibida: 1:9-14; 3:2-10; 5:1-4.6-12; 19:9-24; 21:11-16.

En el caso de Ester se intentará mostrar cómo lo cómico no solo puede ser esporádico e instrumental, sino, sobre todo, esencial en la narración y en su narratividad. Lo que más interesará será el engarce narrativo de las acciones dentro de la trama como

mecanismo de construcción (y reconocimiento) de una comicidad que, por otra parte, no es ajena a esa narratividad. Para ello, se pondrá especial atención en sus capítulos 6 y 7.

Se demuestra en esta tesis la importancia de la comicidad en la narrativa bíblica hebrea, tanto en el nivel lingüístico como en el pragmático y narratológico. La comicidad, tal y como se entiende en esta tesis, se manifiesta en las escenas estudiadas a través de ciertos “desajustes narrativos” que tienen su reflejo en una particular disposición lingüística del discurso comunicado por la fuente escogida.

Abstract in English

Narrative Comicality in 1 Samuel and Esther in the Masoretic Text of the Hebrew Bible, according to the *Leningradensis* B19A edition of the *Biblia Hebraica Stuttgartensia*

This thesis deals with the participation of the comic in the narratives of the BH from the linguistic and narratological analysis of some scenes taken from the books of 1 Samuel and Esther. In particular, the aim is to:

- a) to demonstrate the concurrence of the comicity in the BH, as presented in the Leningradensis b19a Masoretic text in the *BHS* edition;
- b) to improve knowledge of the mechanisms of narration in Biblical Hebrew, and
- c) to improve knowledge of the functioning of certain aspects of the Hebrew verbal system.

This work proposes that, on occasion, the biblical text distills a particular comicality that has its reflection in some of the linguistic aspects of biblical Hebrew, as this is affordable in the TM. The objective is, on the one hand, to identify those comical procedures or triggers proper to those biblical texts in Hebrew in the light of the general or universal comicality and, on the other hand, but related to the aforementioned, indicate which linguistic catalysts allow the development of the comic scenes that seem to be discovered in the chosen examples.

The thesis is conveyed in three phases through four chapters:

- 1) Justification and description of the source selected (chap. 1).
- 2) linguistic and narratological description of the selected passages, after reviewing the postulates of pragmatics and narratology (chap. 2).
- 3) depiction of the comic mechanisms identified in these scenes, after reviewing various approaches to humor and comedy (chap. 3 and 4). From the first book of Samuel the following passages will be taken to examine and describe his narrative disposition in relation to perceived comicality: 1:9-14; 3:2-10; 5:1-4.6-12; 19:9-24; 21:11-16.

In the case of Esther, an attempt will be made to show how comic can not only be sporadic and instrumental, but, above all, essential in the narrative and its narrativity. The interest will be put on the narrative setting of actions within the plot as a mechanism of construction (and recognition) of a comicality that, on the other hand, is not alien to that narrative. To this end, special attention will be given to Esther 6 and 7.

This thesis demonstrates the importance of comicality in the Hebrew biblical narrative, both at the linguistic level and in the pragmatic and narratological level. Comicality, as understood in this thesis, is manifested in the scenes studied through certain "narrative mismatches" that have their reflection in a particular linguistic disposition of the discourse communicated by the chosen textual source.