

LEYENDO POR ENCIMA DEL ARGUMENTO: EL CARÁCTER ASPECTUAL DEL TIEMPO EN LA NOVELA MODERNA

Germán Gullón
Universiteit van Amsterdam

Hace casi tres cuartos de siglo, José Ortega y Gasset advirtió en *La deshumanización del arte* (1925) sobre ciertos aspectos estéticos de la conciencia humana. Decía entonces que a los vanguardistas apenas les interesaba lo externo, la realidad humana, porque preferían trabajar el vidrio (la escritura, los colores de la paleta, los sonidos) por donde se contemplaba el mundo. Además arguyó que los lectores/espectadores oyentes de creaciones vanguardistas debían fijarse primordialmente en los intermediarios entre la realidad y lo representado. Por lo tanto, el placer derivado de tal operación de la conciencia sería puramente estético, si bien deshumanizado. Justificaba, aunque sin apreciarla, un tipo de actividad de la conciencia, la de la recreación estética, carente de valor social. Suponía esto un nuevo paso en la independización de lo estético de las normas que rigen toda actividad humana, desde la lógica a las determinaciones de congruencia deducibles de situaciones verosímiles, sujetas a las probabilidades del aquí y del ahora. Se alejaba de la estética del realismo (de las premisas de la filosofía positivista), de toda representación verosímil de lo palpable, el punto de referencia básico en cualquier actividad humana.

Sus observaciones venían pues a validar una percepción individual, con lo que el sujeto cobraba una nueva dimensión, su antigua imagen necesitaba ser reconfigurada. En particular, y según mi opinión, había que redefinir la manera en que el sujeto del discurso literario lograba equilibrarse, lanzaba sus déicticos, las palabras que componen el cuadrante que sirve para orientarnos en el texto, para saber si estamos situados en el hoy o en el ayer, a la izquierda o la derecha. Cuestiones básicas hartamente debatidas en los estudios de estética, y que afectan a todo lo referente a la novela. Si no se entienden bien, y la literatura crítica al respecto resulta bastante imprecisa, se tiende a utilizar el patrón de la novela tradicional para juzgar las bondades de lo innovador.

No hace mucho un catedrático de literatura me decía que James Joyce era insoportable, como Marcel Proust y demás, un juicio que proviene, además de la habitual falta de sensibilidad e incapacidad de mirar al ya legendario vidrio orteguiano, de la incompreensión de las riquezas aportadas por la novela moderna, sujeta a unos condicionamientos temporales poco habituales; encima, su lectura requiere un cierto hábito de abstracción.

Me parece aceptable que se divida la novela en dos tipos, aquella que sitúa en un lugar privilegiado al argumento (tradicional) y aquella en que priman los aspectos discursivos (moderna), como hace Wesley A. Kort, y que se exprese una preferencia, de Ernest Hemingway sobre James Joyce¹, de Pío Baroja sobre Miguel de Unamuno. Lo inaceptable es que se piense que se puede estudiar/disfrutar el tiempo en la novela primordialmente fijándose en el argumento, sin tener en cuenta el discurso, el cómo se produce la sensación de temporalidad en el texto.

Unas palabras sobre Estética

Aunque hoy en día resulta común hablar de estética, lo cierto es que se trata de una ciencia bastante reciente. De hecho, la palabra no fue utilizada hasta 1735, en el libro *Reflexiones sobre la poesía*, de Alexander G. Baumgarten. Y fue usada con la finalidad de distinguir el conocimiento lógico del derivado de la percepción. Lo esencial de su aportación fue que consideraba que lo percibido por los sentidos podía ser refinado, perfeccionado, y que las percepciones tratadas estéticamente se vivifican y hacen más claras. Se abría así una brecha impresionante en el entendimiento de lo literario; hasta entonces, la búsqueda de la verdad se efectuaba siguiendo los meandros lógicos del pensar, las percepciones eran desdeñadas como algo vago, perteneciente a un orden inferior. La búsqueda de la verdad era la meta única; al final del siglo dieciocho nadie dudará que el presentar sentimientos refinados, estéticos, es la meta del arte. Esta estética romántica abrirá las puertas al reconocimiento universal de la literatura española, gracias a literatos como Frederick Bouterwek y Friedrich Schlegel, autores de sendas historias de la literatura, donde las letras nacionales adquieren una prominencia nueva, gracias a la innovadora estética. Un Lope de Vega, que deslucía ante un Corneille o Racine, cobrará una posición destacada, porque se apreciaba sus creaciones, aunque no encajaban con las famosas reglas aristotélicas.²

Cuando la obra de arte deja de estar encorsetada por la regla de las tres unidades, por la lógica imitativa, el autor tendrá que crear sus propias coordenadas localizadoras, así el espacio y el tiempo ocuparán un lugar destacado en el desarrollo de la creatividad literaria, pues los autores tienen que inventarlos. La novela realista supone un ejemplo de lo que vengo diciendo. Basta abrir una ficción cualquiera de un narrador realista y uno lee una descripción panorámica donde se explicita el lugar y el tiempo en que ocurre la acción.

La superación de la retórica prescriptiva clásica, iniciada en el Renacimiento, cuando el pensamiento sustancialista cedió su puesto al funcionalismo, germina en la obra de Kant, quien, entre otras muchas cosas, explicó cómo el conocimiento sensual transforma, personaliza, las intuiciones del espacio y del tiempo. De la estética romántica se deriva la aceptación de la idea de que un lector pueda valerse de sus propias experiencias para determinar el valor de la obra. Así se liberalizaron los estándares de la comunicación estética, tanto el autor como el lector quedaban libres para utilizar la experiencia humana personal del tiempo³, por poner un ejemplo, y compulsar la noción que proviene del sentir el paso de los días, la sucesión de luz y sombra, de las estaciones del año, el calendario social, que marca las horas y los días de trabajo. Huelga entrar aquí en la lenta independización de la psicología (el estudio de lo perceptual) de la filosofía basada en la lógica a lo largo del siglo XIX, proceso que refuerza nuestra argumentación.

1.- Wesley A. Kort, *Modern Fiction and Human Time. A Study in Narrative Belief* (Tampa: University Presses of Florida, 1985), pp. 6-7.

2.- Véanse las breves disquisiciones de Juan Manuel Rozas en Bruce W. Wardropper, *Historia y crítica de la literatura española: Siglo de oro: Barroco* (Barcelona: Crítica, 1983), p. 297.

3.- Schlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London: Methuen, 1983), p. 43.

LEYENDO POR ENCIMA DEL ARGUMENTO

Tampoco conviene olvidar la observación de Alex Comfort, en su libro *The Novel and Our Time* (1948), y traduzco sus palabras, «de que la novela es una forma única de expresión literaria, característica de la sociedad urbana occidental del siglo XVIII al presente»⁴. Es decir que la novela representaba en el texto a gente que pensaba como sus lectores (9), que existía más o menos de la misma manera, con lo que se había levantado la barrera retórica, acortándose las distancias entre el texto y el lector.

El tiempo del argumento y el tiempo del discurso

En el mismo nacimiento de la teoría de la novela aparecieron varios libros, como *The Craft of Fiction* (1921), de Percy Lubbock, uno de E.M. Forster, *Aspects of the Novel* (1928), quizás el mejor conocido debido a la fama literaria del autor, y por supuesto al innovador contenido, y otro igualmente importante, aunque de menos circulación, y me refiero a *The Structure of the Novel* (1928), de Edwin Muir⁵. La novedad de este último reside en que su tercer capítulo viene dedicado a «Tiempo y espacio». Allí el autor hará consideraciones importantes sobre el papel que puede desempeñar el tiempo en la novela (67), y sobre el efecto de lo temporal en el tiempo de la narración, en aspectos relacionados con el orden, la correspondencia o asincronía entre el tiempo de la historia del argumento, y el del discurso, y la duración, si lo contado viene contado en una extensión que verosímelmente corresponde con la del argumento, o si ha sido comprimida.

Muir trabaja sobre las categorías de novela dramática *versus* novela de personaje, es decir la que pone el acento sobre el desarrollo de la acción, para la que la temporalidad será muy importante, y la de personaje, donde predomina lo espacial. Viene a decir que en la obra donde lo destacable es el desarrollo del argumento (la dramática) el tratamiento del tiempo juega un papel esencial, porque éste sirve para dosificar el efecto del argumento⁶. Este sería el aspecto más clásico del que depende el orden de lo narrado. También Muir comenta aspectos que hoy situamos bajo la categoría de duración o ritmo narrativo, por ejemplo, el acelerar lo que se cuenta mediante saltos, hiatos, o el resumen de la acción para llegar al punto importante⁷.

Durante décadas, el estudio del tiempo en la novela siguió pautas similares a las sugeridas por Muir, se comparaba la percepción del tiempo humano con la obtenida del argumento. Varias décadas después Gérard Genette iniciará una forma de estudiarlo distinta. Construyó un modelo de pseudo-tiempo narrativo, basado en la hipotética duración de los hechos, lo que se tarda en contarlos y en leerlos, y lo compararía con el tiempo argumental.

El crítico francés expuso sus ideas en el imprescindible libro *Figures III* (1972), puntualizado en *Nouveau discours du récit* (1983), y que cito por las versiones en inglés, *Narrative Discourse* (1980) y *Narrative Discourse Revisited* (1988), estableciendo los parámetros para el estudio del tiempo en la novela de mayor utilidad que conozco. Sistematizó las nociones de orden y de duración, que sin esa etiqueta ya se manejaban desde comienzo de siglo, y suponen los conceptos sobre los que se ha escrito una buena cantidad de la crítica moderna.

4.- London: Phoenix House, 1948, pp. 8-9.

5.- Utilizo la edición facsímil de Harcourt, Brace & World, Inc. (New York, s/f). Las menciones al libro van entre paréntesis en el texto.

6.- «The feeling of time may be vastly dissimilar in different dramatic novels, then; our apprehension of the end towards which it is moving may be definite or indefinite; the march of the action may be slower or faster; but enough, perhaps, has been said to show that the sense of time running out gives the real edge to the dramatic emotion.» (80)

7.- «The end of the dramatic novel is seldom known with certainty, however, either to the actors or to the reader. The effect of the acceleration of time is therefore at once less painful and more complex here.» (74)

Para estudiar el tiempo narrativo, el que se constituye en un texto, hay que partir de la diferencia entre el tiempo de la historia, del argumento, el tiempo que duran los sucesos narrados, del tiempo del discurso, de la forma en que los sucesos son temporalizados en el texto. Ambos tiempos, el del argumento y el del discurso, son pseudotiempo, como dijimos, pues no corresponden simbólicamente con el tiempo real. Existe también una diferencia entre el tiempo del argumento y el del discurso, el de este último es irreversible, porque la lengua exige una representación lineal.

Según Genette hay tres componentes del tiempo narrativo, lo que venimos llamando tiempo del discurso: el orden, la duración y la frecuencia.⁸ El orden responde a la pregunta de cuándo suceden los acontecimientos en el texto, si se cuenta primero los acontecimientos iniciales o si se comienza *in medias res* y luego se retrocede. La duración marca el ritmo temporal⁹, si el narrador marcha con prisas y utiliza resúmenes y panoramas, para abreviar y llegar a lo que interesa, o, si por el contrario, se detiene y examina los acontecimientos con cuidado.

La frecuencia compone el tercer aspecto de la temporalidad narrativa, menos apreciado por la crítica que los anteriores, pero que en mi opinión resulta fundamental a la hora de estudiar el tiempo en la novela, concretamente en la narrativa moderna. Se refiere a cuando un narrador cuenta una vez una cosa que ha ocurrido muchas veces (a, iterativo), con lo cual está estereotipando el tiempo, doblándolo hacia adentro, en lugar de contar una vez lo que ocurrió una vez (b, singulativo), o en una variante, lo sucedido en múltiples ocasiones se cuenta también varias veces (c, singulativo), o viceversa, cuando se narra múltiples veces lo sucedido en una sola ocasión (d, repetitivo), lo cual abre muchísimas posibilidades al texto.

Me concentraré en la frecuencia con el propósito de mostrar su funcionamiento y el efecto que tiene en el texto, mas antes permítame que haga una serie de consideraciones necesarias.

El aspecto

Quienes vivimos dedicados a la manipulación simbólica en lugar de trabajar directamente con lo real, rehusamos con frecuencia aceptar que los sistemas simbólicos inventados por los seres humanos suelen encajar mal con la realidad que se intenta aprehender. No obstante, los estudios humanísticos, tan degradados a veces por quienes desconocen su verdadero valor, el de conseguir que nuestros sistemas de captación intelectual de lo que nos rodea o de los sistemas que hemos creado para sintetizarlo sean lo más apropiados posibles. La llamada postmodernidad, y dentro de ella la filosofía deconstruccionista, ha cumplido un papel extraordinario al llevar a sus últimas consecuencias las demandas de los pensadores de épocas anteriores, del modernismo, pidiendo que revisemos la manera en que pensamos lo que pensamos. La reflexividad, sin duda, es una de las características de la modernidad.

Gracias a la postmodernidad volvemos a mirar los huecos entre las construcciones explicativas de los diversos ámbitos del saber y sus realizaciones. Uno que necesita examen urgente es la cuestión del aspecto. Sabemos que la gramática tiene un agujero...

La importancia reside en que se ha postergado el estudio de las representaciones del tiempo en la literatura, y se han confundido aspectos temporales que pertenecen a categorías diferentes, con lo que finas matizaciones que podrían hacerse han dejado de efectuarse, con lo que nuestro

8.- Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method* (1972) (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980).

9.- Darío Villanueva, *El comentario de textos narrativos: La novela* (Madrid: Júcar, 1989), p. 45. La denominación de ritmo narrativo es una afortunada modificación terminológica de Villanueva de lo que habitualmente denominamos duración.

LEYENDO POR ENCIMA DEL ARGUMENTO

conocimiento, al igual que afinamiento de las percepciones, permanece sin ser asimilado. Los autores llevan casi un siglo de ventaja a los teóricos, desde luego a quienes trabajamos en el ámbito de lo español.

La cuestión del carácter aspectual del tiempo se relaciona con la categoría de frecuencia, la que menos interesa a la crítica¹⁰, aunque, en mi opinión, sin su entendimiento es imposible empezar a comprender en profundidad la representación temporal, y por ende la novela en general.

Gramaticalmente solemos estar familiarizados con las categorías de tiempo y de modo, pero quienes trabajan ajenos a la lingüística suelen desconocer la categoría de aspecto. Además de la sucesividad que indican los tiempos, presente, pasado, futuro, etc., y de las categorías de modo indicativo, subjuntivo, y demás, es el carácter aspectual de los tiempos, o si éstos indican un proceso completo o incompleto. Por ejemplo, el propio presente, del verbo imaginar, yo imagino, resulta ser un presente imperfecto, o incompleto, pues el tiempo no indica un acción completa. Es decir, que las gramáticas de las lenguas conocidas han tendido a oscurecer este importante factor, y a no tenerlo en cuenta, mezclando las características de tiempo y de aspecto. Lo que ha favorecido una cierta indisciplina e imprecisión en la comprensión de la temporalidad verbal. La causa de esta simplificación se debe con gran probabilidad a que añade una complicación notable a nuestro entendimiento, y las lenguas tienden como es bien sabido, por una economía y eficiencia naturales, a facilitar la comunicación, aunque a veces sea a expensas de una simplificación.

La importancia de considerar el aspecto en el estudio de la novela resulta bien fácil: permite transmitir una situación habitual de la vida moderna. Hasta hace relativamente poco, los sucesos de una vida, los considerados dignos de contarse, eran los que constituían los hitos de una historia, los hechos destacados. La historia literaria, desde la épica a la novela histórica, rebosa de ejemplos, cada página debe llevar consignada una acción ignota, sobresaliente, destacada. Los héroes se definen precisamente por esa característica de vivir vidas repletas de acciones insólitas, que marcan su progreso, su hacerse que decía Américo Castro, son los episodios del *bildungsroman*. Así el tiempo supone una sucesión de episodios, cada uno distinto, como las horas, en que todo se acomoda. Poco a poco, según la novela va madurando y ajustándose a un mundo cada vez menos heroico, en que los hechos gloriosos desaparecen —en España con una fuerte tradición oral, se cultiva un tipo de conversación amistosa, que gusta de elevar a grado de acontecimientos sucesos graciosos, o vistos desde perspectivas humorísticas, del acontecer diario—, con lo que los escritores se ven obligados a mirar, a buscar otro tipo de acontecimientos, quizás a hallar una nueva condensación que devuelva ese carácter de novedad episódica a lo que cuenta, y aquí viene el desarrollo temporal aspectual, el tiempo considerado no en un continuo lineal, sino según su grado de desarrollo.

Cuando se piensan los acontecimientos en lugar de en su colocación dentro de un continuo en un movimiento aspectual, las acciones dejan de verse como cerradas o abiertas, por ejemplo, el argumento de una novela que se supone es la suma de sucesos contados, tiene que concebirse de otra manera, pues los acontecimientos dejan de aparecer en unidades que pueden sumarse, se agrupan sin formar unidades definidas. Cuando consideramos la frecuencia, el carácter aspectual del tiempo, lo primero que notamos desaparecer es el carácter defectivo¹¹, pues no requiere una referencia explícita a la expresión de temporalidad o espacial habitual. De hecho deja también de importar el significado de los sucesos mismos, éstos configuran situaciones dinámicas contenidas en unidades, y lo importante suelen ser los estados o procesos situacionales que sí tienen duración temporal.

10.- *Ibidem*, 49.

11.- John Lyons, *Semantics*, 2 (London: Cambridge University Press, 1977), 705.

Todo ello viene a decirnos que la representación del tiempo, considerada siempre desde una perspectiva deféctica, en la que el sujeto se relaciona con unas determinadas coordenadas temporales, no cubre todas las posibilidades, ni mucho menos. Y que tanto las acciones humanas como su cifrado gramatical conocen una sofisticación mucho mayor de lo que suele pensarse.

La crítica española, reacia a toda reflexión teórica, tiende a desarrollarse por los caminos marcados por el positivismo, por eso gusta de las técnicas de acumulación. A veces me choca encontrar en manuales de uso frecuente, afirmaciones de gente a quien respeto por su trabajo, como la siguiente: «Los resultados de su aplicación [estructuralismo] a la literatura medieval española hasta ahora han sido más bien decepciones, ya que la novedad parece haber estribado más en la terminología que en descubrimientos sustanciales, pero en el futuro es posible que dé frutos más interesantes.»⁽⁹⁾¹² Mientras los franceses con un corpus literario infinitamente mayor al nuestro han sido capaces no ya de superar la etapa estructuralista, sino de aplicar con extraordinaria eficacia (Howard Bloch, Stephen Nichols, Kevin Brownlee) todas las escuelas críticas posteriores (teoría de la recepción, deconstrucción, postmodernismo, nuevo historicismo, feminismo, multiculturalismo), nosotros, según mi amigo y estimado Alan Deyermond, seguimos sin conseguir emplear los descubrimientos metodológicos y lograr que progrese el estudio de nuestro acervo cultural puesto al día. Sé que estas frases no ocultan una subliminal intención de luchar contra posibles lecturas estructuralistas de lo medieval con las que se esté en desacuerdo, sino que expresan un desencanto, quizá justificado en el terreno medieval castellano; sólo los filólogos ultramontanos utilizan la vía estrecha.

Aplicación práctica: la frecuencia, lo iterativo en la novela

La novela de Azorín *Doña Inés*¹³ pone de manifiesto la importancia de entender la frecuencia, lo iterativo, cuando se cuenta una vez lo que sucedió muchas veces, frente a la manera singular, en que se cuenta una vez lo que ocurrió en una sola ocasión.

Comenzaré citando dos opiniones, una de Eugenio de Nora y otra de Donald Shaw. El primero dice así :

Quizás más que nunca vemos aquí la incapacidad de Azorín para «contar» una historia; la historia aquí existe, pero en sus manos se atomiza y se evapora: se convierte en una colección de «instantáneas» tomadas durante la acción, pero la acción hay que suponerla. No se nos da la menor impresión de movimiento, de desarrollo, de encadenamiento necesario (241)¹⁴.

De Shaw me basta con la siguiente frase: «*Doña Inés*, su única novela importante, aparte de *La voluntad*, contiene la principal formulación artística del interés de Azorín en la idea del Eterno Retorno de Nietzsche» (228)¹⁵.

Creo que con lo que dije antes bastará para reconocer en Nora la mencionada necesidad de entender la historia de la novela como algo compuesto de unidades singulares, de sucesos que se pueden sumar; mientras Shaw reconoce el mérito azoriniano, porque representa el tiempo como un eterno retorno. Los criterios aplicados para derogar la novela azoriniana o alabarla, depende del caso, no tienen nada que ver con su mérito artístico, ni explican la nueva sensibilidad que es necesaria para leer este tipo de ficciones.

12. - Alan Deyermond, *Historia y crítica de la literatura española: Edad Media* (Barcelona: Crítica, 1980).

13.- Cito por la edición hecha por Elena Catena, *Doña Inés* (Madrid: Castalia, 1982).

14.- Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea (1898-1927)*, I (Madrid: Gredos, 1958).

15.- Donald L. Shaw, *La generación del 98* (Madrid: Cátedra, 1985).

LEYENDO POR ENCIMA DEL ARGUMENTO

Sucede que cuando el tiempo se entiende en la coordenada aspectual, es decir, en una línea abierta entre lo completo y lo incompleto, adquiere una característica un tanto abstracta, porque no se puede adscribir a ningún momento. El paso de una situación a otra no se basa en un hecho, sino en elementos compositivos que permiten una transición mediante la memoria, el recuerdo, el conocer, todo cuanto no se puede cerrar. Lo no cuantitativo, cuanto exige que vayamos más allá de lo medible, penetrando en la distensión de lo psicológico.

La novela es conocida, entre otras cosas, por la utilización de la técnica del desdoblamiento interior de la obra. Quiere esto decir que la acción principal, el amor de doña Inés por un joven poeta, Diego el de Garcillán, viene a duplicar el de una antepasada, doña Beatriz González de Tendilla, enamorada de un trovador, Guillén de Treceño. Esto deja precisamente abierta la comunicación entre una y otra parte de la novela, impide la precisión, y por supuesto es lo que impulsa a un crítico a hablar de falta de encadenamiento, porque no se trata de eso. Y al otro crítico le lleva a hablar del eterno retorno, de que se vuelve a encarnar. Todo ello está muy bien, pero, como digo, olvida un hecho fundamental: considerar la novela desde su carácter aspectual.

A Azorín no le importa marcar la singularidad de los hechos, incluso parece quedar difuminada tal unicidad. Cada circunstancia temporal de la novela viene colocada en ese caballete de lo iterativo. En casa de la tía Pompilia cuando regresa Inés a Segovia, a rehacerse de un descalabro amoroso, no se cuenta una fiesta de manera clásica. En vez, leemos lo siguiente: «Los jueves se celebran los saragüetes de tía Pompilia. Llegan muchachos y muchachas de la ciudad y llenan la sala. Las cornucopias no pueden reflejar —están borrosas— las caras lindas de las bellas segovianas.» (101) Lo que ocurre todos los jueves se describe una sola vez, para que el tiempo no se divida en sucesos, sino que se comprima en una línea sin comienzo ni final. Lo mismo ocurre con el tío Pablo, quien «vivía tanto en lo pasado como en el presente. Poseía una prodigiosa memoria de sensaciones; su arte de escritor encontraba su mayor fuerza en esa singular rememoración» (116). Sin querer, «una voz, un ruido, un incidente cualquiera le hacían experimentar al caballero con prodigiosa exactitud, con exactitud angustiadora, la misma sensación que quince, veinte o treinta años antes había experimentado» (116).

La idea parece ser que se pretende recrear un estado, un proceso en lugar de un suceso. O mejor dicho, los sucesos dejan de tener la relevancia que tenían en la narrativa precedente, y la novela, guiada por un nuevo énfasis temporal (e inescapablemente espacial), se propone explorar aspectos distintos de la experiencia humana, le importa plasmar esos estados que la psicología, por ejemplo, estaba abriendo, pero que carecen de resolución.

Azorín ficcionaliza, en veta neorromántica, idealista, la pervivencia del amor, ayer como hoy los don Diego y los Guillén se encontrarán con sus respectivas Inés y Beatriz, y el flechazo se hará inevitable, como lo será el desengaño amoroso, los impedimentos sociales. Aunque hoy, y esa es la gran contribución azoriniana, pervivirá en nosotros, aun cuando nuestra vida cambie completamente de rumbo, el recuerdo, la memoria del ayer, la herida. El dolor de la pérdida del ser amado nunca se cicatriza, no es un suceso de dinámica limitada. Y aquí se manifiesta el modernismo azoriniano, luchando por hacer que perviva el momento, no por su unicidad, sino por cuanto tiene del ayer y reserva de futuro.

Así pues, es importante que incluyamos este componente temporal, que no lo dejemos de lado, porque si lo hacemos la crítica pedirá a la narrativa lo que no le compete. No se puede pedir a la narrativa de Azorín o la de Pedro Salinas, o de Gabriel Miró, lo que le exigimos a la realista, porque sus objetivos son distintos. Lo que sí hace falta es que incorporemos a nuestro vocabulario crítico habitual la frecuencia, porque recoge todo un componente básico de la experiencia humana, que gramaticalmente denominamos el componente aspectual del tiempo, y en romance paladino lo inexplicable de la existencia humana.