

La potencia(lidad) narrativa del gag en los relatos bíblicos*

Narrative Potency and Narrative Potential of Gags in the Hebrew Bible

Sel iam El Ammari Alonso

selammar@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

ORCID ID: 0000-0003-0234-6681

Recibido: 23-07-2020 | **Aceptado:** 24-02-2021

<https://doi.org/10.30827/meahhebreo.v70i.22572>

Resumen

Este artículo intenta mostrar la aportación del gag, o imagen dinámica tendente al equívoco, al desarrollo narrativo de las historias bíblicas. Pese a ser una de las materias primas más importantes de la comicidad en las artes visuales, el gag puede considerarse desde un punto de vista narratológico para valorar sus aportaciones a la trama de una narración, también bíblica. La narración a través del gag supone una manera alternativa de plantear problemas, desarrollar tramas o culminar episodios, y su carácter distintivo se debe a la fuerza de las imágenes que plantea. Por muy chocante o extemporáneo que parezca, el gag está siempre al servicio de la narratividad general, que quedará tanto más expuesta cuanto mayor sea la fuerza de la imagen construida. Esta hipótesis es presentada mediante algunos ejemplos bíblicos.

Palabras clave: Gag; Biblia Hebrea; Narratología; Ironía Dramática; Comicidad

Abstract

The purpose of this study is to show the narrative contribution in Biblical stories of the gag, or dynamic image intended for the ambivalence. Despite being one of the most important resources used to produce comedy in visual arts, the gag may be observed from a narratological point of view in order to measure its involvement in a narrative's plot. Storytelling through gags provides an alternative means of posing issues, developing threads, and concluding episodes. The distinctiveness of the gag lies in the strength of the images it suggests. The more shocking or misplaced appears a gag, the greater its contribution to the general narrativity, which may be more evident as bigger is the strength of the image built. This assumption is showed through some Biblical examples.

Keywords: Gag; Hebrew Bible; Narratology; Dramatic Irony; Comedy

* Este trabajo ha sido realizado dentro del 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. El autor agradece a los anónimos revisores de este artículo sus útiles observaciones.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

El Ammari Alonso, S. (2021), La potencia(lidad) narrativa del gag en los relatos bíblicos. *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Hebreo*, 70: xxx-xxx. doi: 10.30827/meahhebreo.V70i.22572

1. Introducción

Un gag es un recurso retórico de las artes escénicas y visuales consistente en la construcción de imágenes caracterizadas por intentar desbordar de manera abrupta el caudal del relato en las narraciones (fílmicas, dramáticas, pictóricas, animadas [*cartoons*])¹. Su identificación o detección en la literatura es tanto más natural por cuanto esta comparte con las anteriores artes los niveles abstractos del relato (a) discursivo (b) que expresa o representa hechos/situaciones/acciones (c).

El análisis de ciertas escenas o imágenes bíblicas² con hechuras de gag desde la perspectiva de su doble potencialidad narrativa y disruptiva nos acerca a algunos de los mecanismos compositivos de las narraciones de la BH y, desde otro flanco³, a la idea de comicidad. La potencia centrífuga del gag puede hacer que parezca que se quiere hablar solo de comicidad en este artículo, cuando de lo que se va a tratar sobre todo es de narratividad⁴ bíblica. Porque el gag se distingue también por poseer una energía aglutinadora que, combinada con las fuerzas disgregadoras del equívoco (*quid pro quo*), la inversión o la repetición⁵, le permite contribuir al avance del hilo narrativo.

Un gag, narrativamente, es instrumental, no accidental u ornamental⁶. Y ello pese a su carácter puntual, que lo *aísla* y deslinda de su entorno narrativo. Es una herramienta más del utillaje del narrador. Tomado como ente autónomo, y al margen de su calidad cómica (que puede no darse, si es que se piensa en la risa), se autocontiene y se explica a sí mismo; pero valorado 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.

1. Véase puntos 3 y 4 y las referencias ahí citadas para la definición de gag. También, Mars (1964) y du Pasquier (1970).

2. Lo bíblico, en este trabajo, siempre equivaldrá (salvo otra indicación) a Biblia Hebrea, y Biblia Hebrea, a efecto de citas y alusiones textuales, remitirá siempre al Texto Masorético según la edición de Leningradensis B19a reflejada en la *BHS* (Kittel: 1997). Todas las traducciones del texto bíblico son obra del autor.

3. Desde otro flanco, porque no interesarán aquí la *calidad* cómica de lo representado (acciones) o de la expresión (nivel lingüístico), sino la de la secuenciación de acciones mediante un relato accesible desde un discurso.

4. O estructuración de los hechos de un relato. Véase Pier y García Landa (2008) para un amplio análisis de la narratividad desde múltiples ángulos; también Greimas *et.al.* (1989).

5. Henri Bergson (1984:75–100) repasa y clasifica estos mecanismos de lo que denomina *lo cómico de situación*.

6. Comedia y gag, aunque en apariencia unidos indisolublemente (un gag puede aparecer en una tragedia y una comedia puede acoger un número muy limitado de gags), se diferencian en el carácter arquitectónico (al nivel del relato) de la primera y puntual del segundo.

~~Además de~~ la propia comicidad, que puede darse por muchos medios, entre ellos el gag. Quizá lo que se estima de una situación cómica en una narración no sean tanto las risas que pueda provocar como las (desviadas) posibilidades causales que despliega, disfrazadas de casualidades e incongruencias.

Mediante algunos ejemplos bíblicos, se intenta mostrar cómo el gag, con su doble fuerza dispersiva y asociativa atesora una indudable potencialidad narrativa que suele ser pasada por alto en el estudio de la prosa bíblica. Quizá por la (mala) fama que lo cómico, lo risible y lo humorístico (con los que el gag tiene indudables puntos en común, aunque no se defina exclusivamente por ellos) tienen en el pensamiento occidental⁷.

2. Semiótica de la narración

Las distinciones que siguen son pertinentes y necesarias, pues se va a hablar de unos determinados hechos o acciones teniendo en cuenta su disposición en una arquitectura representativa particular, según se puede extraer o abstraer de unos determinados textos escritos. No es tanto de las acciones como de su distribución y su engastado en el relato (o en forma de relato) de lo que se tratará (*vid.* nota 3).

Una narración puede verse como «la representación semiótica de una serie de acontecimientos» (García Landa, 1998: 19). Otra definición posible sería la de que una narración «is the semiotic representation of a series of events meaningfully connected in a temporal and causal way» (Onega y García Landa, 1999: 3). Ambas definiciones «nos remite[n] a dos niveles de análisis: la serie de acontecimientos y su representación semiótica» (García Landa, 1998: 19), representación que puede darse a través de diferentes medios, por ejemplo el escrito⁸.

Por tanto, se podrían distinguir en un texto narrativo, mediante proceso de abstracción, las acciones propiamente dichas y el propio mecanismo semiótico en tanto que artefacto, texto o discurso. Se añadiría el concepto de relato, «habida cuenta de que el discurso narrativo desborda la acción, no se limita a transmitir la acción»⁹. En suma, el discurso narrativo se define como tal porque contiene un relato y el relato es la acción según es expuesta por el discurso (García Landa 1998: 119). Así, ante textos como los bíblicos, en cualesquiera de sus encarnaciones, se pueden abstraer tres niveles de análisis: 1) el de la acción narrada, 2) el del discurso empleado para ello y 3) el del relato (que representa esa acción) tal y como es expresado por el discurso.

7. Morreall (1989). En lo que a la BH se refiere, a todo esto se une la sacralidad y la reverencia a su texto, que hace que lecturas en apariencia ligeras o poco serias se vean con recelo. Véase Brenner y Radday (1990), Radday (1990) y van Heerden (2001).

8. Evidentemente, son estas unas definiciones estrictamente narratológicas, con todo el peso de la semiótica estructuralista. Véase Bal (1985) y Prince (1982) para una aproximación a la narratología, además de las referencias que se ofrecen a lo largo de este artículo

9. García Landa (1998: 19). Para una historia del concepto de 'relato' y sus distintas definiciones desde Aristóteles, véase García Landa (1998: 119–133).

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: 48). Esos ejes horizontal y vertical serían, por un lado, la serie de acontecimientos y, por otro, su representación. La descripción horizontal proporciona las nociones de inicio, nudo y desenlace; el eje vertical (considerando la narración como representación semiótica de acontecimientos) 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: 6).

Tal y como se ha definido, 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, pictóricas, de la historieta, etc.» con un uso del concepto ‘relato’ comparable al que se le da en la literaria; y aún 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*»¹⁰. Justamente, esta falta de inherencia a un medio específico de lo que, al fin y al cabo, solo son abstracciones, es lo que permite identificar un recurso retórico en apariencia exclusivo de las artes visuales¹¹, como es el gag, en la literatura (también la bíblica).

Se acogerán en este análisis los niveles de abstracción descritos, pues permitirán no solo deslindar los hechos narrados de su formalización lingüística, así como su articulación en el relato que esta recoge, sino también identificar y resaltar las muestras objeto de estudio de entre la pluralidad textual de la Biblia (*vid.* notas 2, 3 y 27).

3. Qué es un gag

Cinematográficamente, un gag visual¹² puede ser definido como «una forma que hace (posible) reír [...] mediante un desarrollo equívoco de imágenes en movimiento» (Garin, 2014: 9):

1. Una *forma*, porque un gag implica «un determinado cobrar forma, un lugar y un *tempo*, una manera de hacer» (Garin, 2014: 9; la cursiva es suya).

10. García Landa (1998: 22. Las cursivas son suyas). «Films, plays, comic strips, novels, newsreel, diaries, chronicles and treatises of geological history are all narratives», que «can therefore be constructed using an ample variety of semiotic media: written or spoken language, visual images, gestures and acting» (Onega y García Landa, 1999:13).

11. «¿Qué arte no está cercano al cine?», dice Sergei Eisenstein (1999:12) al hablar, precisamente, del fragmento (o toma) y sus relaciones (mediante el montaje). Por lo mismo, se podría declarar, *¿qué arte no está cercano a la literatura?*

12. Véase Cuéllar (1998: 70–73) y Garin (2014: 7–8) para diversas propuestas de definición de un 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: 65).

2. *Que hace posible reír*, porque lo cómico en un gag es «condición de posibilidad» (Garin, 2014: 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: 11). Y es que el gag «desborda ampliamente las categorías de lo cómico» (Garin, 2014: 17). La posibilidad de hacer reír es lo que parecería que 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), como puede ser un gag (visual, verbal, sonoro, etc.). Pero, 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 risa¹³.
3. *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: 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: 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: 13).
4. *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 nuestros análisis) «se despliega simultáneamente a las imágenes, lo entendemos *mientras* lo vemos, de forma inmanente y directa» (Garin, 2014: 14; sus cursivas).

Ese *desarrollo equívoco (de imágenes en movimiento)* al que alude Garin puede darse por otros medios, ~~no solo el filmico, sino~~ el pictórico y el fotográfico (hablando de imágenes representadas) y el literario (hablando de imágenes evocadas). E, igualmente, existen gags verbales (un chiste o un retruécano, en suma, pueden ser vistos como gags verbales, así como un gag visual ser considerado un chiste visual)¹⁴, gags sonoros¹⁵,

13. Attardo (1994:3) rechaza «the use of laughter as a defining criterion for humor». «Theories about laughter came to share research space with humor, in a somewhat fallacious manner», nos dice Ermida (2008:6), 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». A todo ello se une la indeterminación conceptual y terminológica (Carrell, 2008: 306). Véase El Ammari (2021) para la caracterización de un muy particular tipo de risa presente en la Biblia, como es la humillante y/o burlona, sin tener en cuenta lo cómico o humorístico.

14. Cuéllar (1998: 73) elige *chiste filmico* como traducción del término gag (visual).

15. Un perfecto ejemplo bíblico de gag sonoro es la toma de Jericó (Jo 6,1–20) por el poder del sonido de los cuernos y los gritos.

gags musicales y gags mixtos (Garin 2014: 14–15) que participan del desarrollo equívoco y que se definen por eso mismo.

El movimiento de imágenes aludido no tiene por qué ser fielmente realista e inducido por una manipulación técnica 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*, 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; o 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: 87). Y 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 visitantes.
- vv.6–11. Exterior, puerta: Lot sale a negociar; agresión a Lot; rescate de Lot por los ángeles; cueva de los sodomitas, que buscan a tientas la puerta.

En esta última escena, los ángeles quedan casi fuera del encuadre, del plano (*fuera de campo*), pues solo sus manos *salen, aparecen, se alargan* en el v.10. En sí misma, esta imagen de unas manos que surgen de la casa podría ser considerada como un gag visual, tan potente es: unas manos que aparecen, agarran a Lot, lo introducen en la casa y cierran la puerta. 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: 17). El desarrollo narrativo, en forma de imagen imprevista o súbita, es lo que aquí interesa. 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.

4. La narratividad y la comicidad del gag

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: 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: 10).

Considerado desde el gag, lo cómico sería un movimiento de distracción que atrapa nuestra atención, una discordancia que extraña o deleita, una discrepancia que promueve la reevaluación de lo contemplado o 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, colateralmente, se ocupa.

Considerado en su dimensión narrativa, el gag puede ponernos en la senda de la narratividad general o particular, la bíblica en este caso. Jonathan Culler (2001:xiv), hablando de literatura de vanguardia y crítica literaria, señala que son justamente las obras que desafían las convenciones narrativas las que nos señalan el camino hacia el reconocimiento (y la posibilidad de análisis) de esas convenciones y, consiguientemente, de la narratividad. De modo parecido sucedería con el gag: su narratividad (en apariencia) desviada y excéntrica puede hacer visibles y evidentes los modos directos, no oblicuos de las narraciones. Así lo entiende Sylvain du Pasquier (1970) que señala cómo el gag es una excepción respecto de una norma que se origina específicamente para desafiar a esta. En suma, el gag desenmascara la ambigüedad oculta en los discursos narrativos más inocuos en apariencia.

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: 25). Las sucesivas etapas narrativas reconocidas por Aristóteles (inicio-nudo-desenlace) surgen. Un gag puede ser visto a veces como una atomización o, mejor, miniaturización narrativa.

Cuéllar (1999: 113–120; 1998: 74–98) clasifica los diferentes tipos de gag en cuatro categorías, atendiendo a lo sensorial (visuales, auditivos, audiovisuales), a su relación con los personajes (gags de estructura anónima o personalizados), a su relación con el film (autónomo o microcósmico) y, por último, atendiendo a su tipología cómica (hasta catorce tipos, desde el gag de sorpresa hasta el absurdo). En su opinión, hay veces en que el gag puede romper la narratividad al distraer la atención del espectador (gag autónomo); por el contrario, en otras ocasiones, el gag resumiría *microcósmicamente* todo un film¹⁶.

Pero por su puro acontecer, su simple transcurrir, el gag puede ser explicado apelando a los *universales* narrativos aristotélicos¹⁷, quedando así integrado en la narración global, por muy chocantes que puedan llegar a ser las imágenes que genere o las im-

16. Cuéllar (1998: 76; 1999: 115). Para una opinión contraria, Garin (2013: 53).

17. Joshua Berman (2019:290) advierte: «[f]ar from universal, [they] are precisely Aristotelian in nature» y advierte contra su inadecuada aplicación en la literatura bíblica. Véase Lowery (1995: 118).

plicaciones (escénicas, en la *dramatis personae*, en el curso de los acontecimientos, en el ánimo del lector/espectador, etc.) que ataña. 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 sorprende¹⁸.

Así es como Garin explica cómo se construye un gag a través del tiempo. Esas tres acciones no son sino formas de relación temporal que pueden mezclarse dinámicamente, 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 filmica 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: 38. Las cursivas son suyas).

Por ejemplo, 1 Sa 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 reinidentes equivocaciones de Samuel. Pero, siendo binario su desarrollo, dicha escena obedece al patrón ternario de corte folclórico tan recurrente en la Biblia (Alter, 2011: 120), en la que una secuencia se repite tres (más una) veces¹⁹. 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 tipologías distintas.

El recurso a la circularidad o reiteración, como en I Sa 3,2–10, puede asfixiar narrativamente un relato pero, en sí mismo, dicho recurso tiene una indudable capacidad narrativa potenciadora y vigorizante merced, precisamente, a lo que conlleva de anómalo y divergente. Piénsese en la cantidad de hechos, algunos fantásticos pero, sobre todo, reiterados, que se concitan en Nu 22–24²⁰. Por tres veces el asna de Balaam recibe un injusto castigo por parte de su amo²¹ y por tres veces (más una) Balac recibe su me-

18. Garin (2014: 25). Por eso, Meir Sternberg (2003:327) no duda: la sorpresa, junto con el suspense y la curiosidad (es decir: lo que sorprende, lo que se espera, lo que se anticipa) son nada menos que los universales de cualquier narración.

19. I Sa 3,2–10 se despliega binariamente en el eje vertical, ternariamente en el horizontal (véase arriba).

20. Este pasaje siempre ha intrigado e interesado por su folclorismo, su carácter paródico y por la evidente ironía que trasluce el desarrollo de su trama, entre otros aspectos. Véase Frisch (2015), Levine (2000), Notarius (2008) y Sharp (2009: 134–151) para diferentes enfoques.

21. El *quid pro quo* (uno de los mecanismos de la comicidad, así como uno de los tipos de gag) opera aquí: nosotros (lectores) sabemos por qué se aparta la jumenta, pero no Balaam, porque así lo decide el narrador. De igual manera opera

recido 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 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.

4.1. *Delimitación del gag*

Un gag puede también ser descrito como un «mecanismo cómico desarrollado en una estructura dinámica, inserto en un relato mayor»²². 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). 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 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 habría de ser 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 articulado y enunciado. El gag puede ser visto como un foganazo expresivo, como un portazo argumental o como un puente entre hechos, y es a eso a lo que se ha atendido en los ejemplos bíblicos citados en este trabajo. 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.

4.2. *La narratividad y la comicidad del gag en la Biblia*

Un aspecto importante acerca de los gags bíblicos aquí señalados es la de su cercanía o relación con las escenas-tipo según las entiende Robert Alter (1978 y 2011); 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: 60).

en I Sa 3,2–10, con la diferencia de que en este caso ningún personaje sabe lo mismo que el lector hasta que la escena no se repite por tercera vez (en Números, el asna ve perfectamente al ángel, como se preocupa de informarnos el narrador). Véase abajo 5 y 5.1 para el *quid pro quo*.

22. Cuéllar (1999:112). Cuéllar (1998 y 1999) ofrece una taxonomía del gag atendiendo a sus características formales y a su situación en el total del relato.

Como se podrá comprobar, uno de los gags elegidos coinciden parcialmente con una de las escenas-tipo singularizadas por Alter. La variación que tanto pondera Alter en las convenciones literarias que es capaz de reconocer, y que afectan a esas escenas, se produce, en ocasiones, manejando los resortes narrativos de manera cómica. ‘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 en este artículo al centrarse en el gag.

Para Alter, el carácter no descriptivo de la prosa bíblica hace que el *descenso* narrativo a los detalles en estas escenas-tipo produzca la expectativa de la «realization of portentous actions» (Alter 2011: 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 Walter Arend (1933. Compárese 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: 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 requerida²³. 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 para moldear aquellas (recuérdese la cita de Culler arriba).

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: 54).

Tómese ahora I Samuel 1. En concreto la escena desarrollada en vv. 9-18, que salta por los aires en v.14 con la intervención de Elí. Se trataría, en principio, de una escena de anunciación, porque ciertas expectativas se despiertan cuando la falta de hijos de Hannah es mencionada en v.2. Es decir, cuando al lector se le informa de que Hannah no tiene hijos, recurrentemente va a inferir que esta es estéril, que un mensaje divino llegará (por cualquier medio y a cualquier receptor concernido; esto incluye a Elcanah, como ocurre con Abraham en Ge 18), anunciando el inminente nacimiento y augurando la excepcionalidad del vástago. En suma, el suspense y la curiosidad se concitan. Algo

23. Véase la interesante reseña que Milman Parry dedicó a la obra de Arend citada (Parry, 1936).

se espera y mucho ya se anticipa, porque, ¿de cuántas mujeres estériles no 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 sucesos 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 escenatipo o episodio semi-independiente)? ¿Qué importancia suelen tener para el desarrollo global de la historia el resultado de la resolución de dicho problema o crisis? Etc., etc.

Alter, por lo dicho, incluye esta escena en concreto en el tipo de la anunciación (Alter, 2011: 103), pero por 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. Esa desviación le sirve a Alter para ponderar la 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, por un lado, y, sobre todo, para mostrar la enorme capacidad narrativa del gag visual.

La principal *anomalía* de la anunciación en el caso de Hannah es que no hay tal anunciación: es ella misma quien propone al Señor, mediante una simple y llana oración (v.11), la eventualidad de que, si le diese un hijo, ella se lo entregaría tras haber hecho con él aquello que un gran personaje requiere (por ejemplo, Sansón en Ju 13). Dios no dice nada, ni siquiera 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. Y ello porque 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. Además, aquí es Hannah quien *decide* o *augura* la excepcionalidad de su futuro hijo, no la profecía, como suele suceder. El niño será especial porque así lo decide ella, caso de ser aceptada su súplica. Por el contrario, 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 malinterpretación de Elí 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. Sería este un típico caso de gag de *quid pro quo* o ‘interferencia de las series’, el típico equívoco del enredo. Un gag tanto más chocante por cuanto que Elí ha estado presente en todo momento y ha sido testigo de las acciones de Hannah²⁴. Pero su presencia no le ha garantizado el pleno conocimiento de lo que sucedía justo delante de él.

24. No ha habido ocultación alguna, como en el robo de los *terafim* de Ge 31; ni un mutis por el foro, como en Es 7, ni disfraz o engaño, como en Ge 27; todos ellos ejemplos de *quid pro quo*. Toda la información que le ha faltado a Elí, y que el lector ha conocido en todo momento, le ha sido escamoteada por el narrador.

La clave está en el montaje de la escena, a base de planos y contraplanos, que da más de lo que ofrece e insinúa más de lo que dice. Por ejemplo, en el v.9 se nos informa de a dónde acude Hannah diciéndonos dónde está Elí. Igualmente, se añade que este está sentado junto a un pilar del Templo, con lo que se infiere no solo que puede ver a Hannah, sino que lo está haciendo. El v.12 transita de una orante Hannah a un expectante Elí para acabar en un inserto de la boca de ella en apenas nueve palabras²⁵. Y el v.13 nos hace dudar: ¿qué hemos leído en v.11: su verdadero rezo o una recreación del narrador²⁶?

La participación de Elí en la peripecia del nacimiento de Samuel podría ser calificada casi de bochornosa, en comparación con otros mediadores de la divinidad, anteriores y posteriores a él, porque ha mirado sin ver, ha juzgado sin conocer, ha bendecido sin preguntar²⁷. *Todo va mal* en la escena-tipo de I Samuel 1,9–18, nada se desarrolla según la convención, que vemos tanto más obvia cuanto más se desvía de ella este pasaje. La interrupción de Elí, que no sabe ni lo que hace ni lo que dice²⁸, es la manera como el narrador arruina la expectación que ha ido creando en el lector, que *ya* conoce escenas de este tipo y no espera una culminación así²⁹.

Esta escena del voto de Hannah y de su diálogo con Elí es también un buen resumen o condensación (gag microcósmico) 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 de 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 ello se hará aún más patente en la escena de la teofanía de Samuel (cap.3), donde nuevamente se nos informa (oblicuamente y mediante un gag antes comentado) de la irrelevancia de Elí en lo que respecta a todo lo numinoso y, lo que es más grave, de la drástica decisión de Yhwh sobre su futuro y el de sus hijos. 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) que, con su rutinaria bendición, estaba anunciando inopinadamente no solo un alumbramiento, sino su propia muerte.

5. ~~Esther~~ 7,1–10: un ejemplo de manipulación de la información

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 par-

25. Según el texto hebreo de TM y contándolas como *palabras prosódicas*, no *ortográficas* (Dresher, s.f.: 1–2).

26. ¿Acaso toda narración no es eso: pura recreación? Véase Berlin, 2004 para un análisis de las diferencias entre este rezo individual (en prosa y casi silente) y el comunal de I Samuel 2 (en verso).

27. Nótese que en el texto griego la naturaleza del gag muta o se desdobra, pues no es Elí quien interviene, sino un innominado, y desconocido hasta ese momento, siervo. El *quid pro quo* permanece, pero prevalece la sorpresa, casi el *respingo*, pues nada se sabía de ese sirviente llegado para hacer saltar la escena por los aires. Comparado con el TM, es innegable que las palabras son las mismas y su lugar en el relato idéntico, pero la transmutación de Elí en ese servidor provoca que todo cambie, no solo la acción narrada en lo que respecta al elenco.

28. Sabe lo que el narrador quiere que sepa, algo clave en todo gag de *quid pro quo*.

29. La necesidad de brevedad excusa de la indagación en la familiaridad con los textos como condición del suspense. Es decir, un lector novato que se estrenara como lector de la Biblia con esta escena la seguiría con curiosidad, pero no con la expectación de otro que ya haya leído relatos bíblicos de esterilidad.

ticipantes 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 denominado ‘ironía dramática’, que se verá en el punto siguiente.

Las expectativas, anticipaciones y sorpresas del lector dependen de este nada equitativo reparto de información, y de la misma manera sucede con los participantes diégticos: 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. *Esther* 7, 1-10 es un excelente ejemplo de ello.

El punto de inflexión en el relato de *Esther*, según se halla en el TM³⁰, tiene lugar en el cap.7. Reunidos por segunda vez Asuero, su ministro Hamán y la reina (7,1), *Esther* desvela al rey el plan de su ministro para aniquilar a todo su pueblo (7,4)³¹. Al oírlo, alterado y furibundo, Asuero abandona la escena, momento que aprovecha Hamán para suplicar (¿por su vida?) ante *Esther* (7,7). 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 (7,8). ¿También la querías violentar?, viene a decir. Hamán está condenado (7,8). 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 (7,9), la orden se cumple y Asuero aplaca su ira (7,10). 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 informacionales que promueven y estimulan las relecturas y las continuas interpretaciones³². ¿Por qué se ausenta Asuero en v.7? ¿Cuánto tiempo pasa hasta que regresa? ¿Cómo cae Hamán sobre *Esther*? ¿Ese eunuco (v.8) ya estaba allí, es decir, lo ha visto todo?, etc.

El momento clave de la escena está en el v.8: la inesperada imagen de Hamán caído sobre (una triunfante) *Esther*³³, justo cuando el rey regresa al convite, puede conside-

30. La realidad textual de *Esther* es compleja, pues tiene tres ediciones diferentes, dos en griego y una en hebreo. Un repaso rápido de las tres ediciones en Crawford (2000), Fox (2003). Para una historia de la historia de *Esther* en que se tienen en cuenta todas las ediciones, Clines (1984). Para las vicisitudes redaccionales del libro, De Troyer (2000) ofrece amplia bibliografía sobre la investigación en torno a *Esther*, además de explorar las relaciones entre el texto Alfa y las demás versiones. Véase además Fox (1991).

31. Mediante decreto firmado (sellado) por el propio rey (3,12) a instancias de Hamán (3,8-9). Fox (2003:53), como todo lector avisado, señala el hecho de que lo que *Esther* denuncia está avalado por el propio Asuero, tan culpable de la situación como su ministro.

32. Quizá, también, las reelaboraciones. Wright, 2015: 314.

33. 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».

rarse como el detonante de todos los hechos posteriores y como la resolución de las distintas tramas o nudos argumentales que se han ido desarrollando. 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, su caída sobre una yaciente ~~Esther~~, el regreso de Asuero, su parcial interpretación de lo sucedido, el oportuno *quite* del eunuco, la rápida decisión, la disponibilidad de una horca recién levantada³⁴, la inevitable ejecución...

Es una inconfundible escena vodevilesca³⁵ 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 dado³⁶. Cuéllar, en su estudio sobre la filmografía de Jacques Tati, lo denomina gag de *quid pro quo* o ‘de permutación’, y lo explica así: «[e]l receptor diegético se confunde ante algo que resulta claro al receptor extradiegético» (Cuéllar, 1999: 118).

Es decir, es aquel gag que se da cuando existe una diferencia entre la percepción del personaje o personajes del gag y la percepción del espectador ante un mismo fenómeno. Parece soslayar u olvidar Cuéllar la importancia de que otros personajes (en este caso ~~Esther~~ y el propio Hamán) conozcan también todo lo relativo a dicho fenómeno. El gag de *quid pro quo* más efectivo es aquel en que el receptor (lector, oyente, espectador) establece cierta complicidad o conexión con un/os personaje/s (y no con otro/s) merced a un común conocimiento de las cosas. 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.

6. Quid pro quo e ‘ironía dramática’

Bergson³⁷ denomina el artificio narrativo del *quid pro quo* como el mecanismo de la ‘interferencia de las series’, explicándolo así:

34. 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. Véase abajo el punto 6.

35. Sidnie W. Crawford (2009:11) califica el equívoco de «piece of burlesque». *Burlesque*, según la crítica francesa, y *slapstick*, según la anglosajona, son dos maneras de denominar el cine cómico (Cuéllar, 1999: 106–107).

36. 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: 119).

37. Dadas las tres corrientes teóricas que desde finales del XIX más se han destacado en el estudio del humor y lo cómico, las llamadas teorías cognitiva o de lo incongruente; de la superioridad, la hostilidad o sociológica, y la psicoanalítica, la propuesta de Bergson pivotaría entre las dos primeras. John Morreall resume bien la postura de Bergson, que discierne claramente, por una parte, la esencia y el propósito de la risa y, por otra, su objeto (Morreall 2008: 229). Para una panorámica de la historia de la indagación en cuestiones cómico-humorísticas, véase Attardo (1994: 14–59), Carrell (2008), Ermida (2008: 1–40) y Morreall (1986, 2008 y 2009).

[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 distintos³⁸.

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*³⁹] nos proporciona» (Bergson, 1984: 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 las series puede darse con situaciones no contemporáneas: «si las dos series se cruzan en nuestra imaginación, no habrá equívoco, y, sin embargo, seguirá produciéndose el mismo efecto cómico» (Bergson, 1984: 98).

Robert Alter también repara en la desigual distribución entre personajes y lector/espectador de la información relativa a las acciones de los relatos bíblicos. Esa distribución es clave en el desarrollo de un *gag de quid pro quo*, ya se ha dicho, 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: 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» 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: 12; cursivas añadidas). Resalta la continua reevaluación de lo leído y la suspensión del juicio a que somete al lector la prosa narrativa bíblica.

Para Carolyn J. Sharp la noción de ‘ironía dramática’ es básica en su entendimiento de la propia ironía y su significado (no solo narrativo) en los textos bíblicos. La define así: «the implied audience knows much, at various turns of the tale that characters within the story do not know»⁴⁰. En su opinión, sería la propia ironía (y su análisis) la que crearía esa audiencia o público implícito, distinto del real⁴¹. Concretamente, sobre

38. Bergson (1984: 96). Apunta el filósofo la gran variedad de formas que adopta este mecanismo generador de comicidad.

39. Así en el original francés. Compárese Bergson (2001: 45ss.). Téngase en cuenta cada vez que *equivoco* aparezca en los pasajes reproducidos según la traducción de Bergson (1984) usada en este artículo.

40. Sharp (2009: 70). Esencial en el estudio de la ironía en la Biblia Hebrea es Good (1981). Jobling (2009) también se ocupa de la ironía en el libro de *Esther*.

41. Sharp (2009: 14). Culler (2001: 79): «one must think of irony not just as a technique available to authors but as a trope or interpretive operation available to readers whenever they encounter problems which it might help to solve».

el libro de *Esther*, dice: «[t]he plot of Esther may be lauded as the pinnacle of dramatic irony within the literature of the Hebrew Bible»⁴².

Señala además la maestría compositiva del libro de *Esther* (en el nivel del relato o *plot*), aludiendo expresamente a la ‘ironía dramática’:

Its complex dramatic ironies and deftly drawn plot reversals undermine the plans and expectations of characters within the book with surgical precision. This story offers some of the most subtly dramatic dialogue, masterful plot turns, and artfully sketched characters in all of biblical literature (Sharp, 2009: 65).

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 que señalan Alter y Sharp. 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.

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 *Esther* 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 (véase arriba). 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 (cap.5) obligado a *engrandecer* a su némesis de la manera en que él mismo determina (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 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 *Esther* 7, sus hechuras de *pratfall* o tropezón de clown, que lo singulariza⁴³.

42. Sharp (2009: 65). Una crítica a la tesis de Sharp en Berlin (2010).

43. 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 Garin (2014:32) el efecto cómico sería el «grado cero de la comicidad»; esto es, un gag que no se repite, no varía, ni se desarrolla.

No hay tal en la inversión de ~~Esther~~ 6 que, si se piensa bien, comienza con un ocioso Mardoqueo sentado *a la puerta del rey* (2,21) interceptando inopinadamente una conversación ajena⁴⁴.

7. Conclusión

Se ha intentado mostrar cómo un gag es una poderosa herramienta narrativa, también bíblica, 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 si ese gag resulta cómico (por unas u otras razones; desde unos u otros parámetros), eso no lo hace antinarrativo o menos narrativo⁴⁵, como los ejemplos bíblicos reseñados muestran.

8. Bibliografía

- ALTER, R. (1978), Biblical Type-Scenes and the Uses of Convention. *Critical Inquiry*, 5/2: 355–368. DOI: <https://doi.org/10.1086/447994>.
- ALTER, R. (2011), *The Art of Biblical Narrative (Revised and Updated)*. New York: Basic Books.
- AREND, W. (1933), *Die typischen Scenen bei Homer*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Attardo, S. (1994), *Linguistic Theories of Humor* (libro electrónico). Mouton de Gruyter. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/universidadcomplutense-ebooks/detail.action?docID=51184>.
- AUERBACH, E. (1946), *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Berna: Francke.
- BAL, M. (1990³), *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- BARTHES, R., (1999), Introduction to the Structural Analysis of Narratives. En Onega, S.-García Landa, J.A. (eds.), *Narratology: An Introduction*. London: Longman: 45–60.

44. Sobre las conversaciones secretas y su interceptación en las narraciones de la BH, véase Michael (2015).

45. Una de las mayores controversias en los estudios filmicos centrados en los albores del cine y, más concretamente, en el primigenio cine cómico, es la de la función del gag. Se personifica en los críticos Donald Crafton y Tom Gunning (Garin, 2013: 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 y 1994b). Véase además, Bordwell y Thompson (1993), Neale y Krutnik (2003) y Trahair (2002).

- (Versión traducida al inglés y abreviada de BARTHES, R. (1966), Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, 8: 1–27. DOI: <https://doi.org/10.3406/comm.1966.1113>).
- BERGSON, H. (1984), *La risa* (Traducción de Aydée Raggio, A. de *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Éditions Alcan, 1924). Madrid: Sarpe.
- BERGSON, H. (2002) *Le rire. Essai sur la signification du comique* (edición electrónica a cargo de Gibier, B.). Col. Les classiques des sciences sociales. Université du Québec à Chicoutimi. DOI: <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.beh.rir>.
- BERLIN, A. (2004), Hannah and her Prayers. *Scriptura* (Online), 87: 227–232. DOI: <https://doi.org/10.7833/87-0-959>.
- BERLIN, A. (2010), Irony and Meaning in the Hebrew Bible (Review). *CBQ*, 72/1: 129–131.
- Berman, J. (2019), The Biblical Criticism of Ibn Hazm the Andalusian: A Medieval Control for Modern Diachronic Method. *JBL*, 138/2: 377–390. DOI: <https://doi.org/10.1353/jbl.2019.0020>.
- BORDWELL, D. - THOMPSON, K. (1993), *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- BRENNER, A. - RADDAY, Y.T. (1990), Between Intentionality and Reception: Acknowledgement and Application (A Preview). En *id.* (eds.), *On Humour and the Comic in the Hebrew Bible* (libro electrónico). Bloomsbury Publishing Plc: 13–19. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/universidadcomplutense-ebooks/detail.action?docID=436130>
- CARRELL, A. (2008), Historical Views of Humor. En Raskin, V. (ed.), *The Primer of Humor Research* (libro electrónico). De Gruyter: 303–332. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/universidadcomplutense-ebooks/detail.action?docID=370770>
- CLINES, D.J. (1984), *The Esther Scroll: The Story of the Story*. Sheffield: Sheffield University Press.
- CRAFTON, D. (1994), Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy. En Brunovska, K-Jenkins, H. (eds.) *Classical Hollywood Comedy*. New York: Routledge: 106–119.
- CRAWFORD, S.W. (2000), «Additions to Esther», en Freedman, D.N. (ed.) *Eerdmans Dictionary of the Bible*. Grand Rapids: Eerdmans: pp.426–427.
- CRAWFORD, S.W. (2009), Esther. En *Virginia Theological Bible Briefs*: 1–17. <https://digitalcommons.unl.edu/crawfordpubs/1/>.
- Cuéllar, C. (1998), El mecanismo mágico: definición y descripción del ‘gag’ cinematográfico. *Semiosfera*, 8: 65–88. URI: <http://hdl.handle.net/10016/7986>.
- CUÉLLAR, C. (1999), *Jacques Tati*. Madrid: Cátedra.
- CULLER, J. (2001), *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction* (libro electrónico). Taylor & Francis. <http://www.tandfebooks.com/doi/book/10.4324/9780203996157up>.

- DRESHER, B.E. (s.f.) The Word in Tiberian Hebrew (manuscrito de *id.* En Hanson, K.-Inkelas, S. [eds.] [2008], *The Nature of the Word: Essays in Honor of Paul Kiparsky*. Cambridge, MA: MIT Press: 95–111). Recuperado de <http://homes.chass.utoronto.ca/~dresher/publications.html#trade-offs>
- EISENSTEIN, S. (1995), *La forma del cine* (traducción de Puga, M.L de *The Film Form: Essays in Film Theory*, New York: Hartcourt, 1949). México D.F/Madrid: Siglo XXI.
- EL AMMARI, S. (2021), Las teorías sociales del humor y el estudio de la risa en la Biblia Hebrea: la interjección נָחַץ y el humor humillante. *Sefarad* 81/2 (en prensa).
- ERMIDA, I. (2008), *The Language of Comic Narratives. Humor Construction in Short Stories*. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton.
- FOX, M.V. (1991), *The Redaction of the Books of Esther: On Reading Composite Texts*. Atlanta: Scholars Press.
- FOX, M.V. (2003), Three Esthers. En Greenspoon, L - Crawford, S.W. (eds.), *The Book of Esther in Modern Research*. London/New York: T&T Clark: 50–60.
- FRISCH, A. (2015) The Story of Balaam's She-Ass (Numbers 22:21–35): A New Literary Insight. *HS*, 56/1: 103–113.
- GARCÍA LANDA, J.A. (1999), *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GARIN, M. (2013), Running Bombs. El gag visual, Buñuel y los límites de la narración. *L'Atalante*, 15: 58–65. <https://repositori.upf.edu/handle/10230/33353>.
- GARIN, M. (2014), *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario*. Madrid: Cátedra.
- GOOD, E.M. (19812), *Irony in the Old Testament*. Sheffield: Almond Press.
- GREIMAS A.J.- RICŒUR, P., *et.al.* (1989), On Narrativity. *New Literary History*, 20/3: 551–562. <https://www.jstor.org/stable/469353>.
- GUNNING, T. (1994a), Crazy Machines in the Garden of Forking Paths: Mischief Gags and the Origins of American Film Comedy. En Brunovska, K.-Jenkins, H. (eds.), *Classical Hollywood Comedy*. New York: Routledge: 87–105.
- GUNNING, T. (1994b), Response to Pie and Chase. En K. Brunovska, K.-Jenkins, H. (eds.), *Classical Hollywood Comedy*. New York: Routledge: 120–122.
- HEERDEN, W. van (2001), Why the Humour in the Bible Plays Hide and Seek with Us. *Social Identities*, 7/1: 75–96.
- JOBLING, J. (2009) The Right to Write: Power, Irony, and Identity in the Book of Esther. En Sabbath, R.S. (ed.) *Sacred Tropes: Tanakh, New Testament, and Qur'an as Literature and Culture*. Leiden: Brill: 317–333.
- JOHNSON, S. (2005), Novelistic Elements in Esther: Persian or Hellenistic, Jewish or Greek? *CBQ*, 67: 571–589.
- KITTEL, R. (ed.) (1997), *Biblia Hebraica Stuttgartensia*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.

- LEVINE, B.A. (2000), *Numbers 21–36*. New York: Doubleday.
- Lowery, K. E. (1995), Theoretical Foundations of Hebrew Discourse Grammar. En Bodine, W.R. (ed.), *Discourse Analysis of Biblical Literature: What Is and What It Offers*. Atlanta, GA: Scholars Press: 103–130.
- MARS, F. (1964), *Le gag*. Paris: Editions du Cerf.
- MICHAEL, M. (2015), Secret Talk and Eavesdropping Scenes: Its Literary Effects and Significance in Biblical Narrative. *VT*, 65/1: 91–113. URL: <https://www.jstor.org/stable/43894224>
- MORREALL, J. (ed.) (1986), *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany, NY: State University of New York Press.
- MORREALL, J. (1989) The Rejection of Humor in Western Thought. *Philosophy East and West*, 39/3: 243–265.
- MORREALL, J. (2008) Philosophy and Religion. En Raskin, V. (ed.) *The Primer of Humor Research* (libro electrónico). De Gruyter: 211–242. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/universidadcomplutense-ebooks/detail.action?docID=370770>.
- MORREALL, J. (2009) *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*. Malden, MA: Wiley Blackwell.
- NEALE, S. - KRUTNIK, F. (2003), The Case of Silent Slapstick. En Krutnik, F. (ed.), *Hollywood Comedians. The Film Reader*. London: Routledge: 57–72.
- NOTARIUS, T. (2008) Poetic Discourse and the Problem of Verbal Tenses in the Oracles of Balaam. *HS*, 49/1: 55–86.
- ONEGA, S. - GARCÍA LANDA, J.A., (1999), Introduction. En *id.* (eds.), *Narratology: An Introduction*. London: Longman: 1–41.
- PARRY, M. (1936), *Die typischen Scenen bei Homer*. Walter Arend (review). *Classical Philology*, 31/4: 357–360. DOI: <https://doi.org/10.1086/361967>.
- PASQUIER, S. du (1970), Les gags de Buster Keaton. *Communications*, 15: 132–144. DOI: <https://doi.org/10.3406/comm.1970.1218>.
- PIER, J. - GARCÍA LANDA, J.A. (eds.) (2008), *Theorizing Narrativity* (libro electrónico). Walter de Gruyter. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/universidadcomplutense-ebooks/detail.action?docID=3040979>.
- PRINCE, G. (1982), *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Berlin: Mouton de Gruyer.
- RADDAY, Y.T. (1990), On Missing Humour in the Bible. An Introduction. En Radday Y.T.-Brenner, A. (eds.), *On Humour and the Comic in the Hebrew Bible* (libro electrónico). Bloomsbury Publishing Plc: 21–38. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/universidadcomplutense-ebooks/detail.action?docID=436130>
- SÁNCHEZ ANDRADA, J.A. (1994), *Estructuras narrativas en el cine mudo: de los Lumières a Griffith* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/3102/>
- SHARP, C.J. (2009), *Irony and Meaning in the Hebrew Bible*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

- Sternberg, M. (2003), Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes (I) *Poetics Today*, 24/2: 297–395. <https://muse.jhu.edu/article/44695>.
- TRAHAIR, L. (2002), Short-Circuiting the Dialectic: Narrative and Slapstick in the Cinema of Buster Keaton. *Narrative*, 10/3: 307–325.
- 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.
- WRIGHT, J.L. (2015), What Esther Can Tell Us about the Bible's Purpose and Interpretation (Review of Koller, A., *Esther in Ancient Jewish Thought*). *Prooftexts*, 35/2–3: 314–327. <https://muse.jhu.edu/article/657832>.