

Kobyłecka, Ewa

## Orientación temporal del relato de ficción

*Études romanes de Brno*. 2009, vol. 30, iss. 2, pp. [47]-53

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114789>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

EWA KOBYLECKA

## ORIENTACIÓN TEMPORAL DEL RELATO DE FICCIÓN

La noción de “orientación del relato”, cuyas raíces se remontan a los trabajos de Benveniste y Todorov, es raras veces objeto de un análisis sistemático. No obstante, parece ser una herramienta de alta operatividad en los estudios literarios, ya que consigue relacionar los elementos constituyentes de la temporalidad ficticia, tales como el narrador, el tiempo verbal y el mundo del relato. Según Garrido Domínguez, el relato puede orientarse en uno de tres rumbos: apuntar hacia el futuro, volcarse enteramente sobre el pasado y, finalmente, centrarse en el presente” (1996: 197). A pesar de emplear las nociones de “futuro”, “presente” y “pasado”, dicho criterio no alude directamente al tiempo verbal adoptado para contar la historia. En cambio, se da una estrecha correlación entre la orientación temporal y la posición que toma el narrador frente a la historia narrada.

Para estudiar esta mutua dependencia entre el tipo de instancia narrativa y la orientación del texto, será oportuno acudir a la categoría de “distancia temporal” instaurada en el relato, que defino como el intervalo de tiempo que media entre el ahora del narrador (o el productor del discurso) y el ahora del protagonista. Dicho intervalo es siempre *susceptible* de ser medido en unidades de tiempo (días, años, etc.), aunque las más de las veces dicha posibilidad no se actualiza, es decir, en el texto no se constata explícitamente cuántos años separan el momento de narrar y el de experimentar. Por otra parte, tampoco está excluido que este intervalo se disminuya hasta desaparecer completamente, lo cual sucede por ejemplo en los relatos regidos por la técnica de monólogo interior. Ahora bien, la distancia temporal sólo se establece en las novelas cuya instancia narrativa no es un ente meramente formal, un conjunto de reglas de narrar, sino un personaje —peor o mejor individualizado— que integra el mundo ficticio. Ya Michel Butor constataba que es precisamente el hecho de introducir el narrador en el universo ficticio lo que activa toda la problemática de la noción de tiempo, dado que en los relatos en tercera persona la distancia entre los sucesos narrados y el momento de narrar simplemente no se da (1969: 76). Se advierte, pues, que la canónica narrativa impersonal, carente de narrador-personaje, se desarrolla fuera de cualquier distancia temporal en el sentido arriba expuesto.

Teniendo en cuenta lo dicho, podemos diferenciar tres tipos de relato según la presencia o ausencia de distancia temporal y el alcance que tenga:

1. relatos con una distancia temporal nula, en los que ésta ni siquiera se da por ser el narrador un ente ubicado fuera del mundo ficticio y, por tanto, perteneciente a un orden muy dispar al de los personajes.
2. relatos con una distancia temporal marcada, que se despliega entre el yo que narra (“narrating self”) y el que experimenta (“experiencing self”). En este grupo caben los relatos que instauran una distancia temporal lo suficientemente grande para que los dos yoes correspondan a dos seres no idénticos, en el sentido de que han cambiado con el paso del tiempo, adquiriendo nuevas experiencias y modificando su actitud hacia el mundo exterior y su propio pasado.
3. relatos con una distancia temporal cero, donde ésta se acorta considerablemente, hasta alcanzar un lapso de tiempo mínimo en los relatos regidos por la poética de diario o hasta desaparecer por completo en el monólogo interior.

Para ser preciso, habría que ampliar esta tripartición con una eventualidad más, a saber, una variante híbrida que acoja los relatos que juegan con varias distancias y cuya naturaleza es, por ende, distinta. Además, la narrativa contemporánea proporciona casos que ocupan posiciones fronterizas en este esquema, ya que será dificultoso determinar con precisión a qué grupo pertenecen. Sin embargo, el que haya relatos difícilmente encasillables en una de las tres posibilidades no disminuye, según mi parecer, la operatividad del criterio. Aunque sí evidencia que, a la hora de aplicar una red teórica al producto de una actividad creadora, se ha de proceder con flexibilidad.

Como queda dicho, el tipo de distancia temporal implantada en el relato orienta el vector temporal del texto narrativo hacia el futuro, el pasado o el presente. A continuación, se estudiará por separado cada una de estas eventualidades y se intentará poner al descubierto cómo funciona el mecanismo mediante el que el narrador llega a guiar el relato hacia una de las tres direcciones temporales.

Primero, en las novelas desprovistas de distancia y de narrador directamente implicado en el mundo ficticio el vector temporal queda dirigido hacia el futuro: se orientan hacia el futuro. Obviamente, se trata de un “futuro en el pasado” y no de una narración predictiva. En estas novelas, estamos ante una fábula que se construye alrededor de un conflicto, cuya solución se revelará al final. De este modo, el futuro es una meta que orienta la acción hasta que se presente el desenlace. Nótese que, en la novela tradicional, este tipo de relatos suponía una conclusión contundente: se recogían todos los hilos de la trama y se cumplía el destino del protagonista. La novela del siglo XX es, en este aspecto, más abierta y, al mismo tiempo, más exigente con el lector: se dejan historias sueltas y, sobre todo en las narraciones con una trama muy rudimentaria, el conflicto se queda sin aparente conclusión. No obstante, en la gran mayoría de relatos asistimos al menos a un cierre en la existencia anterior del protagonista, puesto que se produce una cesura que marcará el final de una etapa.

El narrador que se plantea encaminar el interés del lector hacia “lo que pasará” suele relatar en pasado (en español, en pretérito indefinido o en imperfecto). Esta aparente paradoja se podría explicar teniendo en cuenta la tesis de Hamburger según la que, recordemos, en los relatos “en tercera persona”, el tiempo canónico de la narrativa —el pretérito— pierde su función temporal para convertirse en una mera señal de la ficción, un poste fronterizo del mundo de la novela. Es cierto que la tesis de la estudiosa alemana ha sido rechazada por varios críticos, como Genette o Ricœur. Pero en favor de mi hipótesis sobre la orientación futura de los relatos en cuestión habla Martín Jiménez, según el que el hecho de que no percibamos la narración como pasada, se debe a que el narrador heterodiegético es una instancia comunicativa desprovista de una naturaleza temporal y, por ende, no puede tener pasado (2004: 72). De este modo, el lector se deja cautivar por la trama como si ésta se fuera construyendo delante de sus ojos. Así lo expresa Mendilow (1952: 106–7):

Il y a une différence capitale entre *un récit tourné vers l'avant à partir du passé*, comme dans le roman à la troisième personne, et *un récit tourné vers l'arrière à partir du présent*, comme dans le roman à la première personne. Dans le premier, on a l'illusion que l'action est en train d'avoir lieu ; dans le second, l'action est perçue comme ayant déjà eu lieu.

Evidentemente, se es consciente de que el final de la historia presentada está decidido de antemano, ya que el narrador cuenta escogiendo los hechos relevantes y significativos desde la perspectiva del desenlace. Pero el uso del pretérito por una instancia narrativa desprovista de cualquier característica individual hace que se suprima el aspecto conmemorativo del relato. De este modo, el lector pierde de vista el hecho de que el cierre de la historia ya esté, desde el comienzo, actualizado en la mente del narrador.

Ahora bien, el empleo del mismo tiempo verbal en la narrativa personal desempeñará una función diametralmente opuesta. Al cruzar el narrador la frontera entre una existencia meramente formal y la que, sin dejar de ser imaginaria, imita la real, la temporalidad de la novela se sitúa en un contexto muy distinto al anterior. Entre el que narra y el que “es narrado” se establece entonces una continuidad en el tiempo. La repercusión de este cambio se evidenciará si cotejamos la narrativa personal con la focalizada: ambos modos de contar tienen en común el hecho de emprender el relato desde la perspectiva de una subjetividad, pero, la manera en la que construyen su estructura temporal cobra matices muy dispares. El protagonista sobre el que se focaliza la narración está atado a su ahora y no puede saber, a medida que pase el tiempo, cómo se verá afectado por la experiencia presente. En cambio, en la narrativa personal el yo narrado está siempre tutelado por el yo narrante, perfectamente consciente de lo que ocurrirá después. El repertorio de las relaciones que se establecen entre ambos yoes es mucho más amplio y puede desplegarse desde una clara dominación del que cuenta hasta su desvanecimiento casi completo ante el que experimenta. He aquí dos ejemplos de ambas actitudes narrativas:

Debo confesar que yo mismo no sé lo que quiero decir con eso del “amor verdadero”, y lo curioso es que, aunque empleé muchas veces esa expresión en los interrogatorios, nunca hasta hoy me puse a analizar a fondo su sentido. ¿Qué quería decir? ¿Un amor que incluyera la pasión física? Quizá buscaba en mi desesperación de comunicarme más firmemente con María (Sábato, 2002: 107–108).

La primera vez, Alcaraz me citó en la puerta de la peluquería a las nueve de la noche. Para excitar su memoria, le llevé una colección de fotos que lo mostraban tejiendo un yelmo de rulos en la cabeza de Zully Moreno, aplicándole fijadores a Paulina Singerman y aplastando con una redcilla los bucles de las mellizas Legrand. Fue un fracaso. Sus evocaciones resultaron tan opacas que, cuando las transcribí, resbalaban tontamente sobre el vidrio del texto (Martínez, 2005: 88).

En el primer pasaje, es el yo narrante que se apodera del discurso narrativo. Provisto de un bagaje de experiencia, va y viene a lo largo de los años transcurridos, buscando relacionar los episodios distantes en el tiempo e indagando incansablemente a sí mismo. Y aunque este rastreo de motivaciones se frustre, porque su propia conciencia resulta ser impenetrable para una mirada analítica, el yo narrante no renuncia a él: plantea hipótesis, hace y deshace lazos causales. En cambio, en la segunda cita, pese a que la palabra la tiene el yo que cuenta, su grado de saber se corresponde exactamente con el del yo narrado: no se adelantan las informaciones ni se hacen comentarios desde una perspectiva posterior.

De este modo, el carácter básicamente retrospectivo de estas narraciones hace voltear su vector temporal hacia el pasado, o sea, desde el yo narrante hacia el yo narrado. El que emprende la historia, lo hace a fin de llegar a su equivalente pasado, poner al descubierto sus motivaciones o, simplemente, simpatizar con él. Desde una óptica posterior, la del momento de escribir o contar, el narrador puede escoger entre valorar su yo antiguo, ostentando de este modo su propia presencia en la historia, o eclipsarse ante él, sin pedirle cuentas por sus acciones.

El tiempo verbal que asume el mayor peso del relato suele ser, como en el caso de novelas exentas de distancia, el pretérito. Como queda dicho, su función es aquí distinta, puesto que, en la narrativa personal, recobra su significado original: el de denotar lo sucedido anteriormente. Se recordará que, para Martín Jiménez, un narrador incorporado en el universo novelesco posee —al igual que todos los personajes ficticios— una existencia en el tiempo y, por ello, su pasado tiene un valor real de anterioridad, de lo ya concluido. Este pretérito se alterna a menudo con el presente histórico, dándose esta alternancia de un modo aparentemente casual. Por ejemplo, *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier debutan en pretérito que, sin embargo, es rápidamente sustituido con el presente para narrar la repentina decisión del protagonista de proseguir el viaje a la selva. El cambio de tiempo responde entonces al cambio en la subjetividad del protagonista. Las más de veces, el presente se acapara de la narración para describir la realidad mítica de la selva, ubicada más allá de las nociones de tiempo y espacio. De hecho, se instala en la narración como un tiempo exclusivo al empezar el héroe su nueva vida junto a una tribu indígena, perdida en la selva amazónica. Este “presente atemporal” se quiebra tan sólo una vez, para narrar el episodio de un asesinato cometido en

nombre de la comunidad: el uso del pretérito pone en realce la primera grieta que se abre entre el protagonista y su entorno, hasta entonces idílico. El viaje de vuelta al siglo XX se relata todavía en el presente que, sin embargo, cede el paso al pretérito para dar cuenta de lo ocurrido durante la ausencia del protagonista. Como vemos, en *Los pasos perdidos*, el uso del sistema verbal no expresa las relaciones de anterioridad o simultaneidad, sino que denota lo subjetivo. Así pues, el cambio de tiempo equivale al cambio en la manera de percibir el narrador la realidad que lo circunda.

El tercer grupo de relatos lo constituyen las narraciones centradas enteramente en el momento presente, privilegiando la perspectiva de simultaneidad en vez de la pareja anterioridad/posterioridad. Conforme a Bobes Naves, este enfoque simultaneísta conlleva una serie de implicaciones de corte semántico: la óptica próxima de los hechos (más bien se *muestra* que se narra), la expresión de mayor dramatismo o viveza y, sobre todo, la exposición de las acciones desde una perspectiva previa de posibilidad. La investigadora española hace observar que “los hechos realizados son, como en la historia, irreversibles [...]; antes de realizarlos, si dependen del hombre, presentan varias alternativas” (1985: 160). Pues bien, la simultaneidad entre ambos niveles narrativos realza la contingencia de los acontecimientos, ya que el mismo enunciador no sabe qué le aguarda en el futuro. La narración no viene dada como un testimonio de los hechos cumplidos, sino como una comunicación en el proceso de hacerse. Desde este punto de vista, los relatos que suprimen la distancia temporal se asemejan a los que ni siquiera la instauran. En éstos, el carácter atemporal de la instancia narrativa atenúa la percepción de los hechos como terminados, un significado que, en el lenguaje extraliterario, le imprimiría el empleo del pretérito. No obstante, la gran diferencia entre este modelo de relato y el centrado en el presente, estriba en que el narrador impersonal escoge cuidadosamente los hechos significativos desde la perspectiva del desenlace, mientras que el otro se muestra incapaz de ordenar su discurso en vista de los sucesos venideros.

Ahora bien, el que sea el presente la dimensión temporal básica en los relatos en cuestión, no implica de modo alguno el uso del presente como tiempo gramatical exclusivo. Es obvio que el diario o la novela epistolar, que guardan todavía un leve desajuste entre el momento de experimentar y el de escribir, deben conjugar las formas verbales que expresan la simultaneidad o la anterioridad, conforme al significado temporal del momento descrito. Asimismo, los discursos monológicos y dialógicos se pueden valer de cualquiera de los tiempos verbales en función del lugar que ocupa lo pensado o lo sucedido en el eje del tiempo interior, aunque evidentemente es notable el dominio del presente gramatical. Empero, en el caso de monólogo interior, resulta de primera importancia no perder de vista que, siendo una conciencia monologante el único punto de referencia para la temporalidad del discurso, se acreditan también los desplazamientos semánticos sufridos por el tiempo verbal al que el personaje acude en el proceso mental. En otras palabras, las leyes de la gramática no siempre mantienen su vigor dentro del mundo de la conciencia. Uno de los casos más flagrantes lo proporciona el monólogo de Arte-

mio Cruz, donde se acude a la utilización agramatical del futuro, combinado con los deícticos propios del pasado: “sí, ayer volarás desde Hermosillo, ayer nueve de abril de 1959” (2005: 118). Para Beltrán Almería, esta infracción en contra del lenguaje estándar hay que entenderla como la señal de la hegemonía del sentido (la memoria) sobre el significado (la experiencia): “mientras que *ayer* apunta hacia la experiencia, *volarás* apunta hacia el mundo intemporal de lo exterior” (1992: 178). Así, al infringir el código gramatical, el tiempo futuro queda despojado de las connotaciones que se le atribuye convencionalmente.

El que la temporalidad del texto narrativo se construya no sólo en el eje de los sucesos presentados —en su orden, velocidad y frecuencia— sino que también en el espacio entre la historia contada y el momento de contarla, es una idea ya bien arraigada en la teoría literaria. Basta recordar las cuatro modalidades de narración distinguidas por Genette. En el presente artículo, he apoyado mis reflexiones en la categoría de “orientación temporal” que une el ahora del enunciador y el del mundo ficticio, englobando de este modo los diferentes pilares que componen la temporalidad del texto narrativo. Es tan sólo a la luz de esta relación que el tiempo verbal del relato cobra un significado que le es privativo en el lenguaje literario. Además, en el concepto de “orientación del relato” se traduce una básica experiencia lectora sobre la existencia temporal del mundo ficticio: la apertura de la historia hacia el futuro, su vuelco hacia el pasado en un visible esfuerzo rememorativo o, finalmente, la contingencia del universo ficticio centrado en el presente. De este modo, queda implicado en las reflexiones sobre la temporalidad de la narración el propio lector, siendo éste el último receptor de las estrategias emprendidas por el narrador.

### Referencias bibliográficas

- BELTRÁN ALMERÍA, Luis. *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Madrid: Cátedra, 1992.
- BUTOR, Michel. *Essais sur le roman*. París: Gallimard, 1969.
- CARPENTIER, Alejo. *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza, 2003.
- BOBES NAVES, María del Carmen. *Teoría general de la novela: semiología de 'La Regenta'*. Madrid: Gredos, 1985.
- FUENTES, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz*. Madrid: Cátedra, 2005.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1996.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso. Los géneros literarios y la teoría de la ficción: el mundo del autor y el mundo de los personajes. In *Largo mundo alumiado. Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*. Ed. Carlos MENDES DE SOUSA; Rita PATRÍCIO. Braga: Universidade de Minho, 2004, vol. I, pp. 61–80.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Buenos Aires: Suma de Letras, 2005.
- MENDILOW, Adam A. *Time and the Novel*. Londres: Nevill, 1952.
- SÁBATO, Ernesto. *El túnel*. Madrid: Cátedra, 2002.

**Abstract and key words**

The article serves to systematize the notion of “story temporal orientation”. According to this category, narrative texts can aim into the past, present or future, all depending on the position that holds a narrator towards his story. By analyzing the temporal distance established between the now of the protagonist and the now of the narrator, the article specifies the significance of the grammar tenses in each of the three groups of narrative texts.

Time; novel; narrator; tense



