

TEMPORALIDAD EN EL TEXTO NARRATIVO: SUS RELACIONES CON EL PUNTO DE VISTA

M. Lidia Blanco Barros y Pilar Rubio Montaner
Universidad de Valladolid

Introducción

Cuando en los estudios de narratología se aborda el problema de la temporalidad, se desliga a menudo de todas las demás cuestiones propias del texto narrativo, y concretamente del punto de vista, del elemento *focalización*. Sabemos, por ejemplo, cómo Genette traza en su *Discours du récit* un sistema analítico que se ciñe al mundo de la inmanencia textual, reduciendo el problema de la temporalidad a las relaciones entre tiempo del enunciado y tiempo de la enunciación, omitiendo por ejemplo el “tiempo vivido”, fundamental, como muy bien planteará Paul Ricoeur, en el problema de la composición narrativa. Por su parte, Mieke Bal, al establecer el estudio de la temporalidad en su *Teoría de la narrativa*, introduce rasgos distintivos que son propios del punto de vista, pero no lo hace de manera explícita ni consciente puesto que de ningún modo analiza, o comenta siquiera, las relaciones que aquí nos ocupan. Por ejemplo, al hablar de oposición entre anacronías “objetivas” y “subjetivas” está haciendo referencia al modo de percepción “externo/interno” que las provoca; del mismo modo, al establecer la oposición entre “anacronía subjetiva” y “anacronía de segundo grado” no hace sino diferenciar dos situaciones del sujeto focalizador, ya que en la anacronía subjetiva se identifican sujeto y objeto de la focalización, mientras que ambos se oponen en la de segundo grado. Es decir, Bal no estudia verdaderamente las interrelaciones entre los aspectos que aquí nos interesan, y eso a pesar de que afirma:

La última pregunta sobre cómo operan los hechos se determina finalmente por medio de la focalización. La focalización [...] ostenta una posición que “engloba” a los otros aspectos. No se puede ver el significado de ciertos aspectos a menos que se vinculen a la focalización (p. 122).

Cuando se habla de omnisciencia se establece de forma algo más clara la relación entre temporalidad y punto de vista, aunque de forma no explícita y limitando dicha relación a cuestiones de organización o desorganización cronológica del tiempo del discurso y a la libertad de movimientos del narrador en el tiempo externo del enunciado. “Omnisciencia temporal” denomina precisamente M^a del Carmen Bobes, en su *Teoría general de la novela*, a la que indica esta amplia libertad de movimientos del narrador que conoce tanto el pasado del relato como el futuro y el fin del mismo (ver pp. 322-326).

Es preciso salvar sin embargo, en este recorrido, el caso de Meir Sternberg, quien en su obra *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction* plantea el estudio de la estructura temporal en

relación con “otras dimensiones” (el lector, la perspectiva y el arte narrativo en general), aunque no establece una diferencia entre el punto de vista y la voz en el relato, lo que conduce a crear algunas imprecisiones en la actuación del narrador. Es cierto también que en los estudios surgidos a partir de Ricoeur se tiene en cuenta la *vivencia subjetiva* que el tiempo obtiene en la conciencia de las criaturas literarias, lo que implica tener en cuenta el punto de vista, la percepción. Pero la narratología tarda en recoger las relaciones entre percepción y tiempo, cuando la concepción intimista (psicológica) de éste aparece de forma sistemática en la filosofía desde las *Confesiones* de San Agustín, incluso está presente, como veremos, en un campo mucho más cercano a la disciplina que nos ocupa: las poéticas de los propios narradores.

En los pasajes de las *Confesiones* se expresa “no sólo, como en Aristóteles, una perplejidad acerca de la escurridiza “realidad” llamada tiempo, sino también, y sobre todo, la idea del *tiempo* como realidad vivida o vivible”: que se vive (el presente), se vivió (el pasado) o se vivirá (el futuro) (ver Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, p. 3244). Por su parte, Kant (*Crítica de la razón pura*) se refiere al orden de las percepciones al afirmar que el tiempo es una forma de intuición *a priori*. Guyau, en su *Génesis de la idea del Tiempo*, acentúa los valores psicológicos que subyacen en este problema, y basa su teoría en la idea del tiempo como una evolución de la experiencia: el tiempo ya no es como en Kant una forma *a priori* de la experiencia sobre el universo, sino la consecuencia lógica de ésta. Bergson, partiendo de Guyau, postula un tiempo psicológico al que denomina *durée*, oponiéndolo al tiempo matemático de carácter meramente espacial (*La Evolución Creadora y Materia y Memoria*). Bachelard sin embargo, haciendo una crítica de la *durée*, apunta que el tiempo interno es una acumulación de instantes no necesariamente relacionados que conviven con el tiempo externo y contemplado; con esta concepción, Bachelard reformula la crítica de Gunn quien considera tanto el estudio del tiempo “físico” como del tiempo “psicológico”, aceptando las dos existencias: la conceptual y la perceptiva (ver *La Dialectique de la Durée, L’Intuition de l’Instant y La Poétique de l’Espace*). También en el caso de Husserl aparece una distinción entre el tiempo fenomenológico (descrito como la forma unitaria de las vivencias en un flujo de lo vivido) y el tiempo objetivo o cósmico.

Centrándonos ya en los estudios narratológicos, Forster anticipa, en su obra *Aspectos de la novela*, la presencia del tiempo subjetivo en la narración, del “tiempo según los valores”:

La vida diaria (dice) se compone en la práctica de dos vidas: una que se mide en tiempo y otra que se mide por valores, y nuestra conducta revela ese doble vasallaje [...] La historia narra la vida en el tiempo, en tanto que la novela -sí es buena- [...] refleja además la vida de acuerdo con sus valores (p.35).

Forster considera, de este modo, la presencia de la temporalidad subjetiva en la novela. Pero será Paul Ricoeur quien realice en su *Temps et récit* un estudio sistemático y exhaustivo de la experiencia ficcional del tiempo en la narración. Para Ricoeur:

lo que está últimamente en juego, tanto en la identidad estructural de la función narrativa como en la exigencia de verdad de cualquier obra de este género, es el carácter temporal de la experiencia humana (Tomo I, p. 41).

Ricoeur cifra, por lo tanto, en la experiencia ficcional del tiempo del mundo narrado, una de las claves de la ficción narrativa. También Bobes Naves, en su *Teoría general de la novela*, incorpora al análisis narrativo una categoría de la que el sistema genettiano carecía: la del tiempo psicológico de acuerdo con la idea bergsoniana de *durée*. Pozuelo Yvancos, en “Tiempo del relato y representación subjetiva” plantea también cómo la temporalidad narratológica es susceptible de abarcar, junto al tiempo cronológico-objetivo, la vivencia subjetiva que el tiempo obtiene en la conciencia de las criaturas literarias.

En suma, las relaciones entre temporalidad y punto de vista, o bien se han venido ignorando en los estudios de narratología (por ejemplo en la propuesta de Genette) o bien han sido únicamente intuitivos (en el estudio de Micke Bal). Y sólo en el caso del tiempo subjetivo los estudios narratológicos han considerado que el tiempo “nunca es un objeto sin sujeto” (Pozuelo Yvancos, “Tiempo del relato...”, p. 171).

Conocer de qué forma temporalidad y focalización son elementos interdependientes en el texto narrativo, y no sólo en el caso del tiempo subjetivo, conocer en qué medida el tiempo del discurso resulta afectado por la contaminación del punto de vista (bien a través del sujeto focalizador bien a través del objeto focalizado) es la tarea que nos hemos propuesto en el desarrollo de este artículo. El conocimiento de estas cuestiones evidenciará que efectivamente el tiempo tiene valor semiótico, por lo que no deberá ser considerado como un simple factor enmarcador en la elaboración acertada de una retórica de la temporalidad.

Nos centraremos, en primer lugar, en la interdependencia entre relaciones de duración y focalización narrativa para pasar después al estudio del tiempo subjetivo oponiéndolo al que denominaremos "tiempo referido".

Relaciones de duración y focalización narrativas

Escena, resumen, elipsis, deceleración y pausa vienen estudiándose, desde Genette y Bal, como diferentes tipos de ritmo o velocidad narrativa cuyos rasgos distintivos se establecen en función de unas relaciones de duración entre el tiempo de la historia y el del discurso. Pero el punto de vista del relato va a ser también determinante en la oposición entre dichos ritmos. Como advierte Pozuelo Yvancos al apoyar la tesis de Ricoeur, "las analepsis proustianas no son juego con el tiempo, ni la *durée* de la *Recherche* puede quedar reducida a procedimientos retóricos de aceleración o deceleración sin poner de relieve cuanto hay en ellos de vivencia subjetiva del tiempo, de "estaciones contemplativas" del héroe" ("Tiempo del relato...", p. 174). El punto de vista, no puede ser marginado o ignorado, por tanto, en el estudio de los diferentes ritmos narrativos.

El *resumen*, por ejemplo, se plantea como anisocronía que se produce en el relato cuando en el discurso se condensan acontecimientos que en la fábula ocupan un tiempo mayor, lo que supone una aceleración narrativa. Pero dicha aceleración se basa también en una constante y rápida variación y sustitución de objetos percibidos. Y, más aún, dado que el resumen intenta una ordenación lógica de la exposición, ofreciendo al lector un tiempo completivo o explicativo del "ahora" de la narración, suele ser un ritmo apropiado para un focalizador externo y omnisciente. Este sujeto de la percepción, como conocedor absoluto del enunciado, selecciona diferentes objetos capaces de dibujar a grandes rasgos la duración que se propone acortar en su discurso. Chatman advierte muy bien, en su *Story and Discourse*, la relación entre narrador omnisciente (o "no representado") y resumen, cuando dice de éste:

presupone un deseo de justificar el paso del tiempo y dar respuesta a las preguntas que surgen en la mente del narratorio sobre lo que ha sucedido entretanto. Y una explicación semejante llama siempre la atención sobre el que se sintió obligado a dar tal explicación (p. 240).

Es decir, una explicación semejante potencia la voz del narrador conocedor absoluto del enunciado. El resumen para M^a Carmen Bobes es un elemento de unificación del texto, de coherencia y de cohesión formal y de contenido (*Teoría General de la Novela*, p. 342). ¿Quién mejor que el sujeto focalizador omnisciente, propio de la "narración oculta", es capaz de llevar a cabo estas funciones?

Sin embargo, los resúmenes que elabora el personaje no son para Chatman resúmenes en el sentido clásico, porque no se establece relación entre duración de los sucesos y duración de su relato, sino entre duración de los recuerdos que posee el personaje sobre esos sucesos y el tiempo que lleva leerlos: una proporción que es más o menos igual y por lo tanto "escénica". El personaje al recordar nos da el presente donde están alojados sus recuerdos. Observamos, por lo tanto, que la percepción de los acontecimientos del relato por parte de dos sujetos muy diferentes (uno ajeno y omnisciente, otro perteneciente a la historia) es, de nuevo, la causa de esta diferencia.

Por su parte la *elipsis*, como omisión en el discurso de un acontecimiento de la fábula, no es sino la ausencia de objeto focalizado. Es el período de tiempo de la historia que el sujeto focalizador no contempla y, como consecuencia, la voz silenciará en el discurso. Esta ausencia de focalización responde

TEMPORALIDAD EN EL TEXTO NARRATIVO

normalmente a la omisión de acontecimientos que carecen de importancia. Es el método de Fielding en su *Tom Jones*; en el primer capítulo del libro II así lo indica:

When any extraordinary scene presents itself (as we trust will often be the case), we shall spare no pains nor paper to open it at large to our reader; but if whole years should pass without producing anything worthy his notice, we shall not be afraid of a chasm in our history; but shall hasten on to matters of consequence, and leave such periods of time totally unobserved. (p. 39)

La elipsis, como sucede a veces con el resumen, se da como solución positiva al problema de evitar un período de tiempo de la historia que no es necesario pormenorizar, ni siquiera citar (ver Chatman, p. 240).

Pero la omisión, como advierte Mieke Bal, puede realizarse precisamente sobre asuntos de relevante trascendencia: el narrador puede omitir lo doloroso, lo difícil de expresar... Uno de los ejemplos proporcionados por Bal es *Le voyeur* de Robbe-Grillet. En esta novela se silencia un acontecimiento que, según una información posterior de la fábula, tiene que haber ocurrido. Incluso parece el acontecimiento más importante: el asesinato sádico de una joven cometido probablemente por el protagonista. Otro ejemplo de elipsis de contenido semántico, comentado por Bal, es la relación sexual entre Emma y Charles Bovary que se "representa" por entero a través de su omisión. Se silencia lo que es significativo, y esto llama la atención del lector. La elipsis ocupa, de este modo, un espacio primordial de la narración.

Es decir, todos los casos de elipsis, y más la elipsis de contenido semántico, pueden analizarse mediante el estudio de su "no focalización" a través de los límites focalizados, puesto que es preciso conocer bien todos los objetos percibidos en el texto para descubrir cuál es el ausente. En *Bestiario*, de Julio Cortázar, se produce la elipsis del problema central del cuento: el incesto. Isabel sólo capta detalles aislados que acumula en su conciencia pero no comprende. El narrador muestra al lector los acontecimientos a través de la limitada visión de una niña, pero el lector completa la falta de información, "percibe" lo que se omite en el relato, añadiendo parte de la focalización como cómplice de la lectura, rellenando la elipsis gracias a los *indicios* (según la concepción de Barthes) que aparecen implícitamente en el relato. La elipsis significativa es una modalidad que exige la presencia de un lector activo que deberá suplir la "no focalización" mediante "su propia focalización". Reformulando esta idea en términos de Ricoeur, la elipsis de contenido semántico viene marcada por un sujeto focalizador ajeno a la obra en su *configuración*: el lector, que se incorpora en la *refiguración* de ésta.

En cuanto a la *pausa*, nos encontramos ante una marca de introducción de tiempo que conlleva un cambio de objeto focalizado. La pausa indica siempre la detención del tiempo cronológico para introducir un nuevo tiempo: el de la descripción, el de la reflexión, el tiempo anterior o posterior al "ahora" de la narración en que nos encontramos.

Pero el mayor interés de la pausa, en cuanto a significación, recae en el sujeto que percibe la historia. Mientras que la manifestación de diferentes tiempos vividos, como parte integrante de ese "ahora" de la fábula, es explorada a través de la focalización interna, la introducción de tiempos diferentes al "ahora" de la fábula viene marcada por una focalización externa. Y es en este segundo caso donde queremos detenernos puesto que en él se sitúan las descripciones del narrador poderoso, los resúmenes y reflexiones del omnisciente que, ajenos al ánimo de los personajes, interrumpen la historia, incluso en los denominados *climax dramáticos*, despertando a menudo la impaciencia del lector. Un magnífico ejemplo de esta posibilidad puede verse en la agonía de Emma Bovary, detenida bruscamente con la llegada del Doctor Larivière porque el narrador omnisciente pasa a focalizar y resumir el "currículum" de este insigne doctor, cuando su actuación como tal es lo único que esperan ansiosamente los personajes y, lógicamente, el lector. A Flaubert se le va a menudo la mano hacia la omnisciencia, aquí para jugar con la impaciencia del lector ofreciendo una sinopsis. Basándonos en Chatman podemos decir que, si cualquier tipo de caracterización directa llama la atención sobre la voz del narrador, encerrar a un personaje en unas pocas frases denuncia poderes de percepción aún mayores, y por eso mayor notabilidad de su voz (ver p. 242 de su *Historia y discurso*).

Del mismo modo, cuando en la pausa se resumen panorámicas, se está llamando la atención sobre la eminente posición del narrador (es el "resumen espacial" tratado por Chatman). La descripción de Yonville al principio de la segunda parte de *Madame Bovary* es también un buen ejemplo de pausa que delata estos poderes de percepción.

Con la pausa, el omnisciente potencia la ficcionalidad en la narración, porque pone de manifiesto su poder de manipulación temporal y espacial al dejar en suspenso el tiempo vivido por los personajes, para introducir, si es preciso, su propio tiempo. Si el telón, como advierte Dorflès en su *Elogio de la inarmonía*, es, en el teatro, un elemento *diastemático* para salvaguardar "lo imaginario", el narrador omnisciente, al detener el tiempo del personaje, establece también una cesura entre receptor y entidad narrativa, un *diastema* que subraya los confines de dos mundos extraños entre sí: el correspondiente al tiempo en que se alojan los personajes, susceptible de ser detenido en cualquier momento, y el correspondiente al tiempo en que se aloja el propio narrador, encargado de detener o poner en marcha la ficción, y en ella, el tiempo del personaje.

En lo que respecta a la *escena*, donde se exponen los acontecimientos simulando ocupar el mismo tiempo que la percepción de los mismos, puede llevarse a cabo desde cualquier tipo de sujeto focalizador, externo o interno, siempre que traduzca la acción con el menor número de interferencias. Por ejemplo, un focalizador externo y poderoso no es apropiado para ofrecer este ritmo de forma pura, puesto que suele interrumpir constantemente la velocidad de la escena mediante interferencias reflexivas (generalizaciones, juicios, interpretaciones...), mediante anacronías, etc. Sin embargo, el focalizador de las llamadas narraciones conductistas es ideal para este tipo de ritmo, puesto que únicamente registra la conducta externa de los personajes, logrando así el efecto de "presentualización" del tiempo.

La escena necesita de un narrador que se limite a transcribir el objeto focalizado tal y como éste se desarrolla en la historia. Ahora bien, el logro de la escena perfecta es siempre inalcanzable en el relato. La causa es de nuevo la percepción, junto con el carácter lineal de la comunicación verbal: "Contarlo todo (escribe Maupassant en el prefacio a su obra *Pierre et Jean*) sería imposible, porque haría falta al menos un volumen por jornada para enumerar los múltiples incidentes insignificantes que llenan nuestra existencia".

Con la *deceleración* (modalidad añadida por Bal a las cuatro anteriores, planteadas por Genette) entramos, por el contrario, en un ritmo que parece exigir un sujeto implicado en la percepción de la historia. El narrador ahora ralentiza el tiempo de la historia, prolonga la duración temporal del objeto focalizado en función de una extremada perceptibilidad de dicho objeto. La interiorización de lo placentero o doloroso exige un espacio temporal amplio para el despliegue detallado de los elementos que intervienen en la obtención de ese momento especial. Es en la deceleración donde el sujeto focalizador pone en un primer plano tanto el objeto focalizado como su propia perceptibilidad sobre él. Y el discurso delata esta doble relevancia mediante indicadores como: notable presencia de pausas descriptivas, digresiones, comparaciones, enumeraciones profusas, presencia abundante de subordinación...

La deleitosa lectura y relectura a la que nos invita la obra de Proust es debida a la deleitosa contemplación de los objetos que, sumidos en un *tempo* lentísimo, llenan la *Recherche*; ya observa Genette que la amplitud en Proust está en estrecha relación con las "situaciones contemplativas" en la experiencia del héroe (*Figures*, III, p.135), aunque será Ricoeur quien, en su *Temps et récit*, proponga y elabore un excelente estudio de la *Recherche* desde la experiencia del tiempo (ver tomo II, pp. 232-269). En la obra de Thomas Bernhard, la disección de cada instante, el análisis de cada situación son de una tremenda morosidad, porque las vivencias del sujeto focalizador son, a su vez, dolorosamente contempladas. El relato repetitivo es además la modalidad de frecuencia preferida por Bernhard que logra, al mantener un mismo sujeto focalizador, un tipo de narración verdaderamente obsesiva.

Con la deceleración estamos, por lo tanto, ante una de las formas más perfectas de manifestación del tiempo subjetivo; un tiempo, que, en función de sus relaciones con el sujeto focalizador, opondremos, a continuación, al que denominaremos *tiempo referido*.

Tiempo subjetivo y tiempo referido

Muchas de las precisiones formuladas por Mijaíl Bajtin acerca del “discurso referido”, o la oposición que establece entre “novela monológica” y “novela dialógica”, son perfectamente aplicables al tema de la temporalidad, cuando en la consideración de ésta no se margina la cuestión del punto de vista. Si el discurso referido es, en primer lugar, “discurso dentro del discurso, enunciado dentro del enunciado”, el tiempo referido es también un “tiempo dentro del tiempo”.

El narrador de la novela monológica, correspondiente a un focalizador omnisciente, se sitúa en un tiempo externo al tiempo del enunciado y desde él conoce cualquier momento del pasado como del futuro, puede moverse libremente en la linealidad del tiempo externo e interno de los personajes; el enunciado, como dice Pérez Gállego, es un “tiempo acumulado” en su conocimiento, en su percepción y, como tal, puede ser explorado y manipulado, recorrido y expuesto en cualquier orden (ver *Morfología novelística*, pp. 288-289). El narrador de la novela monológica se sabe dueño de la situación e incluye el tiempo como un dato más, su relato va deteniéndose en cada aspecto de la realidad fabulada que le parece puede aportar algo, y los personajes no parecen vivir su propio tiempo, sino una especie de “mecanismo” que envuelve cada uso del pasado en un canal convergente hacia un engranaje central (también este concepto en Pérez Gállego). El narrador de la novela monológica es dueño, en fin, de resortes y mandos, percibe y manipula, enmarca el tiempo del personaje y como consecuencia lo ordena, lo interrumpe, lo trastoca, lo anula o lo resume. El tiempo de la agonía de Emma Bovary no tiene autonomía; por ello puede ser interrumpido durante minutos para ponerse de nuevo en marcha cuando el narrador poderoso, externo a la historia en estos momentos, decide que así sea. Y, en este “enmarcar” el tiempo de la fábula, sus poderes incluyen además al propio receptor: el omnisciente, según Meir Sternberg, está caracterizado no sólo por la omnipotencia y omnipresencia, sino también por su conocimiento intenso y control del receptor (ver estos conceptos en su estudio sobre *Fielding y Trollope*, en el capítulo octavo de su *Expositional Modes*).

Por el contrario, con el tiempo subjetivo, procedente de un punto de vista interno, el omnisciente se retira y el personaje, al hacerse autónomo, independiza su conciencia, su voz y, lógicamente, su vivencia y manifestación temporal. Esta vivencia subjetiva la evidencia Ricoeur en su estudio sobre la “experiencia ficticia del tiempo”, y la ilustra mediante tres obras: *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, *Der Zauberberg* de Thomas Mann y *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust (ver tomo II, capítulo IV).

Pero la constatación de esta vivencia subjetiva del tiempo en la narración no está ausente en las poéticas de los propios autores. En *Le temps retrouvé* hace Proust abundantes observaciones que “pone fuertemente de relieve” en su obra. El criterio de la verosimilitud marca además la configuración de la estructura temporal. Si la durée, para Bergson, implica la imposibilidad de que el hombre pueda vivir fuera del pasado, Proust aplica dicha experiencia vital a su creación; al final de *Le temps retrouvé* leemos:

que nous occupions une place sans cesse accrue dans le Temps, tout le monde le sent, et cette universalité ne pouvait que me réjouir puisque c'est la vérité, la vérité soupçonnée par chacun, que je devais chercher à élucider" [...] c'était cette notion du temps évaporé, des années passées non séparées de nous, que j'avais maintenant l'intention de mettre si fort en relief (pp. 439-440).

Siguiendo con las poéticas de autor, es preciso recordar el caso de Mann, quien dedica parte del capítulo VII de su novela *Der Zauberberg* al tiempo, su percepción y su narración: el tiempo como elemento de la narración y elemento de la vida, y la relación entre duración y experiencia temporal, son los puntos básicos en torno a los cuales elabora sus reflexiones.

La extremada ruptura de la secuencia temporal que se da en la narrativa de nuestro siglo adquiere matices obsesivos porque así es como viven-rememoran el tiempo los personajes. La obra de Faulkner es un magnífico ejemplo que, como indica Magny en *La era de la novela norteamericana* (pp. 193-200), no ha pasado inadvertido para quienes se han ocupado de su obra (Sartre, en su artículo “A pro-

pos *Le Bruit et la Fureur. La temporalité chez Faulkner*"; Pouillon, en su *Temps et roman*; Drechsel Tobin, que dedica un capítulo de su *Time and the novel* al estudio de la "indefinida atenuación" del Tiempo en *Absalom, Absalom...* También Dorrit Cohn, que incluye en el "monólogo autónomo" el "monólogo conmemorativo" y lo ejemplifica precisamente con Faulkner). La extremada ruptura de la secuencia temporal plantea además problemas de refiguración en el receptor debido a que ningún narrador enmarca el tiempo organizándolo o aclarándolo mínimamente en la configuración del discurso. Si en el relato monológico es posible determinar, con mayor o menor exactitud, la dirección, la distancia y la amplitud de una desviación en la cronología, en el dialógico se producen "verdaderas acronías" (el término es de Bal), esto es, desviaciones imposibles de analizar por falta de información.

Estamos ante la *descomposición temporal del relato*, dado que se destruyen las fronteras entre pasado, presente y futuro (ver Alicia Yllera, "Tiempo y novela", p. 584). Estamos ante el tiempo interior que, en palabras de Bachelard, es "más etéreo, más libre, más fácilmente roto y recuperado"; el tiempo cuyo lugar es ese espacio interior del hombre donde cohabitan la memoria, el sueño, el sentimiento, el deseo, la imaginación, ese mundo interior donde el tiempo externo se desgarrá para convertirse en un tiempo sin medida y sin cauces donde la imaginación nos desprende a la vez del pasado y de la realidad y se abre hacia la intuición del porvenir (ver *La Dialectique de la Durée*, p. 17 y *La Poétique de l'Espace*, p. 21).

Cuando se estudia el tiempo presente como tiempo específico del monólogo interior (modalidad narrativa excelentemente cultivada por Faulkner) se está tocando el problema de la focalización del relato por el personaje, quien en esos momentos trae a su mente, revive y hace presentes los demás tiempos en su conciencia. El monólogo interior, como muy bien ha señalado la crítica en numerosas ocasiones, es uno de los procedimientos más empleados en la narrativa del siglo XX para fundir pasado, presente y futuro; para ofrecer este "presente espacioso" de Guyau que contiene pasado y presente con anticipación de futuro.

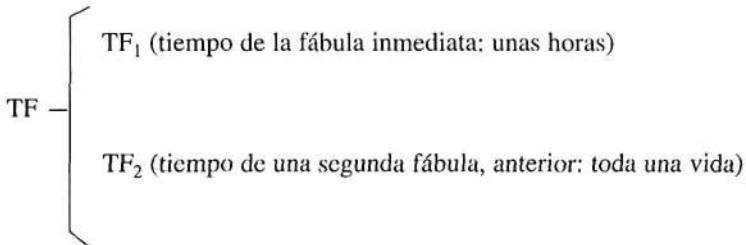
Es decir: en la novela monológica el narrador impone su propio tiempo y enmarca el del personaje; en la dialógica emerge el tiempo del personaje sin subordinación alguna al tiempo del narrador.

El discurso referido es, además, según Bajtin, "discurso acerca del discurso, enunciado acerca del enunciado". También el tiempo en la novela monológica responde a esta segunda característica, puesto que el narrador de este tipo de novelas sitúa el tiempo del personaje mediante referencias del mismo modo temporales; Pozuelo Yvancos señala algunas posibilidades en esta *dimensión de hablar acerca del tiempo*: mediante la sucesión y orden cronológicos ("ayer", "hoy", "mañana", "años más tarde..."); mediante medidas que son el soporte de nuestra inteligibilidad para el orden causal que siempre se ha expresado temporalmente (segundos, minutos, horas, días...) (ver "Tiempo del relato...", p. 176); mediante precisiones, podemos añadir, que indican simultaneidad de diferentes acontecimientos en una misma historia ("al mismo tiempo que esto sucedía..."), silepsis ("como todos los días..."), etc.

También cuando se nos da el tiempo como experimentación de la realidad que viven los personajes, obtenemos no sólo la dimensión del tiempo subjetivo sino esa *dimensión de hablar acerca del tiempo*. Ahora bien, el personaje focalizador, aunque haga referencias temporales, se limita a vivir su tiempo, sin necesidad de organizarlo en función de una recepción cómoda y clara. El tiempo interno se muestra a veces como una compleja red de historias personales: "el sujeto se sumerge en ocasiones en una de ellas, mientras se encuentra en otros momentos ante encrucijadas en las que se abren varios pasados y varios futuros de sí posibles" (ver C. Peña-Marín, "Subjetividad y temporalidad en el relato", p. 165). El tiempo subjetivo, derivado de la focalización desde el personaje, da lugar así a una narrativa en la que el *ordo naturalis* se ve afectado, a veces, de manera extraordinaria. En el tiempo desde la conciencia del personaje no hay apenas lugar para una historia uniforme y ordenada, del mismo modo que sucede en el tiempo vivido de la realidad. En el tiempo de la conciencia del personaje carece de sentido un estricto orden cronológico que organice cuidadosamente la vivencia o revivencia de los acontecimientos.

TEMPORALIDAD EN EL TEXTO NARRATIVO

La relevante presencia de este tiempo subjetivo en la novela del siglo XX, dialógica por excelencia, ha proporcionado variadas y ricas manifestaciones de *ordo poeticus* que subvierten la ordenación de los acontecimientos según se producen en la realidad referencial. Por ejemplo, en muchos relatos evocacionales, tan abundantes en esta narrativa, el personaje recupera los espacios de tiempo pasado durante un presente mucho más breve. En *Cinco horas con Mario* (de Miguel Delibes), en *Ansichten eines Clowns* (de Henrich Böll) se reconstruye una historia de años en unas pocas horas. La focalización retrospectiva del personaje produce, en estas narraciones, un *desdoblamiento* del tiempo de la fábula y una *superposición temporal*, dado que en el tiempo de la fábula inmediata se aloja un tiempo mayor y anterior: a veces la rememoración ocupa casi todo el relato. No tratamos aquí de explorar psicológicamente la superposición entre el “tiempo inmanente” (interno) y el “tiempo transitivo” (externo), términos de Bachelard para el tiempo humano. Nos referimos únicamente a la estructura temporal que presentan las narraciones evocacionales; el concepto es diferente por lo tanto al que aparece para la misma denominación en *La dialectique de la durée*. El siguiente esquema puede servir para ejemplificar este concepto:



Nos encontramos ante dos tiempos situados en dos planos diferentes pero interdependientes: TF1 es el tiempo de la fábula inmediata (un tiempo reducido: cinco horas, una noche, en la novela de Miguel Delibes; unas cuatro horas en la de Böll). En él se aloja TF2, el tiempo de la fábula anterior (un tiempo mucho mayor: todo un pasado de convivencia en *Cinco horas con Mario*; toda una vida de frustraciones en *Opiniones de un payaso*; también de frustraciones en la novela de Delibes).

Pero además, no sólo se nos informa con posterioridad de algún episodio pasado, como en la novela tradicional, sino que la acción primaria queda anegada al incluir todos los recuerdos anteriores del personaje, lo pasado se hace presente a través de la conciencia del personaje. En ella van apareciendo los diferentes episodios evocados en función de cómo éste percibe, revive el tiempo: con mayor o menor ordenación, incluso caóticamente a veces. El monólogo interior, modalidad por excelencia infractora del *ordo naturalis*, se convierte en forma habitual de expresión para estos personajes solitarios que focalizan su propio tiempo. El presente, creador, generador, deja de ser un tiempo lineal y sucesivo para convertirse en “tiempo profundo” (dice Michel Butor) donde coexisten simultáneamente múltiples imágenes y sucesos pertenecientes a distintos mundos (soñado, recreado, imaginado, deseado...) y que introducen, por lo tanto, distintos tiempos (ver *Essais sur le roman*, pp. 115 y ss.). Una idea, la del tiempo profundo, como acumulación de tiempos en el presente, que se une directamente a la concepción de San Agustín del “presente distendido” comentada y revisada por Ricoeur. Una distensión del tiempo en el presente, propia del personaje autónomo, que se enfrenta con la linealidad del tiempo cronológico que marca las pautas en la novela monológica.

A veces, la presencia desordenada y caótica de la acción se nos da mediante fragmentos inconexos, sueltos, que se desprenden de la secuencia temporal en que debieron producirse: estamos ante la *juxtaposición temporal*, infracción del *ordo naturalis* de la que se vale lógicamente el monólogo interior; una modalidad que utiliza Juan Rulfo para darnos el visionario mundo de *Pedro Páramo*: la pluralidad de personajes focalizadores que “reconstruyen” la historia de Comala configuran una obra sin tiempo claro y ordenado, pero también con una fuerte presencia de memoria del tiempo. La ruptura

extremada de la cronología en el *ordo poeticus* implica además, como hemos advertido anteriormente, el aumento de la percepción por parte del receptor, que deberá ordenar la secuencia temporal y suplir los objetos focalizados y elididos en ella para llegar a un mayor entendimiento de la obra. Una tarea de refiguración que aumenta la vivencia del tiempo ficcional por parte del lector, que aumenta la experimentación subjetiva del tiempo ficcional en el nivel pragmático (M. C. Bobes sitúa, precisamente, en este nivel al *tiempo ficcional*).

La problemática del tiempo se integra, por lo tanto, en la narración como asunto del propio texto pero claramente conectado con la percepción, tanto en la *configuración* del mundo ficcional como en la *refiguración* del mismo. Todo ello demuestra que el punto de vista y la temporalidad se conforman mutuamente en el relato, y no sólo en el caso del tiempo subjetivo, constituyendo así dos dimensiones interdependientes.

Si la experimentación subjetiva del tiempo, como demuestra Ricoeur en su análisis, es una categoría totalmente necesaria para entender el significado de las obras de Thomas Mann, Virginia Woolf y Marcel Proust (también de Julio Cortázar, añade Pozuelo Yvancos: ver "Tiempo del relato y representación subjetiva", p. 179), la interrelación entre punto de vista y temporalidad debe tenerse presente siempre en todo análisis del relato para acceder verdaderamente al significado del tiempo, para evidenciar que éste tiene valor semiótico y no debe considerarse como un simple factor enmarcador en la elaboración correcta de una retórica de la temporalidad.

Bibliografía

- BACHELARD, G., *L'Intuition de l'Instant*, París, Gonthier, 1932.
—, *La Poétique de l'Espace*, París, P.U.F., 1967.
—, *La Dialectique de la Durée*, París, P.U.F., 1980.
BAJTIN, M. (VOLOSINOV), *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.
— "Para una reelaboración del libro sobre Dostoievski", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1985.
—, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, F.C.E., 1986.
BAL, M., *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra, 1985.
BARTHES, R., *Le degré zéro de l'écriture*, París, Gonthier, 1970.
BERGSON, H., *La Evolución creadora*, en *Obras Escogidas*, Madrid, Aguilar, 1963.
—, *Materia y Memoria*, en *Obras Escogidas*, cit.
BOBES NAVES, M. C., *Teoría General de la Novela. Semiología de "La Regenta"*, Madrid, Gredos, 1985.
BUTOR, M., *Essais sur le roman*, París, Gallimard, 1975.
COHN, D., *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, París, Seuil, 1981.
CHATMAN, S., *Historia y discurso*, Madrid, Taurus, 1990.
DORFLES, G., *Elogio de la inarmonía*, Barcelona, Lumen, 1989.
DRECHSEL TOBIN, P., *Time and the Novel. The Genealogical Imperative*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1978.
FERRATER MORA, J., *Diccionario de Filosofía*, Madrid, Alianza, 1979.
FIELDING, H., *Tom Jones*, Londres, Everman's, 1962, 2 vols.
FORSTER, E. M., *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1983.
GENETTE, G., *Figures III*, París, Seuil, 1972.
GUNN, J. A., *El problema del Tiempo I y II*, Barcelona, Orbis, 1988.
GUYAU, J. M., *Génesis de la idea del Tiempo*, Madrid, A. Pérez y Cía, 1901.
HUSSERL, E., *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, en *Husserliana*, Band X, La Haya, Martinus Nijhoff, 1966.

TEMPORALIDAD EN EL TEXTO NARRATIVO

- KANT, I., *Crítica de la razón pura*, Madrid, Alfaguara, 1983.
- MAGNY, C-E., *La era de la novela norteamericana*, Buenos Aires, Juan Goyanarte, 1972.
- MAUPASSANT, G. de, *Pierre et Jean*, París, Albin Michel, s/d.
- PEÑA-MARIN, C., "Subjetividad y temporalidad en el relato", en A.A.V.V., *Le temps du récit*, Madrid, Annexes aux Mélanges de la Casa de Velázquez, Rencontres 3, 1989.
- PÉREZ GALLEGO, C., *Morfonovélistica*, Madrid, Fundamentos, 1973.
- POUILLON, J., *Temps et roman*, París, Gallimard, 1946.
- POZUELO YVANCOS, J. M., *Teoría del lenguaje Literario*, Madrid, Cátedra, 1988.
- "Tiempo del relato y representación subjetiva (Un problema teórico y unos cuentos de J. Cortázar)", en A.A.V.V., *Le temps du récit*, cit., pp. 169-184.
- PROUST, M., *Le temps retrouvé*, en *A la recherche du temps perdu*, XV, París, Gallimard, 1954.
- RICOEUR, P., *Temps et récit I, II y III*, París, Seuil, 1983-1985, 3 vols. Para las citas se ha utilizado la traducción de Ediciones Cristiandad (tomos I y II) de 1987.
- SAN AGUSTIN, *Las confesiones*, en *Obras II*, Madrid, B.A.C., 1963, Libro XI.
- SARTRE, J. P., "A propos *Le Bruit et la Fureur*. La temporalité chez Faulkner", en Sartre, J. P., *Critiques littéraires. Situations, I*, París, Gallimard, 1947.
- STERNBERG, M., *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1978.
- YLLERA, A., "Tiempo y novela", en *Investigaciones semióticas I*, Madrid, C.S.I.C., 1986, pp. 573-593.