

González, Javier Roberto

Las tres matrices narrativas del relato cristiano

V Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología, 2013
Facultad de Filosofía y Letras - UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

González, Javier Roberto. "Las tres matrices narrativas del relato cristiano" [en línea]. Jornadas Diálogos : Literatura, Estética y Teología. La libertad del Espíritu, V, 17-19 septiembre 2013. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/tres-matrices-narrativas-relato.pdf> [Fecha de consulta:]

Las tres matrices narrativas del relato cristiano

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Universidad Católica Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Resumen

La fe cristiana se define a partir de una revelación de carácter histórico que conlleva una forma discursiva de índole narrativa, que da cuenta del plan providente de Dios a través de acciones suyas capitales como la creación, la encarnación, la redención, la parusía. Tales acciones del actante sujeto-Dios configuran una estructura de sentido pasible de ser analizada, conforme a una metodología estrictamente narratológica, a partir de una tipología básica de relatos primarios que aquí propondremos, y que contempla las tres clases siguientes a modo de *matrices* narrativas subyacentes a todas las especies históricas y particulares: 1) *matriz cosmogónica*: el sujeto se impone acabada y plenamente a su objeto, o bien lo obtiene o lo realiza sin sombra alguna de resistencia invalidante, lo cual conlleva una determinación total del objeto por el sujeto, que le imprime su misma “forma”; 2) *matriz heroica*: el sujeto y el objeto se configuran recíprocamente, influyendo uno sobre el otro mediante una equilibrada tensión por la cual ambos se “inter-modifican” e integran positivamente sus mutuas “formas”; 3) *matriz novelesca*: el objeto se impone con su forma y su resistencia al sujeto, que cae virtualmente “vencido” ante las determinaciones que le imprime el mundo. Nuestra hipótesis apunta a una lectura del entero relato de la fe cristiana como *sucesión e integración* de las tres matrices narrativas señaladas, según la identificación de la creación con la matriz narrativa cosmogónica, de la encarnación con la matriz narrativa heroica, de la pasión y muerte redentoras con la matriz narrativa novelesca, y de la resurrección y la parusía con una segunda y definitiva ocurrencia de la matriz cosmogónica, de carácter integrador y recapitulador de las otras dos matrices, que resultan así asumidas y reconfiguradas por un modelo triunfante de cosmos final, rectamente identificado con la plenitud de un relato consumado que, por su condición matricial a la vez múltiple y una, bien puede nominarse como *pandiégesis* u *omnirrelato*.

Las tres matrices narrativas del relato cristiano¹

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Universidad Católica Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

1. Introducción

La estructura semántica de la fe cristiana es, a todas luces, de naturaleza narrativa. Esto es así no solo porque se trata de una fe que descansa enteramente sobre una revelación que se da en la Historia y a través de la Historia, sino porque los contenidos centrales de lo que ha de creerse, según quedan expuestos en el Credo, observan una disposición temporal-causal, en torno de un actante principal divino y de no menos relevantes co-actantes humanos, y una incontestable unidad de acción y de sentido, que confieren a tales contenidos una clara identidad diegética y una forma cabal de *relato*. El objeto de nuestra exposición ha de ser en consecuencia un abordaje puramente narratológico, a partir de los instrumentos descriptivos, analíticos e interpretativos que brindan la semiología actancial y la teoría clásica del análisis estructural del discurso, de los contenidos centrales de la fe cristiana entendidos unitaria y orgánicamente como un macrorrelato, o mejor –según intentaremos definir–, como un *omnirrelato* capaz de recapitular, integrar y dar sentido a los diversos modelos o patrones narrativos observables en las especies históricas del relato de ficción.

¹ Este trabajo recupera extensos pasajes de nuestro reciente libro *Los Milagros de Berceo: alegoría, alabanza, cosmos* (Buenos Aires, Miño y Dávila, 2013, pp. 221-250) para la exposición de la teoría de las tres matrices narrativas, pero los resignifica radicalmente al integrar dicha teoría en una perspectiva de mayores alcances, que se centra sobre todo en la definición del omnirrelato cristiano como mega-matriz o “matriz de matrices”, según se verá.

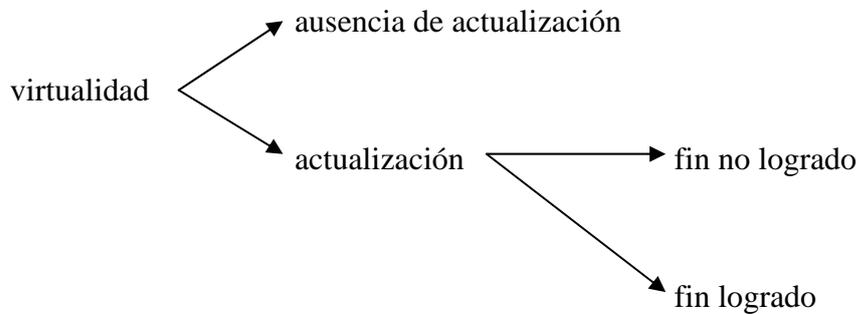
2. Las tres matrices narrativas: esbozo de una teoría

Los variados y fecundos estudios narratológicos formalistas de la segunda mitad del siglo XX han establecido, con mayor o menor grado de explicitación, de manera más o menos coincidente, que todo relato consta, en última instancia y al margen de otros elementos adventicios, secundarios o prescindibles, de al menos los siguientes tres: 1) un sujeto; 2) una acción; 3) un objeto². Sujeto y objeto constituyen los elementos invariables o fijos de la fábula, en tanto la acción encarna el elemento variable o mutable, el “proceso” (Bal, *Teoría*, 21), de acuerdo con los dos niveles de la historia – personajes y acciones– establecidos por Todorov (“Las categorías”, 159-173). Ya había advertido Algirdas Greimas, en su clásica formulación del modelo actancial de seis componentes, que de estos eran el sujeto y el objeto los actantes básicos, que definían a su vez la acción de base realizada en torno del semema del *deseo*³, vale decir, en torno de un *acto de voluntad* que pone en relación al sujeto y al objeto como el deseante y lo deseado, el obrante y lo obrado, el obtenedor y lo obtenido. Cabe incluso ensayar una integración correlativa de los tres elementos básicos del sujeto, la acción y el objeto, y esa otra tríada propuesta por Claude Brémond para explicar la dinámica de todo proceso o acción a partir de sucesivas fases que van dando paulatina carnadura y consumación al apuntado deseo en cuyo torno se organiza la dinámica narrativa. Recuérdese que para Brémond toda secuencia narrativa progresa a partir de un juego de posibilidades que admiten su realización o su no realización, en un juego de

² “Cada fase de la fábula –cada acontecimiento funcional– contiene tres componentes: dos actores y una acción; planteado en los términos lógicos que usa Hendricks, dos argumentos y un predicado; o, en otra formulación, dos objetos y un proceso. Lingüísticamente debería ser posible formular esta unidad como: dos componentes nominales y uno verbal. La estructura de la oración sería entonces: sujeto – predicado – objeto (directo), en la cual tanto el sujeto como el objeto (directo) deben ser actores, agentes de la acción” (Bal, *Teoría*, 25).

³ “Es asombroso [...] que la relación entre el sujeto y el objeto [...] aparezca aquí con un investimiento semántico idéntico en los dos inventarios [de Propp y Souriau], el de ‘deseo’. Parece posible concebir que la transitividad, o la *relación teleológica*, como hemos sugerido llamarla, situada en la dimensión mítica de la manifestación, aparezca, como consecuencia de esta combinación sémica, como un semema que realiza el efecto de sentido ‘deseo’. [...] Por ejemplo, en un relato que no fuera más que una trivial historia de amor que acabara, sin la intervención de los padres, con el matrimonio, el sujeto es a la vez el destinatario, en tanto que el objeto es al mismo tiempo el destinador del amor: Él = Sujeto + Destinatario / Ella = Objeto + Destinador” (Greimas, *Semántica estructural*, 270-271).

instancias binarias sucesivas y alternativo-excluyentes que siempre se pautan ternariamente, de la siguiente manera (Brémond, “La lógica”, 88 y ss.):



Según nuestra propuesta integrativa de ambos esquemas triádicos, tenemos que: *a)* la instancia de la *virtualidad* opone *el desear al no desear* el sujeto un determinado objeto; *b)* si se realiza el desear, la segunda instancia de la *actualización* opone *el obrar al no obrar* el sujeto sobre su objeto deseado; *c)* si se realiza el obrar, la tercera instancia del *fin logrado* opone *el obtener al no obtener* el sujeto su objeto deseado y obrado. Los tres resultados posibles que se derivan de nuestro esquema así integrado pueden en consecuencia enunciarse de la siguiente manera: *a)* cuando el sujeto cumple completa y absolutamente con las tres fases del desear, el obrar y el obtener su objeto, el tipo de relato que se genera corresponde a una *matriz narrativa cosmogónica*; *b)* cuando el sujeto cumple en forma completa, pero no absoluta sino relativa, con el proceso triádico, conforme a las limitaciones que hemos de explicar, el tipo de relato generado corresponde a una *matriz narrativa heroica*; *c)* cuando el sujeto no cumple con el proceso en modo alguno, porque no realiza alguna de sus tres instancias sucesivas –no desea, no obra o no obtiene–, el tipo de relato que se genera corresponde a una *matriz narrativa novelesca*. Cumple entonces describir y analizar brevemente cada una de estas matrices.

Lo que define primeramente a la matriz narrativa cosmogónica es la completa y total identificación en el sujeto de las acciones –de suyo distintas, sucesivas y condicionadas por la inmediatamente anterior– de desear, de obrar y de obtener. En el sujeto de la acción cosmogónica, el

deseo se identifica plenamente con el obrar, y el obrar con el obtener, siendo toda posible distinción entre las tres fases del proceso de índole meramente racional o lógica, no entitativa u ontológica. Habida cuenta de esta identificación plena de las tres fases de Brémond en una sola y única acción simultánea, el sujeto que la realiza se define como *omnipotente* en su moción deseante, operante y obtinente hacia su objeto, no solo porque cumple acabadamente con su deseo, sino porque se impone de igual modo acabado y definitivo a su objeto, dándole su forma, consistencia y existencia misma. Se trata de una relación sujeto-objeto definible como *acabada* y *unidireccional*, toda vez que el sujeto consume su deseo mediante una ejecución eficaz y completa que se vuelca sobre el objeto de un modo absoluto y determinante, pero no reversible: el objeto cobra existencia y adquiere entidad solo a partir de la acción deseante, operante y obtinente del sujeto, del cual depende ontológica y axiológicamente en forma total, tanto en su sustancia y en su existencia cuanto en su valor, pero a la capacidad absoluta del sujeto de generar y configurar su objeto no responde una similar capacidad de este de influir en aquel; el sujeto hace de su objeto lo que quiere sin recibir en lo más mínimo de él influencia, modificación, condicionamiento o determinación alguna. Dicho en otros y más simples términos: la relación sujeto-objeto en la matriz cosmogónica es la misma relación que se establece entre Dios y el mundo, según se plasma narrativamente en el relato del Génesis y en las sucesivas instancias de la historia bíblica, entendidos, respectivamente, como las dos fases cronológicamente sucesivas pero entitativamente idénticas de una sola y global acción creadora y gobernadora del mundo. Dios hace el mundo, pero su hacerlo no se limita al acto inicial de generación a partir de la nada y su instauración en la existencia, sino que incluye también el despliegue histórico de su gobernación providente y sus múltiples intervenciones salvíficas, todo lo cual traduce un *único acto de voluntad eficiente* que no diverge de aquel *deseo* operante y obtinente que daba inicio a la tríada brémondiana. Lubomír Dolezel distingue entre las acciones intransitivas, que afectan solamente al sujeto, y las transitivas, que afectan también a los objetos del mundo, y aclara que estas últimas son asimétricas, porque el objeto se deja afectar por el sujeto sin potestad alguna para afectar a su vez y en similar sentido a aquel; es exactamente lo que sucede con la acción matricial cosmogónica, que en términos de Dolezel podría

definirse como una acción *transitiva-asimétrica* y –por consistir en la creación de un objeto hasta entonces inexistente– *radical-productiva*⁴.

Cabe una aclaración importante. Nuestra tipología de las matrices narrativas postula como distintos e inconfundibles el relato cosmogónico y el relato heroico, por las razones que se dirán enseguida al describir la segunda modalidad, pero tradicionalmente –según se contiene, por caso, en la *Poética* de Hegel– los poemas cosmogónicos o teogónicos han venido siendo incluidos en el campo de la poesía heroica, como formas especiales, acaso algo débiles a causa de su falta de unidad, de la epopeya⁵. Podríamos por nuestra parte suscribir esta opinión tradicional, a condición de efectuar un deslinde muy neto entre la cosmogonía mítica, politeísta o pagana, que sí es heroica y se inscribe en la epopeya, y la cosmogonía judeocristiana, que en absoluto podría asimilarse a un relato heroico. La diferencia se deriva de la radical distancia que media entre los dioses poderosos pero no omnipotentes de las mitologías, semejantes por ello a los héroes humanos, que para crear el cosmos luchan contra una materia preexistente que les opone cierta resistencia –vale decir, contra objetos que no sufren unidireccionalmente las determinaciones que les imponen los sujetos, sino que a su vez retribuyen a estos con ciertos condicionantes y límites que relativizan y parcializan su acción–, y el todopoderoso Dios bíblico que hace el mundo *ex nihilo* y no se deja limitar ni condicionar en modo alguno por el

⁴ “Se denomina intransitiva [una acción] si los movimientos corporales solo afectan a la persona que actúa, cambia sus estados, propiedades, etc. [...] Pero las acciones no son únicamente intransitivas; son antes que nada las relaciones de la persona con el mundo. El agente realiza acciones transitivas al causar cambios en el mundo, al mudar objetos, al alterar su forma, al transformar un objeto en otro, etc. La acción transitiva es asimétrica: el objeto afectado por una acción no puede afectar a la persona a través de una reacción idéntica. Una persona puede dar un puntapié a una pelota, pero una pelota no puede dar un puntapié a una persona. Los cambios más radicales en el mundo provienen de las acciones productivas y de las destructivas. En las primeras, el agente crea un objeto hasta entonces inexistente, en las segundas, él o ella aniquila un objeto existente” (Dolezel, *Heterocósmica*, 91).

⁵ “En las *Cosmogonías* es el nacimiento de las cosas y, ante todo, de la naturaleza, la irrupción y lucha de las fuerzas que en ella dominan, lo que constituye el fondo del poema. Buscando representar de manera más concreta la generación de los seres, personifica esas fuerzas y fenómenos. El mismo carácter aparece en las *Teogonías* [...]. Estas concepciones son menos simbólicas; las divinidades, llamadas a un imperio moral, abandonan la forma de las fuerzas físicas para cobrar la individualidad espiritual que responda a su esencia, y, por consecuencia, tienen el derecho de obrar y de ser representadas con rasgos humanos. Sin embargo, le falta a este género de epopeya la verdadera *unidad poética*. Ofrecen una sucesión necesaria de hechos e incidentes, pero ninguna acción individual que parta de un centro, que tenga en sí misma su unidad, formando un círculo completo e independiente. Además, el sujeto, por su misma naturaleza, no abarca el mundo en su totalidad” (Hegel, *Poética*, 76-77). Va de suyo que los reproches de Hegel no resultan en absoluto aplicables a Yavé, sujeto que unifica acabadamente con su presencia soberana y omnipotente los diversos episodios del entero relato bíblico y sí abarca el mundo en su totalidad.

objeto de su creación. Se trata de una divergencia que se iluminará seguidamente, mediante la caracterización de la matriz narrativa heroica.

Si en la matriz cosmogónica el desear, el obrar y el obtener del sujeto se identificaban en una única acción, en la heroica estamos por el contrario ante tres acciones perfectamente distintas y sucesivas, que se encuentran relacionadas causalmente: se obra lo que se desea (y porque se desea), se obtiene lo que se obra (y porque se obra). El sujeto es poderoso y eficaz en su acción, pues no fracasa en lo que desea, obra y obtiene, logra imponerse a su objeto y realiza su deseo en las dos fases posteriores que le son consecuentes, pero ya no es omnipotente como el Dios judeocristiano, pues su poder no es absoluto y su realización no es acabada, inmediata y unidireccional como la de la cosmogonía, sino *parcial, paulatina, esforzada y bidireccional*. Si Dios es el Señor de la Historia, porque la crea e interviene eficazmente en ella para sostenerla y gobernarla aun contando con –y sirviéndose de– los actos libres de las criaturas humanas, el héroe es apenas el agente poderoso de una historia en la que interviene y a la que modifica imprimiéndole su recia voluntad⁶, pero no determinándola y configurándola de manera total, pues el mundo en cuanto objeto se le resiste, le opone condiciones y límites a su obrar y, a su vez, también influye sobre él, modificando su vida, su carácter, su psicología, haciéndolo madurar y crecer espiritualmente, volviéndolo más sabio, más santo, a veces desengañado, siempre fortalecido por las experiencias duras y arduas por las que lo fuerza a atravesar⁷. Frente al Dios creador que se impone por completo al objeto de su acción creadora, configurándolo acabada y absolutamente en su ser y en su valor, el héroe –y, asimilable a él, el dios del mito politeísta– solo se impone a su objeto de manera parcial y lo configura de manera relativa,

⁶ Recuérdese que en la clásica concepción de Thomas Carlyle es precisamente la capacidad de hacer la Historia lo que define como héroe al hombre de fuerte voluntad, de modo tal que la Historia misma solo se deja configurar “heroicamente”: “A mi modo de ver, la Historia universal, lo realizado por el hombre aquí abajo, es, en el fondo, la historia de los grandes hombres que entre nosotros laboraron [...]: todo lo que cumplido vemos y atrae nuestra atención es el resultado material y externo, la realización práctica, la forma corpórea, el pensamiento materializado de los grandes hombres que nos enviaron. Su historia, para decirlo claro, es el alma de la historia del mundo entero” (Carlyle, *Los héroes*, 31).

⁷ “Al héroe el mundo se le ofrece en primer lugar como «resistencia», es decir, que le está dado como mundo real. Es un hombre de realidades, o sea un ser que introduce «ideas», que el genio solo percibe unilateralmente, en la materia concreta del mundo. Pero para eso, para no obrar a ciegas, siempre ha de estar respaldado de una cultura espiritual superior y de una conciencia religiosa” (Scheler, *El santo, el genio, el héroe*, 95).

recibiendo asimismo de este una parcial y relativa configuración en sentido inverso, de modo tal que *en la acción heroica, ambos actantes, sujeto y objeto, héroe y mundo, se configuran recíproca, parcial y relativamente*, en un ponderado equilibrio bidireccional que surge, no ya de la mera imposición del sujeto sobre el objeto de una acabada determinación de ser y de valor, sino de una *identificación ontológica y axiológica de hecho* entre el héroe actuante y el mundo contra-actuante. Lo que viene el héroe a operar sobre el mundo no atañe a la sustancia profunda de este, no se trata de una acción –en términos de Dolezel– enteramente productiva o destructiva que hace que el mundo sea o deje de ser, sino de una acción *modificativa*: el mundo está bien hecho por Dios, y el héroe armoniza con él en entidad y en valores, solo que por sobre su intrínseca bondad cada tanto padece el mundo de parciales desvíos o imperfecciones relativas –situaciones de desorden, de injusticia, de violencia, de deshonra– que se hace necesario rectificar para restaurar en plenitud el orden intrínseco primero, menoscabado y resentido pero no negado ni desaparecido. Para operar esta restauración –en la misión del héroe, toda innovación es aparente o meramente formal, pues las nuevas formas legales o materiales que instaure responden en lo profundo a la voluntad de regresar al orden sustancial primero circunstancialmente violado u obliterado– el sujeto ejecuta su deseo mediante un obrar que contempla la apuntada bidireccionalidad del hacer y el ser hecho, del modificar el objeto y el dejarse modificar por él, en *un proceso de doble y recíproca configuración meliorativa*: héroe y mundo, al cabo de la acción heroica y de la contra-acción mundana, emergen mejores, más sabio, fuerte y santo el primero, más ordenado, justo y firme el segundo⁸.

La matriz narrativa heroica se plasma histórica y concretamente, de manera modélica, en el poema épico o epopeya, vasto relato en el que un sujeto fuerte y en gran medida ejemplar logra

⁸ “Los héroes tienen en común el hecho de ser transgresores, de encaminar sus acciones a traspasar el umbral de lo prohibido, de ir más allá de los límites impuestos por la sociedad; participan también de la circunstancia promisoría de estar regidos por la ilusión –por lo general de naturaleza utópica– de querer ordenar un mundo desarmónico y de lanzarse para ello –en todos los casos de manera absolutamente convencida– a una aventura que en el fondo constituye un viaje hacia lo ignoto” (Bauzá, *El mito del héroe*, 5); “Si tuviéramos que escoger una nota distintiva con que caracterizarlos –una suerte de común denominador– diríamos que el aspecto más destacable y por el que el imaginario popular los ha entronizado como héroes, es el móvil ético de su acción orientada siempre a construir un mundo mejor, tal como hemos apuntado. Ese esfuerzo –utópico la mayor parte de las veces– es el que lleva al héroe necesariamente a una muerte trágica, la que ocurre en un tiempo prematuro y sin que este haya empezado a perder su arrojo a causa de la vejez. De este modo su imagen, detenida en el momento decisivo del combate, perdura sin marchitarse en la esfera del imaginario mítico” (7).

modificar su objeto, el mundo en el que actúa, de manera parcial y relativa pero siempre eficaz, mediante *una serie de actos de voluntad no solo eficiente, sino también paciente*. Es una precisión de suma importancia, pues el héroe, siempre definido por su capacidad volitiva y operativa eficiente o actuante⁹, se define igualmente por su capacidad paciente y sufriente; no solo es héroe quien desea, obra y obtiene, sino también quien, deseando y obrando, logra soportar las limitaciones y los condicionamientos que restringen la obtención de lo deseado o que inclusive la impiden, sacando provecho de ello para su crecimiento y fortalecimiento personal, para su mejoramiento moral, y aun para la edificación del pueblo circunstante que lo ve y admira como grande en la victoria y en la derrota por igual. Porque no es indispensable, ni siquiera mayormente frecuente en el héroe, el triunfo constante o definitivo: el héroe vence a largo plazo, a veces mediante la semilla de conducta ejemplar que deja sembrada para que otros, a su zaga, la hagan germinar; puede el héroe ser derrotado, fracasar, incluso morir en su intento de orden y justicia, pero jamás su posible fracaso equivaldrá a una frustración, pues su deseo y su obrar, aunque no necesariamente coronados mediante la obtención completa de lo deseado y obrado, entrañan ya una modificación meliorativa y eficaz del objeto exterior –el mundo– y del objeto interior –la propia alma del sujeto– sobre los cuales actúa¹⁰. Para advenir a la frustración, a la imposibilidad o incluso a la ausencia cabal de deseo, a la modificación no meliorativa del sujeto, y a veces a su llana destrucción por parte del objeto que se le opone, será necesario dar un paso hacia el tercer modelo de relato.

⁹ “Lo mismo que el genio, también el héroe tiene que manifestar una exuberancia excepcional y supernormal de alguna específica función espiritual. Pero en él esta función no es (como en el hombre religioso) la efusión del alma a la gracia, o (como en el genio) la superabundancia del pensamiento y de la contemplación espiritual distinta de toda mera aplicación práctica a las necesidades de la vida, sino «superabundancia» de «voluntad espiritual», de concentración, perseverancia, seguridad frente a la vida de los impulsos. El héroe es un hombre de voluntad, y esto quiere decir a la vez, hombre de poder. Eso no impide que un alma heroica pueda hallar un cuerpo débil; pero jamás podrá estar unida a una vitalidad débil. Es decir, que el vigor, la impetuosidad, la pujanza, la plenitud y la disciplina interior y casi automática de los impulsos vitales constituyen elementos de la esencia del héroe (lo que difiere totalmente del genio)” (Scheler, *El santo, el genio, el héroe*, 94).

¹⁰ El dominio de su propia alma es tan capital para la eficacia del obrar heroico como el dominio del mundo exterior: “Entre las virtudes que llamamos específicamente «heroicas» se encuentra por lo tanto ante todo como virtud fundamental el «dominio de sí mismo». Pues solo puede conquistar poder sobre los demás, quien se domina al máximo a sí mismo; solo puede ejercer dominio sobre los hombres –pues el hombre es el más alto objeto de la dominación del hombre– el que tiene el señorío sobre sí mismo” (Scheler, *El santo, el genio, el héroe*, 95).

Frente a la identificación total del desear, el obrar y el obtener en la cosmogonía, y a la efectividad causal del desear, el obrar y el obtener en la acción heroica, en la que las tres fases no se identifican ya pero se causan sucesiva y eficazmente, la matriz narrativa novelesca no se define ni por identificación ni por sucesividad causal y eficaz de los tres elementos, sino por la desconexión y el quiebre entre ellos, de modo tal que en alguna de las tres instancias ocurre necesariamente un obstáculo insalvable que hace fracasar la acción: o bien el sujeto ya no desea nada, o bien desea pero no obra consecuentemente con su deseo, o bien desea y obra, pero no obtiene el fin deseado y obrado. Se trata de un sujeto *abúlico* –no desea–, *impotente* –no obra– o *ineficiente* –no obtiene–, de un sujeto, por lo tanto, que *no logra realizar su acción sobre el objeto*, sea porque falla absolutamente desde su incapacidad de deseo o de definición del deseo, sea porque, aun deseando y definiendo qué desea, no logra pasar a la instancia del obrar, sea porque, aun obrando, no logra coronar su acción con la obtención, total o parcial, del fin deseado y perseguido. Si acaso alcanza algún logro, se tratará siempre de un logro insuficiente, débil, que no produce satisfacción plena, sino frustración, desencanto y, en las formulaciones más extremas, sensación de fracaso vital completo, depresión, ansias de suicidio o abandono de sí. Frente al sujeto divino que se impone acabada e instantáneamente a su objeto, frente al sujeto heroico que se impone parcial y paulatinamente a él, el sujeto novelesco –cabal *antihéroe*– no se impone en absoluto a su objeto, ni siquiera en forma parcial, paulatina o incompleta; antes bien, sucede exactamente lo contrario, *es el objeto el que se impone al sujeto*, es el mundo el que domina, a veces destruyéndolo, al antihéroe, con quien ya no se identifica ni en ser ni en valores, sino antagoniza en ambas cosas con él. La relación sujeto-objeto, *peyorativa* por la índole de los efectos de este sobre aquel, vuelve a ser, como en la cosmogonía, y frente a la bidireccionalidad que definía al relato heroico en el que héroe y mundo se configuraban meliorativamente de modo recíproco, exclusivamente *unidireccional*, pero de sentido exactamente opuesto al de la matriz cosmogónica: no es ya una relación productiva sino destructiva, quien domina la relación no es ya el sujeto sino el objeto, no ya el espíritu creador sino las fuerzas regresivas y caotizantes de la materia o de la ciega dinámica social y económica. Si de Yavé a Eneas, Roland y el Cid Campeador hay ya una enorme distancia, la que

media entre estos últimos y Don Quijote, Julien Sorel, el escribiente Bartleby, Mersault y Gregor Samsa es aún mayor, no porque la distancia entre ambos grupos presente de suyo una magnitud más dilatada, sino porque inclusive al interior del tercer grupo, entre estos pocos personajes paradigmáticos que mencionamos, median distancias y diferencias de grado considerable, que van desde un Don Quijote que sí desea y obra, pero que no obtiene¹¹, hasta un Julien Sorel que desea, obra y obtiene resultados parciales, efímeros, engañosos, hasta un Bartleby y un Mersault que ni siquiera desean y un antihéroe kafkiano que ni siquiera sabe o se pregunta si desea o no.

De lo anterior se desprende que esta relación antihéroe-mundo, en la que es el segundo el que se impone al primero, modificándolo y no dejándose modificar –al menos no en la medida y los alcances deseados por el sujeto–, no siempre ni necesariamente conlleva una destrucción del personaje o un fracaso absoluto; si bien la modificación del antihéroe por imposición del mundo no responde a su deseo inicial y es en última instancia no querida y forzada, a veces contiene determinaciones objetivamente positivas, aunque puedan no vivirse y recibirse como tales, como una mayor sabiduría, el aprendizaje de una lección de vida, el autoconocimiento y la conciencia de los propios límites –según ocurre notoriamente en las llamadas novelas de formación, en las que el personaje debe aceptar “las leyes del mundo”, ya sea de buen grado o extrayéndolas como doctrina a partir de una catástrofe–; otras veces, por cierto, la modificación es enteramente peyorativa y aun destructiva para el sujeto, y consiste simplemente en su liso y llano fracaso, en su frustración, en su aniquilación psíquica o física, sin posibilidad alguna de capitalización moral o cognitiva. Pero se trate de lo uno o de lo otro, la relación del sujeto con su objeto es siempre asimétrica en favor del segundo, que obra –en términos de Dolezel– como una *fuerza-N* o fuerza natural no intencional pero potentísima, a la que debe el

¹¹ Podría inclusive distinguirse un Don Quijote que desea y obra, mas no obtiene, en la primera parte de la novela, de un Don Quijote asaz diverso, que en la segunda parte a menudo ya no obra, y sobre el final ni siquiera desea; como en tantos otros aspectos, también en este la milagrosa creación cervantina parece condensar en sus inagotables límites las enteras posibilidades y la evolución completa del género novelesco.

impotente personaje imponer intencionales pero al cabo insuficientes acciones reactivas, casi siempre condenadas a la ineficacia¹².

Va de suyo que la matriz que llamamos novelesca se realiza narrativamente, de modo paradigmático, en la novela que se inicia en Occidente con el *Quijote* y culmina con los diversos experimentos antinovelísticos del siglo XX, de Calvino a Cortázar –si bien reconoce antecedentes y realizaciones seminales o imperfectas en especies anteriores a Cervantes–, porque es en la novela donde la asimetría entre los deseos y las acciones del sujeto y la oposición triunfante del objeto se manifiesta con mayor grado de claridad y eminencia, mediante la presentación de personajes casi siempre antiheroicos que se definen por su *voluntad insuficiente, inoperante o ineficiente*, frente a la realidad inapelable de un mundo que resulta incognoscible, inasible, indomeñable, en razón de su caótica fluctuación, de su constante mutabilidad, de su evolución asfixiante, frente a la modalidad estable, conclusa, pasada, consagrada en cierto modo, del mundo heroico¹³. Podría finalmente establecerse, como corolario, que el mundo de la cosmogonía es ante todo un orden pleno y perfecto, un *cosmos* generado acabada e instantáneamente por el sujeto divino omnipotente mediante esa acción

¹² “El encuentro entre la persona que actúa y la fuerza-N es la dinámica elemental de la narrativa. [...]. Debido a la falta de intencionalidad de la fuerza-N, el encuentro es asimétrico: en respuesta a los sucesos-N no intencionales, que están fuera de su control, la persona tiene que diseñar y ejecutar acciones intencionales apropiadas que estén dentro de su capacidad. Frente a sucesos-N destructivos, la persona adopta acciones protectoras [...]. La fuerza-N opera conforme a leyes naturales pero su efecto sobre las personas es fortuito” (Dolezel, *Heterocósmica*, 96-97). Por nuestra parte estamos tentados de ampliar el concepto de Dolezel y definir junto a la fuerza-N, por su carácter igualmente no intencional y de efectos fortuitos, un tipo de *fuerza-S* o fuerza social, tan ciega y mecánica en su modo de imponerse al sujeto como la natural, en la gran tradición de la novela moderna.

¹³ Así lo explica Bajtín: “Le roman, étant le seul genre en devenir, reflète plus profondément, plus substantiellement, plus sensiblement et plus vite, l’évolution de la réalité elle-même: seul celui qui évolue peut comprendre une évolution. Le roman est devenu le personnage principal du drame de l’évolution littéraire des temps nouveaux, précisément parce que c’est lui qui traduit aux mieux les tendances évolutives du monde nouveau. Car il est l’unique genre né de ce monde-là, en tous points de la même nature que lui. Il a anticipé, il anticipe encore, l’évolution future de toute la littérature” (Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 444). Frente a este mundo novelesco en permanente cambio, el mundo de la épica heroica se encuentra “séparé de toutes les époques futures, il est absolu et parfait; il est fermé comme un cercle et tout en lui est réalisé et achevé pleinement. Dans le monde épique il n’y a point place pour l’inachevé, l’irrésolu, le problematique. Il ne demeure en lui aucune échappatoire vers l’avenir. Il se suffit à lui-même, ne présume aucun prolongement, n’en a nul besoin. Les définitions temporelles et axiologiques s’y fondent en un tout indissoluble [...]. Le monde de l’épopée est totalement achevé, non seulement comme événement réel d’un passé lointain, mais aussi quant à son sens et sa valeur: on ne peut ni le changer, ni le réinterpréter, ni le réévaluer. Il est tout prêt, achevé, immuable, comme événement réel, comme sens et comme valeur” (452-453). La observación bajtiniana de que no se puede cambiar el mundo épico no significa que no pueda reordenárselo a su disposición primera y justa, que es precisamente lo que efectúa el héroe; lo que entiende decir el crítico es que ese cambio no va en contra de la esencia cerrada e inmutable de ese mundo –plenamente concorde en ser y en valor con el héroe que sobre él actúa, según hemos dicho–, sino todo lo contrario, tiende a restaurarla cuando ha sido circunstancialmente obliterada o lesionada. Por paradójico y escandaloso que parezca, el verdadero heroísmo entraña siempre, en su raíz profunda y por sobre cualquier aspecto engañoso de revolución, una misión conservadora y reaccionaria. Ocurre que la restauración de un orden olvidado puede mentir novedad.

absoluta del *desear=obrar=obtener*; el mundo de la epopeya heroica, en cambio, se define antes como un *ethos* que como un cosmos, pues el tipo de orden que postula no surge a partir de la imposición unidireccional y acabada que le confiere el sujeto, sino de una interacción bidireccional entre sujeto y objeto que resulta identificativa de ambos en ser y en valores, adquiere carácter más legal y moral que natural o integral, y procede causal y secuencialmente mediante la cadena eficaz del *desear>obrar>obtener*; finalmente, el mundo de la novela impacta sobre el personaje no ya como cosmos ni como *ethos*, sino como un *pathos* que se impone y se padece inapelablemente, merced a la inconsecuencia y la rotura verificadas entre los eslabones de la cadena del *desear≠obrar≠obtener*.

Expuestas y sintetizadas las tres matrices narrativas que proponemos, cuadra sentar algunas imprescindibles aclaraciones. La primera consiste en reconocer la evidente deuda de este esquema con el que establece Northrop Frye en su *Anatomy of Criticism*; para este crítico las ficciones pueden clasificarse, según los distintos grados de poder de acción del héroe, en cinco tipos: 1) si el héroe se muestra superior *en clase* tanto respecto de los otros hombres cuanto respecto del ambiente en el que actúa, estamos frente a un dios y frente a un *mito*; 2) si el héroe se muestra superior a los demás hombres y a su ambiente no ya en clase sino *en grado*, estamos frente a un héroe humano y frente al tipo de narración de aventuras y de maravillas que los anglosajones denominan *romance*; 3) si el héroe es superior en grado a los otros hombres pero no a su ambiente natural, el héroe se define como un líder o conductor y el tipo de ficción resultante es la *épica* o la *tragedia*; 4) si el héroe no es superior ni respecto de los demás hombres ni respecto del ambiente, se define como uno más de nosotros, y la ficción en la que actúa es la *novela*, la *comedia* o el *cuento realista*; 5) finalmente, cuando el poder o la inteligencia del héroe resultan claramente inferiores respecto de los demás hombres y del ambiente, entramos en los dominios de la ironía y de la *sátira* (Frye, *Anatomy*, 33-34 ss.; 158-239). Nuestro esquema tributa al de Frye en cuanto ambos comparten como punto de partida la figura de un sujeto progresivamente declinante en poder de acción, pero admitida esta legítima deuda, corresponde también reivindicar las diferencias y las originalidades de nuestro planteo: 1) frente a un Frye que

distingue entre “the other men” y “the environment” como actantes diversos a la hora de confrontar el héroe su poder de acción, nosotros preferimos englobar a ambos en la comprensiva, y a nuestro juicio más adecuada, categoría de *objeto* o, sencillamente, de *mundo*, entendida como lo enfrentado al sujeto tanto en el orden natural cuanto en el social y el moral; 2) frente a una declinación –y usamos aquí el término con el sentido y las connotaciones que adquiere también en la gramática– que se organiza para Frye en cinco casos de menguante fuerza, preferimos postular nosotros una simplificada declinación en tres casos, pues nos parece que las categorías primera, segunda y tercera de, respectivamente, el mito, el *romance*, y la épica y la tragedia, bien pueden asimilarse en una sola –admitida la no distinción entre los otros hombres y el ambiente como objetos diferentes frente a los cuales actuar y ostentar poder, y desechada asimismo, por poco operante, la distinción entre superioridad de clase y superioridad de grado que marcaría la diferencia entre un héroe divino y un héroe humano–, y también nos parece que cuadra asimilar en una sola las categorías cuarta y quinta de, respectivamente, la comedia, la novela y el cuento realista, y la sátira, pues la distinción entre ambas no descansa más que en una salvable lítote –en la sátira el héroe es “inferior in power or intelligence to ourselves” (34), en tanto en la comedia, la novela y el cuento realista se alude a la misma inferioridad pero mediante el giro “superior neither to other men nor to his environment” (34)–; 3) así las cosas, en tanto nuestra matriz cosmogónica no tendría equivalente alguno en el diseño de Frye, pues su primera categoría corresponde no a la cosmogonía absoluta de la Biblia que aquí nos importa sino a la relativa y “no omnipotente” del mito politeísta, nuestra matriz heroica se correspondería con las tres primeras categorías de Frye, del mito, el *romance*, la épica y la tragedia, y nuestra matriz novelesca con las dos últimas del canadiense, las de la comedia, la novela, el cuento realista y la sátira; 4) como se echa de ver, frente a una clasificación de géneros y especies literarias que en Frye sobrepasa el campo de lo estrictamente narrativo para incluir también lo dramático –la comedia y la tragedia–, nuestra propuesta prefiere circunscribirse en primera instancia al dominio exclusivo del relato, si bien no hemos de privarnos por completo de dar alguna pista, según se verá más abajo, sobre la posible incardinación de lo cómico y lo trágico en el seno del esquema.

Una segunda aclaración –que a su modo podría indicar también una diferencia con Frye– se endereza a llamar la debida atención sobre la no necesaria ni estricta correspondencia entre las tres matrices o modelos narrativos definidos y las categorías genéricas o específicas históricas en las que dichas matrices se realizan más acabadamente. Hemos dicho en su sitio que la matriz heroica se realiza o plasma de manera modélica en la epopeya o el poema épico, y la matriz novelesca en la novela; ello no implica en absoluto sostener que todo poema épico responda necesariamente al modelo heroico, ni que toda novela descansa por fuerza sobre una matriz novelesca: que las matrices heroica y novelesca se realicen eminentemente en la épica y en la novela, no implica el correlato de que toda epopeya deba ser heroica y toda novela matricialmente novelesca, pues sobradamente sabemos que existen epopeyas burlescas y poemas épicos cómico-paródicos y aun satíricos –desde la *Batracomiomaquia* homérica hasta la *Gatomaquia* de Lope, pasando por la épica novelesco-humorística renacentista italiana de *Il Morgante* de Pulci y del *Orlando Furioso* de Ariosto–, que proceden por tanto de una matriz más novelesca que heroica, y que se cuentan asimismo por centenares o miles las novelas de matriz netamente heroica, como las clásicas y felices llamadas “de aventuras” –desde las medievales de caballerías hasta las decimonónicas de Emilio Salgari y aun las del policial clásico, que se construyen en torno de un cabal “héroe” detectivesco, poderoso en inteligencia, cuya acción sobre el objeto “mundo afectado por el crimen” concluye invariablemente con la restauración del cosmos violado y la glorificación del *ethos* legal–. La cosmogonía parece definir, frente a estas mixturas o zonas de intersección, un terreno más exclusivo y ceñido, pero incluso a propósito de ella no resulta inimaginable algún tipo de posible heterogénesis ni la viabilidad de algún tipo de “novela cosmogónica” en la que un actante todopoderoso se imponga de manera absoluta al mundo: ¿no es acaso lo que sucede con el Unamuno de *Niebla*, cuando al cabo de la novela el hasta allí mero autor se revela como el verdadero sujeto protagónico y manipulador de la acción, como el *factotum* omnisapiente y caprichoso que arbitra en la vida y en la muerte del pobre Augusto Pérez, cuya historia ha guiado con mano a la vez providente y feroz?

Estrechamente ligada a la aclaración precedente está la que sigue: así como no necesariamente las tres matrices se identifican con coincidencia exacta de límites y alcances con las formas genéricas históricas en las que se realizan eminentemente, tampoco la sucesión cronológica de estas a lo largo del desarrollo histórico de la literatura en Occidente entraña una pareja cronología o sucesión temporal de las matrices: hay en efecto tempranísimos adelantos novelescos ya en tiempos heroicos –la *Odisea* en la antigüedad, las diversas versiones de *Tristán* en el medioevo cristiano–, y también muy tardías supervivencias de la matriz heroica en tiempos inequívocamente novelescos, sobre todo en productos fuertemente transidos por lo poético pero no poéticos de suyo, como ciertos mitos ideológico-políticos de raíz prometeica –el positivismo, el marxismo– y ciertos discursos paraliterarios de consumo masivo centrados en la figura potentísima y carismática de un héroe popular –el cómic, determinados géneros cinematográficos–. Se trata de admitir, entonces, tanto en la sincronía de la mezcla de matrices como en la diacronía de su indemostrada evolución, la existencia de zonas grises, híbridas, de transición. Si tomamos la Edad Media castellana, la matriz novelesca, más allá de inconexos destellos alumbrados en el seno mismo de la épica heroica, despunta con cierta cohesión en la cuentística ejemplar alfonsí y de Don Juan Manuel, pero se trata aún de un discurso dominado por el *ethos*, no por el *pathos*; este hará su radiante aparición de la mano de Juan Ruiz en el *Libro de buen amor*, pero se presentará bajo un ropaje cómico y en un marco de humor celebratorio que atenuará todavía la circunstancia de suyo patética de un sujeto que no logra imponer en absoluto su voluntad y resulta reiteradamente derrotado por su objeto; finalmente, con la *Celestina* y ciertos ejemplos de novela sentimental, el *pathos* se vuelve acabadamente trágico e indisimulable, y la matriz novelesca alcanza su plena realización. Otro buen ejemplo medieval para observar distintos grados de hibridez y aun de tensión entre las matrices heroica y novelesca es el *roman* artúrico: sobre un basamento todavía mayormente heroico, signado por la identificación ontológica y axiológica del héroe con el mundo y una relativa preponderancia de la perspectiva ética sobre la patética, los caracteres y las acciones de personajes incipientemente trágicos como Arturo, Lancelot, Tristán y el mismo Merlín postulan ya seminales y crecientes cuotas de *pathos* y de una contra-acción del objeto sobre el sujeto que, a la postre, acabará acarreado para

aquel su misma ruina y el fracaso intrínseco de su proyecto heroico tanto personal –Lancelot, Tristán– como político –Arturo–.

Los conceptos de cómico y trágico ameritan también unas pocas palabras aclaratorias. Si bien hemos preferido ceñir nuestra teoría a lo estrictamente narrativo y excluir por tanto de toda consideración las especies dramáticas de la comedia y la tragedia, ello no significa que podamos prescindir por entero de las categorías de “lo cómico” y “lo trágico”, que exceden con creces los límites de los géneros teatrales respectivos. Teorizadores de la novela tan distintos como Ortega y Gasset y Bajtín han señalado inequívocamente la consanguineidad raigal de la novela y la comedia, o mejor, de lo novelesco y lo cómico¹⁴, según atestigua el carácter burlesco, paródico o humorístico de las obras que marcaron antecedentes importantes o dieron cabalmente origen al género novelesco en Occidente –*El asno de oro* de Apuleyo, el *Satiricón* de Petronio, los relatos de Boccaccio o Chaucer, el *Gargantúa* de Rabelais y, por supuesto, el *Quijote* de Cervantes–; hemos visto, por lo demás, que también Frye asociaba ambas categorías en su declinación de cinco casos sobre los tipos de ficción, englobando la comedia, la novela y el cuento realista en el caso de los héroes no superiores ni a los demás hombres ni a su ambiente. Para Frye solo la comedia es asimilable a la novela, no así la tragedia, que se asimila más bien a la epopeya, pues se centra, como esta, en la figura de un héroe superior en grado a los otros hombres, pero no al ambiente; nuestra discrepancia con el crítico en este

¹⁴ “Dans ce processus d’abolition des distances, le principe satirique de ces genres, puisé dans le folklore (le rire populaire), revêt un sens particulier. C’est le rire, qui abolit la distance épique et, en général, toute distance hiérarchique, facteur d’éloignement. Une figure vue de loin ne peut être comique. Tout ce qui est comique est proche. Toute oeuvre comique fonctionne dans une zone de proximité maximale [...]. Le rire anéantit la peur et la vénération devant l’objet, devant le monde; il en fait un objet de contact familial” (Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 458); “C’est là, dans ce comique populaire, qu’il faut chercher les véritables racines folkloriques du roman. Le présent, l’actualité contemporaine comme telle, «moi-même», «mes contemporains», «mon époque», furent, dès l’origine, l’objet d’un rire ambivalent, joyeux et destructeur” (456); “Tous ces genres «sérieux-comiques» représentent l’étape première, essentielle, de l’évolution du roman comme genre en devenir” (457). Ortega se expresa en similares términos al sentar su concepción de la novela como una suerte de desmoronamiento de lo trágico en cómico: “El germen del realismo [novelesco] se halla en cierto impulso que lleva al hombre a imitar lo característico de sus semejantes o de los animales [...]. El que imita, imita para burlarse. Aquí tenemos el origen que buscamos: el mimo. Solo, pues, con motivo de una intención cómica parece adquirir la realidad un interés estético. Esto sería una curiosísima confirmación histórica de lo que acabo de decir acerca de la novela” (Ortega y Gasset, *Meditaciones*, 224); “El género novelesco es, sin duda, cómico [...]. Por lo pronto se trata simplemente de aprovechar la significación poética que hay en la caída violenta del cuerpo trágico, vencido por la fuerza de la inercia, por la realidad [...]. La línea superior de la novela es una tragedia; de allí se descuelga la musa siguiendo a lo trágico en su caída. La línea trágica es inevitable, tiene que formar parte de la novela, siquiera como perfil sutilísimo que la limita [...]. La novela es tragicomedia” (240).

punto concreto estriba no solo en que preferimos hablar de categorías más amplias como “lo cómico” y “lo trágico” en lugar de especies discursivas concretas e históricas como “comedia” y “tragedia”, sino también en que de ninguna manera podemos ceñir la compleja significación de lo trágico y sus variadas modalidades a una asimilación sin más a lo épico heroico. A nuestro modo de ver, hay dos maneras principales –ni siquiera únicas– de realización de lo trágico, una más “heroica”, según quiere Frye –entrarían en ella los sublimes personajes de Corneille, ambas Ifigenias, Antígona y hasta cierto punto el Orestes esquileo de *Euménides*, quienes logran escapar de la catástrofe, revertirla *in extremis*, o al menos hacerla consistir en una glorificación y reivindicación personal de ribetes casi triunfales, mediante el logro de una vuelta a ese orden perdido que muy bien se corresponde con los requisitos de la matriz heroica de una virtual “negociación” del sujeto con el objeto y una recíproca transformación meliorativa de ambos–, y otra más “novelesca”, en la que el sujeto sucumbe a su destino, a los hombres o al mundo –todas posibles formas de ese inmisericorde objeto que no puede dominar y que, por el contrario, acaba limitándolo, condicionándolo, haciéndolo fracasar o llanamente destruyéndolo–, según ocurre con Hamlet, Lear, Edipo, Fedra. Estamos con estas consideraciones, y no se nos escapa, violando nuestra determinación previa de circunscribirnos solo a lo narrativo, pero se trata de una violación que en cierto modo, paradójicamente, fortalece la misma norma que transgrede, pues señala que lo cómico y lo trágico no resultan exclusivos de los géneros dramáticos respectivos ni postulan matrices propias e independientes, sino que estas son, antes bien, aspectos o particulares ángulos de las matrices narrativas.

La formulación ternaria de nuestro esquema, y las inevitables connotaciones simbólicas, cuando no mágicas o embriagadoras, que carga el ternario en la cultura tanto occidental cuanto oriental, quizás aconsejen aclarar con énfasis que este particular ternario de las matrices narrativas no postula ni conlleva una filosofía o teología de la historia literaria ajustada a tan socorrido compás de vals; no queremos decir con él que las tres matrices se sucedan en la historia de un modo progresivo o superativo –a la manera de las tres edades joaquinatas de creciente plenitud y perfección puestas bajo el

imperio del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, o de las tres etapas comptianas del pensamiento mítico, el metafísico y el científico-positivo–, ni tampoco que recurran dialéctica y circularmente según la tesis, la antítesis y la síntesis de la Idea hegeliana. Si acaso cuadra asociar nuestro ternario matricial narrativo con otras ilustres tríadas de la tradición –de lo cual no estamos en absoluto convencidos–, debieran ser estas más sincrónicas –o metacrónicas–, diastráticas, funcionales y míticas, que diacrónicas, temporales o históricas. Por ejemplo, no estaría del todo descaminado proponer una aproximada correspondencia entre nuestras tres matrices y las tres funciones mítico-sociales de las antiguas culturas indoeuropeas, con sus equivalentes medievales de los tres estados, pues nadie discutiría que la matriz narrativa cosmogónica, centrada en el Dios bíblico como sujeto, resulta afín al campo de acción y a las potestades de la primera función indoeuropea, dedicada a la espiritualidad, el sacerdocio, la sabiduría, la magia, la legislación y el derecho, y al estado medieval de los *oratores* o clérigos; tampoco podría objetarse la afinidad entre nuestra matriz heroica y la segunda función, la de los guerreros y la realeza, y el estado medieval de los *bellatores* o la aristocracia militar, ni la que se establece entre la matriz novelesca y la función tercera de la fertilidad, la riqueza natural, los agricultores, pastores y comerciantes, y ese estado medieval de los *laboratores* que incluía tanto a los siervos de la gleba cuando a la incipiente burguesía (Cfr. Dumézil, *Les dieux*, 5-39; *L'idéologie*, 18-20; Alfonso el Sabio, *Código de las Siete Partidas*, II, 2, xxi, 465b; Don Juan Manuel, *Libro*, 236a). Podría también aceptarse la equivalencia de nuestras matrices con otros ternarios de índole más mítica y universal, como aquellos estudiados por René Guénon *Deus-homo-natura, spiritus-anima-corpus*, o *providentia-voluntas-fatum*, cuyos términos resultan asociables, respectivamente, con lo cosmogónico, lo heroico y lo novelesco (Guénon, *La gran tríada*, 93-100, 153-158, 165-170, *et passim*).

En todo caso, y más allá de estas –plausibles o no– correlaciones, puede sentarse como corolario de nuestra exposición de las tres matrices narrativas la existencia de una relación inversamente proporcional entre la acción exterior ejercida por el sujeto y la maleabilidad o docilidad del objeto-mundo, formulable así: a mayor poder del sujeto sobre el objeto, mayor es la acción exterior

y menor la dosis de introspección psicológica; contrariamente, a menor poder del sujeto sobre el objeto, la acción exterior disminuye y la dosis de introspección psicológica se incrementa hasta alcanzar, en la novela finisecular y del siglo XX, los excesos y aun hipertrofias que bien sabemos. La introspección y el autoanálisis del sujeto, la inconducente reflexión y la meditación recursiva, la complacencia solipsista e hipertrófica en la propia interioridad, *more hamletiano*, sustituyen a la abortada o de entrada inexistente capacidad de acción efectiva sobre el mundo exterior: *lo que se puede hacer, se hace; lo que no se puede hacer, se explica o comenta*; o quizás correspondiera mejor decir: *quien puede hacer, hace; quien no, piensa y habla*. El éxito es fáctico; el fracaso, discursivo. Es en esta antítesis donde tal vez se encuentre el origen de la última y degradada forma de novela, esa denominada *metanovela* o *antinovela* que resulta la expresión final del *non plus ultra* de la impotencia y la inanidad del sujeto contemporáneo, y que se complace en trasladar al lenguaje, ante lo inasible del objeto-mundo, el eje de la acción; el discurso sustituye así a la historia como foco de interés y como campo de efectividad posible, y en sus formulaciones últimas y más deshilachadas ni siquiera se focaliza ya en el discurso, sino en elementos paradiscursivos y adyacentes como el canal, el circuito comunicativo y el soporte, según se observa paradigmáticamente en las llamadas *ciberficción* o *blogonovela*: en ellas no solo no existe ya el sujeto, sino que ni siquiera hay, en rigor, discurso.

3. El relato cristiano: la “matriz de matrices”

Nuestra descripción de las tres matrices narrativas ha seguido un orden, antes lógico que cronológico, que parte de un sujeto de máxima potencia y concluye en otro de máxima impotencia; dicho orden diseña así un *proceso* que descansa en la idea de *declinación* del sujeto en voluntad, poder y eficiencia, conforme a una mutación peyorativa de su ser, que pasa de divino a humano heroico y de

humano heroico a humano antiheroico. Nuestra tesis se funda en la evidencia incontestable de que estas tres mismas etapas del proceso declinante del sujeto –más una cuarta que se define, precisamente, por la reversión de dicha declinación– se observan en la trama que da sostén y sentido al relato de la fe cristiana, relato que se construye en torno de un actante sujeto que se presenta sucesivamente como pura y exclusivamente divino, como divino y humano bajo la modalidad heroica, como divino y humano bajo la modalidad antiheroica o novelesca, y –cuarto paso que debe añadirse a los tres examinados– como divino y humano en una nueva y definitiva acción cosmogónica o palingenésica, que recapitula e integra las tres matrices previas en un relato que, a la manera paradójica y “escandalosa” de la fe, tanta mayor plenitud narrativa adquiere cuanto más trasciende las determinaciones propias y exclusivas de lo narrativo en aras de un tipo de discurso ahora más lírico, que, desligado ya de toda cronología y de toda “historia”, manifiesta y expresa el eterno presente del Fin de los Tiempos. Analicemos pues nuevamente el proceso declinante de las tres matrices, más la cuarta que las recapitula y consume, ahora en el seno del omnirrelato de la fe cristiana.

La matriz cosmogónica da inicio al relato de la fe de modo por demás evidente: el actante sujeto Dios, en plenitud de voluntad, poder y eficiencia, desea, obra y obtiene el mundo en un acto libre de creación, transitivo-asimétrico y radical-productivo, mediante el cual configura acabada y unidireccionalmente su objeto, tal como describimos en su sitio, imprimiéndole conforme a su plan las determinaciones de forma y función que lo definen en su esencia, en su existencia y en su valor. Así formulada la instancia inicial y capital de la creación en términos de dinámica narratológica, cobra renovada relevancia el tradicional misterio teológico de los *finis* de Dios al crear; en todo relato, la relación sujeto-objeto se construye sobre el eje de un *deseo* que responde, a su vez, a un fin o bien que

se busca y procura precisamente porque se carece de él. ¿Cómo puede Dios, en su perfecta autosuficiencia, *carecer* de algo y, en consecuencia, desearlo, obrarlo y obtenerlo? La respuesta no puede ser otra que la de la Teología, pero puede encontrársele a tal respuesta una formulación narratológica capaz de encuadrar en la economía interna de nuestro modelo actancial: aun no careciendo de nada, un sujeto omnipotente y autosuficiente puede desear, no un bien para sí mismo, sino, donativamente, un bien del que carezcan otros. En términos narratológicos, recurrimos aquí a la distinción entre *sujeto* de una acción y *destinatario* de esa acción: Dios desea, obra y obtiene no para sí, pues nada le falta, sino para otros; desea, obra y obtiene, en suma, y comunica mediante amorosa participación a sus criaturas, en cuanto destinatarias de su acto creador, la *existencia* de la que él desborda. El sistema actancial adquiere entonces una curiosa configuración, rarísima o casi impracticable en los relatos humanos ficcionales: el objeto-criaturas y el destinatario-criaturas coinciden en una misma identidad: aquello que se busca y se hace –el mundo creado, y eminentemente el hombre como su centro– es al mismo tiempo aquel para quien se lo busca y se lo hace.

Si la identificación de objeto y destinatario sorprende como el gran misterio de la matriz narrativa cosmogónica de la etapa inicial del relato cristiano, en la etapa siguiente, correspondiente a la matriz heroica, el misterio se adensa y el instrumental narratológico, a un tiempo, se potencia y violenta aun más, pues con la encarnación del Verbo ya no solo coinciden las identidades de objeto y destinatario, sino se suma también la del sujeto, la de ese actante sujeto-Dios que, devenido hombre sin dejar de ser Dios, lleva a su máxima posibilidad aquella identificación héroe-mundo que, según se dijo en su sitio, define la matriz narrativa heroica. La venida al mundo de Jesús en el vientre virginal de María, su concepción, nacimiento y vida entre los hombres, hombre él mismo y también Dios, suponen

una realización cabal de la matriz heroica, pues la relación sujeto-objeto deviene bidireccional en razón de la recíproca con-formación de ambos en el misterio de la unión hipostática. Aunque divino y por ello omnipotente, el Verbo se somete por propia voluntad a las limitaciones de la naturaleza humana que ha libérrimamente asumido. Como todo héroe, Jesús es poderoso: obra milagros, sana, exorcisa, resucita, multiplica panes y peces, pero pese al amplio despliegue de su poder divino, este debe canalizarse a través de operaciones y circunstancias espacio-temporales propias de un medio mundano y humano. El héroe Jesús imprime de este modo sobre el mundo su voluntad mediante su acción, le confiere una nueva “forma”, lo “diviniza” al asumir él mismo, en cuanto Dios, la naturaleza terrena del hombre, pero en esa misma asunción se hace patente una configuración inversa, por la que el mundo también confiere al Verbo su forma, “humanizándolo”. Ciertamente, y a diferencia de los relatos heroicos puramente humanos, no se trata aquí de un mundo que configura parcialmente al héroe oponiéndole una resistencia que lo mejora en un proceso de paulatino aprendizaje, sino de una sumisión al mundo voluntaria y libremente querida por el propio héroe, que acepta así recibir del mundo ciertas determinaciones necesarias para su misión. En todo caso, es en el seno del omnirrelato cristiano donde la matriz heroica puede ostentar en grado máximo esa identificación ontológica y axiológica entre sujeto y objeto, pues en ningún otro relato humano imaginable el sujeto llega a volverse plenamente objeto sin dejar de ser sujeto, a desempeñar en plena identificación, más no confusión o indeterminación, los roles de buscador y buscado, deseante y deseado, obrante y obrado, obtinente y obtenido. Y otra vez, tal como ocurría en la instancia cosmogónica con la paradoja de un Dios creador que, omnipotente y autosuficiente, se permitía no obstante desear y procurarse algo nuevo, en esta instancia heroica se plantea la paradoja de un sujeto divino que, en interrelación

identificatoria bidireccional con su objeto, y conforme al esquema analítico de la narratología, debería admitir cierto grado de “modificación meliorativa” como efecto de dicha configuración recíproca héroe-mundo. En la bidireccionalidad de la recíproca configuración, queda clara la “mejoría” que el Verbo ha traído al mundo al asumir la humanidad y elevarla a lo divino, pero ¿puede rectamente decirse que el Verbo encarnado es “más perfecto” o “mejor” que el Verbo de Dios en la sola intimidad trinitaria? ¿Puede la kénosis, el abajamiento de Dios, conllevar la adquisición de una perfección nueva o distinta? La respuesta a esta paradoja, como la de aquella anterior, compete otra vez a la Teología, pero puede buscársela también aquí, narratológicamente, en relación no con el sujeto, sino con el destinatario: así como el Dios sujeto de la cosmogonía no “desea” para sí, sino para las criaturas, el Dios sujeto del relato heroico, el Verbo encarnado, no se “perfecciona” ni “mejora” en sí mismo al asumir la carne y la humanidad, sino se hace más asequible, cercano y eficaz para esas mismas criaturas que debe y quiere redimir; su modificación meliorativa, nota característica del proceso bidireccional de mutua interacción sujeto-objeto en la matriz heroica, no implica para Dios una nueva perfección entitativa, impensable en quien es desde toda la eternidad perfecto, sino una nueva modalidad operativa y donativa de su perfección de siempre.

Pero la encarnación del Verbo solo se explica, como bien sabemos, en orden a sus posteriores muerte, pasión y resurrección; es en las instancias capitales de la pasión y la muerte de Dios en la cruz, precisamente, donde radica el momento matricialmente novelesco del omnirrelato cristiano. La plena identificación sujeto-objeto, propia de la instancia heroica, se modifica y debilita: persiste la identificación ontológica, pues Jesús-Dios sigue siendo Jesús-hombre, vale decir, la divinidad del sujeto y la mundanidad del objeto continúan unidas en una sola hipóstasis, pero ocurre en cambio un

desajuste, una grieta, un quiebre en la identificación gnoseológica y axiológica al alcanzar su máxima patencia el hecho de que el mundo no reconoce al Mesías ni lo valora como tal, y en consecuencia, lo persigue, lo traiciona, lo prende, lo flagela, lo crucifica, lo asesina. La ajenidad y aun hostilidad del objeto respecto del sujeto se escenifica no solo *ad extra*, en el abierto ataque que el mundo de los romanos y judíos dirige al –de estas alturas– ya “antihéroe” Jesús, sino también *ad intra*, en la intimidad misteriosa del propio Hijo de Dios, en el inquietante drama interior de la oración del Huerto, de la tristeza de su alma hasta la muerte, y del momentáneo desajuste entre la voluntad divina y la voluntad humana del Redentor. Si en este desajuste interior es finalmente la apelación a la voluntad del Padre lo que logra armonizar en Jesús sus propias voluntades divina y humana, haciendo que la segunda se pliegue a la primera, que es una con la paterna, en el desajuste exterior, en el choque hostil de Roma y de Israel con el Cristo, este asume una estratégica y querida *pasividad* que, conforme a lo estipulado por el esquema matricial novelesco, determina su inacción, su sumisión y entrega a ese mundo que lo agrede, su real “no desear” resistir esa agresión, y sus consecuentes “no obrar” tal resistencia, y “no obtener” escape alguno. Paradojalmente, ya lo sabemos, es en esta querida derrota ante el mundo donde radica la clave de su ulterior victoria sobre él, pero ello ocurrirá en una instancia posterior; en esta instancia narrativa de naturaleza novelesca, el sujeto permite que el objeto se le imponga incontestable y unidireccionalmente, y lo afecte peyorativa y destructivamente con las marcas propias de la mundanidad: el dolor, el abandono, la muerte, según acontece con el antihéroe de la novela.

Llegados aquí, nuestras tres matrices quedan ya cabalmente realizadas y cumplidas, pero el relato cristiano no acaba aún. Hemos definido y analizado, sucesivamente, el obrar de un sujeto Dios

que crea el mundo en una instancia *cósmica* de generación, de un sujeto Dios-hombre que se identifica con ese mundo en ser y en valores en una instancia *ética* de predicación y de acción, y de ese mismo sujeto Dios-hombre que se deja vencer y abatir por el mundo en una instancia *patética* de sufrimiento y muerte. Pero *cosmos*, *ethos* y *pathos* no agotan ni completan las acciones de Dios en el relato cristiano, porque le restan todavía a ese Dios que ha creado, se ha encarnado, ha sufrido y muerto, otras acciones por cumplir: resucitar él mismo, resucitar a todos los hombres, juzgarlos, conducir a los buenos a la Jerusalén Celestial, y reinar en ella sobre y junto a todos los salvados por los siglos de los siglos. Todas estas acciones constituyen los jalones que definen una cuarta instancia, necesaria recapitulación e integración de las tres anteriores, que en términos escatológicos recibe el nombre de *recreación* o *palingénesis*, y que por ello mismo supone la reaparición, no meramente reiterativa sino *consumativa*, de la inicial matriz cosmogónica, mediante una segunda, perfecta y definitiva creación, obrada por Dios a través de la resurrección y la *parusía* o segunda venida de su Hijo. Esta nueva creación no consiste en una mera reedición de la primera, pues no es ya obra de un Dios en absoluta trascendencia y otredad, sino de un Dios-hombre, de un Dios-resucitado, de un actante sujeto que consume definitivamente su identificación con el objeto-mundo, al incorporarlo a su propia gloria y elevarlo a los cielos. Si en la primera venida de Cristo, la “humilde”, el Dios encarnado operaba ya una inicial identificación entre sujeto y objeto al asumir la naturaleza humana y con ella la mundana, tratábase con todo de una identificación apenas incoada y no consumada, pues la humanidad asumida debía atravesar aún por las vicisitudes del tiempo, del dolor y de la muerte para ser plenamente redimida, y aún había lugar, en consecuencia, para la oposición y el conflicto entre el héroe y el mundo; por el contrario, en esta segunda venida de Cristo, gloriosa, el Dios resucitado opera una

identificación entre sujeto y objeto ya definitiva y plena, mediante otra paradójica solución por la cual Dios y su creación, aun sin confundirse y siendo siempre él mismo y ella misma, pasan a establecer una relación de intimidad identificatoria, sin sombra de oposición o conflicto, que los convierte en una unidad Dios-mundo en Cristo, en un –como dice el Apóstol– “ser Dios todas las cosas en todos” (*ut sit Deus omnia in omnibus*, I Cor. 15, 28)¹⁵. Es en este cese de toda oposición entre sujeto y objeto, en esta definitiva identificación sin confusión entre Dios y mundo, donde reside la radical diferencia entre la segunda cosmogonía y la primera, y donde se encuentra asimismo la garantía de que no existe posibilidad alguna de que el ciclo de las matrices se repita circularmente, y al segundo relato cosmogónico suceda un segundo relato heroico y un segundo relato novelesco: la palingénesis es última y final, no da inicio a un nuevo ciclo, a un nuevo relato, sino *recapitula, integra y consuma las instancias narrativas de las etapas previas, dándoles un sentido final, y cierra teleológica y definitivamente toda posibilidad de relato*. Si la parusía y la resurrección de los muertos, tras la primicia de la propia resurrección de Cristo, consuma y pone término a la Historia y al Tiempo, bien cabe afirmar, desde una perspectiva narratológica, que ya no puede haber relato, pues no cabe el relato allí donde no existan ni una historia relatable ni un tiempo en el cual y con el cual relatar. Al clausurar la Historia, la parusía clausura *eo ipso* todo relato, *es el relato del fin del relato*, la narración no ya de

¹⁵ “Es creencia firme de los cristianos que la «dinámica de aproximación de Dios» que impregna toda la historia salvífica llegará finalmente a afectar no solo a los hombres, sino a su *entorno cósmico*. Este será purificado, renovado, transfigurado por la presencia cabal de Dios. [...]. El hombre «arrastra» al cosmos consigo en los vaivenes de sus relaciones con Dios, de forma que el mundo material participa tanto del distanciamiento humano de Dios por el pecado, como de la recuperación de la humanidad obrada por Cristo” (Alviar, *Escatología*, 181); “[...] la *palingenesia* significa la extensión última del poder triunfante de Dios que pasa a través de Cristo, la completa llegada de la *dýnamis* divina al conjunto cósmico ligado a la Persona del Salvador. La renovación del cosmos forma parte del dinamismo de *anakephalaiosis* o recapitulación de lo creado en Cristo” (184); “La conjunción escatológica entre lo divino y lo humano no será una simple yuxtaposición, sino mucho más: una mutua interpenetración. La parusía representa el punto máximo del encuentro divino-humano, e implica cierta *supresión de la distancia entre Creador y criaturas*: no en sentido panteísta, de mezcla indistinta entre lo divino y lo humano, sino en sentido de *compenetración*: Dios-en-nosotros; nosotros-en-Dios” (78-79); “Se trata, pues, de un misterio de convivencia final de las criaturas con las personas divinas, en el que se mantiene sin embargo la distinción personal. Una unión que no es disolución, sino mutua interpenetración” (126).

hechos en el tiempo, sino del cese de todo tiempo; en rigor, con el advenimiento de los nuevos cielos y la nueva tierra ya no se narra, sino “se canta”, ya no se refieren acciones en sucesión temporal-causal, sino se celebra el eterno presente de la contemplación y la fruición de Dios en y con sus criaturas: *el discurso narrativo se convierte en discurso lírico*; el sujeto divino se ha hecho uno con el objeto mundano, y ese objeto-mundo, regenerado y elevado al seno mismo del sujeto divino, no resulta ya narrable sino *cantable*, y definible quizás como *el gran canto final de Dios*, canto desde luego *crisiforme*, solo que este *Lógos* divino que canta y celebra –*se canta y se celebra*– en su obra, sin dejar de ser *Lógos* es también *Mélos*, Música. Aquí calla y cesa la narratología, y aquí debiera acudir acaso a decir su palabra la Musicología, pues bien se sabe que toda narración, toda poesía, toda literatura –todo tipo de arte– tienden como a su meta semántica al modelo y al milagro de la música, cuyo contenido inteligible no se distingue en absoluto de su forma y materia sensibles.

He aquí entonces lo que llamamos *omnirrelato cristiano*; es *relato* porque sus contenidos de fe se organizan mediante una estructura temporal-causal unitaria que consta de una serie de acciones predicables de un sujeto en relación a un objeto, pero no es un relato como cualquier otro, sino un *omnirrelato*, porque en su desarrollo y despliegue, mediante un amplio arco que parte de lo cosmogónico para regresar a él tras pasar por lo heroico y lo novelesco¹⁶, cubre de manera comprensiva, integrativa y recapitulativa las tres posibilidades matriciales narrativas que en el común de los relatos ficcionales, y aun de los históricos, se verifican por separado o en mixturas más acotadas, imperfectas o inarticuladas. Y surge aquí una cuestión de cierta relevancia para el pensamiento

¹⁶ Arco, por cierto, emparentado con el esquema estructural “de ida y vuelta”, “en U” o *par enveloppement* que Boismard (*Le prologue*, 99-108) ha definido para la presentación y caracterización del *Lógos* en el prólogo joánico, y que Frye (*El gran código*, 198-205) ha asimismo propuesto para explicar el diseño narrativo global de la Biblia.

contemporáneo, a la que querríamos referirnos brevemente en el tramo final de nuestra exposición. Es sabido que uno de los tópicos caracterizadores de la cultura posmoderna es la llamada “crisis o muerte de los macrorrelatos”; bajo este nombre se alude a un acotado grupo de doctrinas, propias de la modernidad, que en su pretensión de dar acabadas razón y explicación de la Historia adoptan también una forma narrativa, y cuya vigencia habría decaído e incluso desaparecido en nuestros días, a la luz del fracaso de sus predicciones y recetas ideológicas y políticas de vocación totalizadora (*cfr.* Lyotard, *La condición posmoderna, passim*). Por lo general, entre estos macrorrelatos en crisis –el iluminismo, el cientificismo positivista, el capitalismo, el marxismo– se suele enumerar también, como uno más, al cristianismo. A la luz de lo que venimos de desarrollar, nos permitiremos proporcionar aquí unas pocas razones estrictamente narratológicas por las cuales el omnirrelato cristiano no resulta en absoluto, y bajo ningún posible aspecto, asimilable al resto de los macrorrelatos ideológicos mencionados.

- 1) Si bien los macrorrelatos ideológicos comparten con el omnirrelato cristiano una cierta vocación totalizadora y comprensiva, que integra y da sentido en una única continuidad narrativa a las tres matrices básicas, macrorrelatos y omnirrelato se diferencian radicalmente entre sí por el carácter *progresivo* de la continuidad narrativa de los primeros, contrapuesto al carácter *recapitulativo* de la continuidad narrativa del segundo. Si los macrorrelatos ideológicos parten de la matriz novelesca –situación de carencia y sufrimiento del hombre, agobiado y vencido por el mundo natural, social o económico–, proponen como acción superadora de esa situación inicial un programa de lucha de neta matricialidad heroica –el hombre se enfrenta a las condiciones agobiantes de la naturaleza, la sociedad, la economía,

para derrotarlas, en prolongada batalla que depara tanto victorias cuanto derrotas parciales, y que produce paulatinas modificaciones meliorativas tanto en el hombre cuanto en el mundo—, y pronostican como desenlace una culminación histórica en la que el hombre triunfará definitivamente sobre las fuerzas hostiles del mundo natural, social o económico, instaurando el reinado definitivo de la Razón, el Bienestar, la Prosperidad General o la Sociedad sin Clases, en una suerte de orden cosmogónico en el que el objeto aparece absolutamente domeñado por el sujeto, por el contrario, el omnirrelato cristiano, según hemos visto, presenta un *orden invertido* en la sucesión de las matrices, yendo no de lo novelesco a lo cosmogónico sino de lo cosmogónico a lo novelesco, y hace culminar dicho orden en una nueva cosmogonía que recapitula y confiere al entero proceso un sentido teleológico identificado con la recuperación del orden primero. Así, frente al carácter de *evolución* –iluminismo, capitalismo, científicismo— o *revolución* –marxismo— que presentan las fórmulas de los macrorrelatos ideológicos, el omnirrelato cristiano postula una *restauración* del orden natural primero, de aquel cosmos bueno que devino caído por el pecado, pero que es factible redimir y recrear mediante el entero proceso heroico, novelesco y palingenésico descripto.

- 2) De lo anterior se deduce otra diferencia capital: el actante sujeto que en los macrorrelatos ideológicos se opone al actante objeto-mundo para transformarlo, es el hombre, en tanto el actante sujeto que en el omnirrelato cristiano crea el objeto-mundo, asume su naturaleza para transformarlo, se deja voluntariamente vencer por él y lo recrea redimido y elevado, es Dios. El sujeto humano de los macrorrelatos ideológicos tiende mediante su acción heroica a *superhumanizarse*, vale decir, en cierto modo, a *divinizarse*, a dejar atrás las limitaciones

propias de la humanidad en su aspiración utópica de una felicidad definitiva en la tierra, de un triunfo total sobre el objeto-mundo, en tanto el sujeto divino del omnirrelato cristiano *se humaniza*, sin dejar de ser Dios, mediante la acción heroica de su encarnación, para triunfar sobre el objeto-mundo ya no antagonizando desde fuera con él, sino asumiéndolo y rescatándolo desde dentro para elevarlo de la tierra al cielo: frente a la teleología inmanentista o intrahistórica de los macrorrelatos ideológicos, una teleología cristiana netamente trascendentalista o transhistórica¹⁷.

- 3) La condición intrahistórica de los macrorrelatos frente a la transhistórica del omnirrelato es, finalmente, la clave que permite desechar rotundamente toda posible asimilación entre ambos, y más en concreto negar que el relato cristiano haya “fracasado” o “muerto” como los relatos ideológicos. El fracaso de estos últimos, en efecto, resulta patente en la Historia misma, toda vez que era en la Historia donde debían cumplirse sus promesas de evolución o revolución, y tales promesas, con evidencia palmaria, no se han cumplido; contrariamente, la gran promesa cristiana, la parusía y la resurrección de los muertos, no es de cumplimiento intrahistórico sino transhistórico, no apunta a un paraíso terreno sino a un paraíso celestial que recupera y plenifica aquel otro terreno de la primera cosmogonía. No hay, ni puede haber, evidencia histórica de la mendacidad de la promesa cristiana, como sí la hay de la mendacidad de las promesas ideológicas, porque la promesa cristiana no ha de cumplirse en la Historia, sino en el fin mismo de la Historia y de los Tiempos. Si acaso cabe hablar de “fracaso” en relación con

¹⁷ Diferencia fundamental que, como bien sabemos, no siempre ha sido rectamente tenida en cuenta por ciertas posiciones teológicas a la hora de especular y fantasear con posibles consumaciones intrahistóricas del Reino de Dios en esta misma tierra, consumaciones buscadas por lo general a través de revoluciones liberadoras más propias de otros relatos programáticos, según estamos deslindando.

ambos tipos de relato, debe hacerse aclarando que el fracaso de los relatos ideológicos es plenamente *objetivo*, real, y radica en una *comprobación fáctica*, en tanto el supuesto fracaso del relato cristiano no pasa de ser *subjetivo*, de constituir una mera *percepción* que responde no ya a una comprobación real, sino a una *desesperación*, a la falta de esperanza ante una promesa siempre vigente y veraz, que ha de cumplirse más allá de los hechos de esta Historia.

Nos hemos servido de algunas categorías y pautas de análisis propias de la narratología para describir y conceptualizar el discurso cristiano entendido como relato totalizante, en un ensayo liminar, tentativo e imperfecto de –permítasenos decirlo así– *teología narrativa*. El objetivo de ahora en adelante, empero, debiera ser, tanto para quien esto escribe y dice como para mis colegas filólogos y teóricos de la literatura, absolutamente inverso: en lugar de teologizar desde la narratología, en lugar de analizar e interpretar el relato de la fe a partir de los instrumentos de la teoría de la narración, cuadraría intentar una descripción y conceptualización de los relatos literarios –y aun históricos– a la luz ejemplar, integradora y recapituladora del omnirrelato cristiano, para arribar de tal modo a la posible formulación no ya de una teología narrativa, sino de una *narratología cristiana*, de una lectura totalizante e integral de las distintas matrices operantes en los relatos de la tradición literaria, y sus posibles significados, en el seno y a partir del modelo generador, descriptor e interpretante que brinda el omnirrelato de la fe cristiana. Es factible hacerlo porque en su diseño totalizador y recapitulador la narración de la fe adquiere, en su culminación y desenlace, las mismas características que definen a la realidad por ella narrada: así como la segunda cosmogonía recapitula y consume a la primera –la *génesis* deviene *palingénesis*–, en el seno interpretante del omnirrelato todo modo posible de narrar

queda, en cuanto recapitulado y consumado, convertido y trascendido en algo que, siendo aún relato, ya no es solamente relato, en una –permítasenos el neologismo– *palindiégesis* o definitiva narración, más lírica y “cantable” que estrictamente narrable, según se ha dicho, y que bien podría entenderse como una *matrix matricum*, como una matriz de matrices capaz de explicar, ella sola, el cómo, el porqué y el para qué de la definición, sucesión, integración y acabamiento de las matrices “literarias” de los relatos cosmogónico, heroico y novelesco. En la palingénesis Dios ha de ser la plenitud de todo en todos, y Cristo habrá hecho nuevas todas las cosas (*Et dixit qui sedebat in throno: Ecce nova facio omnia*, Ap. 21,5); el correlato discursivo de estos asertos teológicos queda claro: en la palindiégesis o recapitulación narrativa de la segunda cosmogonía, el omnirrelato se presenta como la plenitud de todas las formas posibles de narrar, como la matriz de matrices capaz de hacer nuevos y definitivos todos los relatos.

Obras citadas

1. Alfonso X, el Sabio. *Código de las Siete Partidas*, en *Códigos españoles concordados y anotados*. Madrid, Imprenta de La Publicidad, 1848.
2. Alviar, J. José. *Escatología*. 2ª ed. corr. Pamplona, Eunsa, 2007.
3. Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. 4ª ed. Madrid, Cátedra, 1995.
4. Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978.
5. Bauzá, Hugo Francisco. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998.
6. *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*. Nova editio logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata a Alberto Colunga O. P. et Laurentio Turrado. Sexta editio. Matriti, BAC, 1982.
7. Boismard, M. E. *Le prologue de Saint Jean*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1952.
8. Brémond, Claude. “La lógica de los posibles narrativos”, en AA.VV. *Análisis estructural del relato*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982, pp. 87-109.
9. Carlyle, Thomas. *Los héroes*. Madrid, Sarpe, 1985.
10. Dolezel, Lubomír. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid, Arco Libros, 1999.
11. Dumézil, Georges. *Les dieux des Indo-européens*. Paris, Presses Universitaires de France, 1952.
12. ———. *L'idéologie tripartite des Indo-européens*. Bruxelles, Latomus, 1958.
13. Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. With a Foreword by Harold Bloom. 10th ed. Princeton-Oxford, Princeton University Press, 1990.
14. ———. *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*. Barcelona, Gedisa, 1988.
15. González, Javier Roberto. *Los Milagros de Berceo: alegoría, alabanza, cosmos*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2013.
16. Greimas, Algirdas J. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. 3ª reimp. Madrid, Gredos, 1987.
17. Guénon, René. *La gran tríada*. Barcelona, Ediciones Obelisco, 1986.

18. Hegel, G. W. F. *Poética*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947.
19. D. Juan Manuel. *Libro del caballero et del escudero*, en *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*. Recogidos e ilustrados por don Pascual de Gayangos. Madrid. BAE, 1884, pp. 234-257.
20. Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Buenos Aires, Planeta-Agostini, 1993.
21. Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. Edición de Julián Marías. Madrid, Cátedra, 1984.
22. Scheler, Max. *El santo, el genio, el héroe*. Buenos Aires, Nova, 1961.
23. Todorov, Tzvetan. “Las categorías del relato literario”, en AA.VV. *Análisis estructural del relato*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982, pp. 155-192.