

LA DURACIÓN TEMPORAL EN LA NOVELA Y EL CINE

Gonzalo Navajas

En la novela moderna, sobre todo a partir de Proust, la concepción y la expresión del tiempo son deudoras de las ideas de Bergson. Lo mismo ocurre en el cine. Dominan, ahora, el relativismo y la variabilidad. El autor analiza lo que llama «opciones técnicas» en cuanto a la duración temporal y cita ejemplos de cada una de ellas, comparadas con las «opciones» filmicas.

Conception and expression of time in the modern novel, mostly from Proust onwards, are indebted to Bergson's ideas. The same happens with cinema, where relativism and variability are now dominant. The author discusses what he calls "technical options" about temporal duration, and quotes examples from each of them, drawing comparisons with the films "options".

En su concepción y expresión del tiempo el cine responde a las ideas filosóficas modernas sobre el tema y las de Bergson en particular. Esta influencia se encuentra también en la novela moderna sobre todo a partir de Proust, aunque en el cine la manifestación del proceso ocurra de manera más conclusiva. Para la mente moderna posterior a Bergson, el tiempo no es una entidad *dentro* de la cual ocurren los acontecimientos de la vida humana; «es más bien la forma en la cual obtenemos posesión y nos hacemos conscientes de nuestra vida espiritual, de nuestra naturaleza viva que es la antítesis de la materia muerta y la mecánica rígida»¹. Nuestro ser no está meramente en el tiempo, adherido a él, sino que es y se hace en el tiempo. La novela y el cine recogen con particular adecuación el concepto filosófico moderno de la relatividad temporal y la simultaneidad de los

¹ Arnold Hauser, *The Philosophy of Art History*, IV, Nueva York, Vintage, 1958, p. 224.

procesos psicológicos que ocurren en la mente humana. El tiempo ha dejado de ser el continente inflexible e inmutable de los hechos de la historia para convertirse en un componente de ellos a los que se integra adaptándose con maleabilidad. El tiempo (y el espacio) pre-moderno se definían por su inmovilidad absoluta y permanente; para el tiempo moderno, la única categoría absoluta es precisamente su carencia de absolutos, su relativismo y variabilidad. Las cosas no ocurren *en* el tiempo, sometidas a una ordenación lineal, fija de pasado a futuro; ellas hacen al tiempo, al que confieren entidad. El tiempo se convierte de categoría objetiva en realidad subjetiva creada por el hombre a su medida. Sin la mente que segmentara e infundiera sentido al mundo y a su actividad, el tiempo no existiría y la sólida objetividad del universo lo permearía todo.

El cine y la novela modifican el orden del tiempo del discurso haciéndolo diferir del «real» de la historia. Esto produce una subjetivización del *tempus* histórico: la cronología rectilínea queda sustituida por una ordenación que expresa la relativa importancia de los hechos para la narración. Así se literaturiza la historia, se subordina el orden propio del historiador (la encadenación de eventos en relaciones de causa-efecto) a otro específicamente literario o cinematográfico. Creo que no sería apropiado calificar la ordenación del discurso ficcional como de más arbitraria que la de la historia². Ambas responden a la convencionalidad de perspectivas diferentes de un conjunto arbitrariamente reducido de hechos que se someten a una particular interpretación.

Además de alterar el orden del tiempo de la historia, el cine y la novela alteran también su duración. Como este aspecto ofrece una interesante serie de opciones técnicas en la narración ficcional, voy a concentrarme en ellas en mi trabajo. Son cuatro las opciones principales:

- A. El tiempo del discurso es más breve que el de la historia: *Sumario*.
- B. Es una variante de A: el tiempo del discurso es también más breve que el de la historia, pero el tiempo del discurso queda suprimido por completo: *Elipsis*.
- C. Es el reverso de A: el tiempo del discurso es más extenso que el de la historia: *Prolongación*.
- D. Es una variante de C: el tiempo del discurso es más largo que el de la historia pero el de la historia queda suprimido: *Pausa*³.

Para la ilustración de estas opciones técnicas en torno a la duración temporal utilizaré ejemplos procedentes de distintos períodos y estilos de la novela y el cine.

En el sumario, el discurso es más breve que los hechos narrados. El texto necesita comprimir en una fracción verbal reducida un segmento temporal más amplio. Esto le permite al novelista regular la economía del texto, que, de otra manera, resultaría masiva y desproporcionada. Los sumarios son comunes en

² He de hacer notar que bajo la categoría de ficción incluyo tanto a la novela como al cine.

³ Sigo, con modificaciones, la clasificación de Seymour Chatman en *Story and Discourse*, Ithaca, Cornell University Press, 1978, p. 68.

especial en la narración cuya ordenación cronológica no se separa notablemente de la de la historia. Se puede narrar así sobre períodos largos de tiempo sin que tenga que reproducirse su transcurso en el tiempo. Cuando Julián, el capellán de *Los pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán, se retira a su habitación a descansar, después del perturbador episodio de la gigantesca araña que aterroriza a la pobre Nucha, el largo intervalo que le lleva el conciliar el sueño se abrevia sin reservas porque la simplificación de ese momento le es pertinente a la narración: «Tardó bastante el capellán en dormirse. Recapitaba en sus terrores y conocía su ridiculez; prometíase vencer aquella pusilanimidad suya; pero duraba aún el desasosiego; la impulsión estaba comunicada y almacenada en sinuosidades cerebrales muy hondas. Apenas le otorgó sus favores el sueño, vino con él una legión de pesadillas a cuál más negra y opresora»⁴. Al narrador le interesa más la descripción del contenido del sueño de Julián (que le permitirá regalarse en la presentación pormenorizada de la conversión de Los Pazos en un gran y exótico castillo) que el estado de sufrimiento y preocupación que le dominan por el duro trato que recibe Nucha de su marido. Por eso, reduce la duración de la vigilia de Julián, aun indicando su relativa extensión: «tardó bastante en dormirse;» y dilata con minuciosidad expositiva e interpretativa la extensión de su sueño. En el capítulo siguiente, después de despertar de su atormentada noche, Julián se apresta a celebrar la misa diaria y, saliendo de Los Pazos, se dirige a la parroquia. El no breve tiempo que le lleva el ir desde Los Pazos a la iglesia parroquial, la celebración de la misa, las posibles dilaciones de tipo social y la vuelta a Los Pazos se reducen con un simple: «Al regresar...», que cierra el período iniciado en la frase anterior: «El capellán bajó la escalera de caracol con ánimo de decir su misa...».

En otras ocasiones, se resumen no acontecimientos, sino lo dicho por un personaje durante un período de tiempo de la historia. En *Fortunata y Jacinta*, de Pérez Galdós, el largo sermón de León Pintado en la misa a la que asiste Fortunata al lado de Mauricia queda reducido a una escueta caracterización reiterativa: «echó un sermónazo lleno de los amaneramientos que el tal usaba en su oratoria. Lo que aquella tarde dijo habíalo dicho ya otras tardes, y ciertas frases no se le caían de la boca. Tronó, como siempre, contra los librepensadores, a quienes llamó *apóstoles del error* unas mil y quinientas veces»⁵. Por medio de formas verbales de repetición (usaba, no se le caían de la boca) y de expresiones adverbiales frecuentativas (otras tardes, como siempre, mil y quinientas veces), el narrador precisa y subraya la duratividad del sermón eludiendo su transcripción, que hubiera pesado onerosamente sobre el discurso.

En el cine, que no tiene un narrador que por medio de sucintos recursos verbales pueda sumarizar la narración, es más difícil hallar el uso de sumarios. Cuando se usan, es de forma más aparente y su materialización se hace obvia, a

⁴ Emilia Pardo Bazán, *Los pazos de Ulloa*, Buenos Aires, Emecé, 1946, p. 197.

⁵ Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, México, Porrúa, 1975, p. 291.

veces obstrusiva con la naturaleza del medio. En unas ocasiones, quien hace el sumario es una voz en *off*, que cuenta lo ocurrido en un largo período de tiempo; o el sumario se condensa en un breve título que recoge el transcurso del tiempo: «Tres años después...», etc. En otras, la rápida sucesión de tomas fotográficas fijas en torno a un personaje, que ilustran su evolución biográfica, o el paso de las hojas de un calendario, sirven para mediar la separación entre el tiempo del discurso y de la historia. Ambos medios ficcionales (cualidad característica de la narración, a diferencia de la poesía y el drama, que son más estáticos) disponen de múltiples recursos para conseguir efectos de duración sin caer en la transliteración de la historia.

Tal vez una narración ideal fuera aquella que recogiera todos los hechos sin omitir ninguno en su extensión literal. Las narraciones religiosas, cuyo narrador es un transmisor de la divinidad, son absolutas y no pueden permitirse el juego de la literatura, ya que la palabra y la acción de Dios son sagradas, no susceptibles de reducción o de abreviación. La Biblia sería así una narración en la que, al menos a un nivel metafísico, ambos tiempos coinciden por más que esa narración se interrumpa con el libro de Malaquías o se prolongue en el Nuevo Testamento con la biografía de Jesús. Pero el tiempo de esa vida es inmemorial. La predicación de Jesús en Galilea comienza sin alusión temporal, para subrayar la continuación eterna de la acción divina en la que no es posible la segmentación: «Vino Jesús de Galilea al Jordán y se presentó a Juan para ser bautizado por él»⁶. Entre el contenido con que termina el capítulo anterior —la vuelta de José y su familia a Nazaret siendo Jesús todavía niño— y esta ida de Jesús, ya hombre adulto, al Jordán para ser bautizado media un vacío de bastantes años que queda omitido de la narración del Evangelio, como si no existiera. Es cierto que el inicio del capítulo se introduce con una frase temporal: «En aquellos días...»; pero la supuesta denotación de concretización temporal es engañosa: el narrador no alude a unos días concretos, sino a un todo temporal en el que no caben divisiones. En una narración estrictamente humana, carente de la voz de la divinidad, esto no sería posible —ni siquiera parcialmente como en el evangelio—, porque la elaboración del tiempo sería consustancial con su desarrollo.

En la segunda opción en la presentación de la duración temporal, la elipsis, el discurso se detiene, aunque el tiempo de la historia continúa. El detenimiento es una interrupción y un salto en el tiempo. La narración se corta en un punto y se reanuda en otro sin vinculación de continuidad. La elipsis, como el sumario, son los dos modos principales de hacer progresar la narración, que, de lo contrario, debería repetir la exhaustiva sucesión de datos reiterativos de la historia. Pero el sumario no elude la mención de los datos, sino tan sólo los reduce a las proporciones que son congruentes con la selectividad del discurso, mientras que la elipsis procede directamente a la eliminación de segmentos cronológicos sin

⁶ Eloíno Nácar y Alberto Colunga, eds., «Evangelio según San Mateo», en *Sagrada Biblia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1972, p. 1555.

referencia a los hechos que llenaron el lapso temporal. Ambos procedimientos existen desde el principio de la aparición de la narración moderna. En este procedimiento de ruptura y discontinuidad encuentran la novela y el cine la manera de expresar aspectos de la psicología del hombre moderno. El sumario se correspondería con preferencia con una visión ontológica, más lógica y compacta, en la que la violación del orden cronológico sería considerada como conducente a una desarmonía y confusión estructurales, y acarrearía la incompreensión del lector.

Peñas arriba, de José María de Pereda, monumento ficcional a la unidimensionalidad del ser, ilustra, de manera casi modélica, el temor a que la falta de continuidad implique el resquebrajamiento de una metafísica homogénea. Después de la llegada a Tablanca del sobrino de don Celso, Marcelo, la continuidad temporal es permanente. Sólo se rompe de manera notoria en los primeros capítulos y en el breve epílogo: coinciden estos momentos con los períodos de la vida de Marcelo que no tienen lugar en la zona pura de Tablanca, donde la Naturaleza no se ha visto aún contaminada por la corrupción y el desorden del exterior. La narración se rompe antes de la llegada de Marcelo a Tablanca, en el proceso que lleva a su tío a convencerle de que abandone Madrid y le haga una visita a su pueblo, y, en su efímera salida de «aquel bendito rincón de la Tierra» que, superadas las primeras reticencias, le ha conquistado ya por completo. Tablanca indica la ordenación jerárquica perfecta del universo en cuya cima está colocado Dios, que lo rige y orienta todo. Dentro de esa jerarquía, el tiempo se detiene y no afecta al hombre ni siquiera cuando la adversidad o la muerte podrían llevarlo a la reconsideración del recuerdo o del deseo del olvido hacia un futuro más halagüeño. Los episodios de *Peñas arriba* se suceden así sin ruptura elíptica ni solución de continuidad. Un episodio que se desarrolla una noche en la cocina de la casona de don Celso se continúa sin interrupción en el dormitorio de la misma casa la misma noche, y luego en el portal de la casa a la mañana siguiente, e inmediatamente después en las montañas vecinas, para volver luego el mismo día a Tablanca y a la casa de don Celso.

Incluso los ineludibles lapsos temporales han de ser completados inequívocamente en la narración. Al final del capítulo XXVII, el párroco don Sabas sale de casa de don Celso con el viático y lo encontramos de vuelta en el capítulo siguiente en casa de éste. Entre ambos momentos ha pasado escaso tiempo, cuya brevedad el narrador subraya con énfasis: «*En un pie andaba el cura con lo cuidadoso que le traía lo extremo y desesperado de mi tío...*»⁷. La ruptura de la narración es insignificante y, sin embargo, el narrador utiliza ese vacío temporal para colmarlo con la mención de la grandeza de Dios. Primero, un sumario resuelve el hiato: en él, se recoge la actividad del párroco (su ida de la casa a la iglesia y regreso a la casa) y el hecho de que el temporal de nieve se haya detenido durante la salida del párroco; luego la intervención del narrador lo completa con

⁷ José María de Pereda, *Peñas arriba*, Madrid, Aguilar, 1957, p. 448. La cursiva es mía.

su interpretación del significado auténtico de ese lapso narrativo. Al llegar a la casa el capellán, se reanuda con fuerza la tormenta de nieve y se abate sin remisión sobre el pueblo. Esto es explicado no como un mero hecho fortuito, sino como signo claro de la Providencia: «cuando llegó a la casona [don Sabas]... ya gruñía el temporal en la montaña y descendía la nieve sobre el valle en espesos remolinos». Esta sería la mera descripción neutra del fenómeno natural ocurrido al regreso de don Sabas. Pero no es suficiente. El narrador debe agregar una aclaración que elucide toda ambigüedad. Prosigue así: «es decir...», lo que equivale a decir: mi función es descubrir al lector el sentido de lo sucedido: «sólo habían durado la escampa y el sosiego lo estrictamente necesario para que fuera Dios a la casona desde la iglesia y volviera a la iglesia desde la casona». Y para contrarrestar cualquier objeción de la razón del lector su interpretación se ve respaldada por el juicio de los testigos del hecho: «milagro patente en opinión de Facia y no puesto en duda por los que departían con ella sobre el caso». El tiempo implícito de *Peñas arriba* es mínimo y, con todo, debe ser llenado de manera obvia para reafirmar el sentido estrictamente coherente del mundo. No obstante, el propio texto se traiciona a sí mismo al final. Cuando Marcelo se aleja de Tablanca siente nostalgia del pueblo y culpabilidad por no haber manifestado suficientemente su agradecimiento a Dios. Estos dos sentimientos no tranquilizadores son los que llevan a la producción del texto. La novela se empieza a partir de la inseguridad y la complejidad del devenir, no de la plenitud esencial de los valles de Tablanca. Hecha para revelar la inmensidad intemporal del ser, la novela de Pereda se convierte en paradoja de sí misma y reafirma, por un proceso de reversión, las cualidades contradictorias de la ficción.

Peñas arriba es un caso límite pero clarificativo de la tendencia antielíptica de la novela pre-moderna. No sólo es la elipsis más abundante en la novela actual, sino que se hace también más abrupta e inesperada. Con Proust y Joyce la separación de los tiempos del discurso y de la historia crece con menos concesiones a la adecuación lógica con la expectativa temporal del lector. Al llegar a algunas novelas recientes, la elipsis —que destaca la arbitrariedad de la ordenación sucesiva y completa de unos hechos— se extrema, se hace casi parodia de sí misma y se convierte en la ruptura inconsecuente de instancias temporales, que quedan sin conclusión. En *62 Modelo para armar*, uno de los episodios anteriores al asesinato de Hélène se interrumpe con las siguientes líneas inconclusas del final de un diálogo:

—¿Tú no vendrás?

—No.

—Hélène —dijo Juan—. Hélène, anoche...⁸

Luego, un capítulo posterior (pág. 264) comienza exactamente con estas mismas palabras para luego volver a reanudar la escena y el diálogo previo a

⁸ Julio Cortázar, *62 Modelo para armar*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1972, p. 255.

estas palabras, los cuales ya habían ocurrido antes. La elipsis se combina ahora con la transmutación temporal para aumentar la impresión de inconsistencia e imprecisión del desarrollo de la novela.

En el cine la elipsis alcanza su utilización más completa debido a la afinidad del medio con la discontinuidad temporal. El cine implica cesura por naturaleza. Las diversas tomas se suceden con aparente insolubilidad, pero, bajo la apariencia visual, hay un trabajo minucioso de edición y construcción. Una novela, por lo general, se escribe de principio a fin y, aunque el autor vuelve al texto para revisarlo, normalmente la composición inicial es preservada. En el cine, la realización fotográfica de la película (el conjunto completo de las tomas) es sólo un primer estado de lo que será el texto cinematográfico. En ese primer estado, es sólo texto en potencia que requerirá la selección y organización semántica del editor. El novelista, al revisar, trabaja sobre un texto primerizo, tal vez solamente aproximativo, pero texto ya; la edición y el montaje de una película implican la ordenación y elaboración de un material amorfo que está aún por hacerse forma. Las tomas de la película no se fotografían necesariamente en el mismo orden que tendrán luego en el texto de la película. El editor organizará y, literalmente, cortará el material de acuerdo con las necesidades del discurso cinematográfico.

La elipsis, que en la novela es relativamente voluntaria y depende de la orientación formal y de la serie histórica en que se inscribe, es en el cine esencial. Excepto en una película que se desarrollara por completo y sin interrupción en un mismo lugar y en la que la coincidencia de los tiempos de la historia y del discurso fuera idéntica, la elipsis se impone en el cine con necesidad y es el modo formal básico para representar la movilidad en el tiempo. Los procedimientos técnicos para obtenerla son diversos: el *fade-out fade-in*, que es la desaparición progresiva de una imagen hasta dejar vacía la pantalla para que aparezca luego la nueva imagen de manera rápida o gradual; la *disolución (dissolve)*, en la que una imagen se mantiene en la pantalla para combinarse con la imagen siguiente y ambas se mantienen entrecruzadas hasta que la primera imagen desaparece por completo. El *wipe* y el *irising-in* son otros recursos, más propios del cine del pasado, para indicar transiciones de tiempo⁹. Sin embargo, hay que hacer notar que todos estos procedimientos representan una temporalidad neutra y general, no específica: un *fade-in* o *fade-out*, por sí mismos, no señalan progresión, regresión o simultaneidad temporal, sino meramente mutación. El contexto ayuda a determinar la especificidad de esa mutación, aunque a veces el cine utiliza la efectiva brevedad verbal de la novela para resolver la indeterminación: frases como *un año después...*, *unos meses antes...*, clarifican más allá de toda duda la indecisión de la imagen que el texto cinematográfico quiere evitar en ese caso.

En la tercera opción, la prolongación, la disparidad temporal se da a favor del discurso que se extiende más que el de la historia. En la novela, la prolongación se materializa en la repetición no histórica de episodios. Esta repetición tiene con

⁹ Alan Casty, *The Dramatic Art of Film*, Nueva York, Harper and Row, 1971, pp. 90-92.

frecuencia una función enfática, no de representación de una realidad. La fiesta de *Un viaje de invierno*, de Juan Benet, reocurre innumerables veces sin que esa reocurrencia responda a la historia, sino a la obsesión distorsionante de un personaje. La repetición de la fiesta junto con la de otros episodios produce, en esta novela de Benet, no sólo la prolongación del tiempo histórico, sino su efectiva destrucción: no sabemos la duración de los acontecimientos y ni siquiera si alguna vez tuvieron lugar en realidad: los miles de palabras del texto novelístico se dedicarían a un tiempo potencial o ideal: el discurso no sólo prolongaría el tiempo de la historia, sino que lo anularía frente a su infinitud temporal.

En general, en el discurso de la novela, la representación de los pensamientos de los personajes es inevitablemente más larga que en la historia. Todos somos conscientes de que lleva más tiempo verbalizar nuestra actividad mental que el proceso de pensarla. Por tanto, la novela que representa la vida mental de unos personajes conlleva una extensión del tiempo histórico, una morosidad o aplazamiento. Las veinticuatro horas cronológicas de *Ulysses* son ampliamente superadas por los meandros y las circunvoluciones del discurso que abarca las biografías de múltiples seres.

La prolongación del tiempo en el cine puede producirse de diversas maneras haciendo uso de la técnica fotográfica, que en este caso se muestra más eficaz que los recursos verbales del novelista. La segmentación pormenorizada del movimiento, presentando en forma seccionada lo que percibimos normalmente como continuidad indivisible, ocasiona, por extensión, el alargamiento del tiempo en que ocurre una escena. Este alargamiento no es puramente neutro, sin consecuencias en la narración de la película, sino que va acompañado de impresiones sensoriales diversas que actúan concomitantemente en el espectador. La prolongación temporal puede connotar tensión. Así, la prorrogación del desenlace de una toma o escena puede originar impaciencia o ansiedad, la ruptura de la prudente distancia del espectador hacia lo que está presenciando. El cine de misterio aprovecha con particular asiduidad y acierto este procedimiento. Las películas de Hitchcock son una buena ilustración de ello. En *Extraños en un tren* (*Strangers on a train*), a uno de los protagonistas de la película accidentalmente se le extravía entre la rejilla de una alcantarilla un objeto de gran importancia para la narración. La escena de la recuperación del objeto (cuando el personaje introduce la mano por la angosta rejilla) se dilata por largo tiempo con el resultado de que se aumenta el grado de expectación y tensión narrativas.

El procedimiento de cámara lenta o la repetición consecutiva de una toma provoca también efectos de prolongación temporal y origina diversas reacciones en el espectador, de acuerdo con las necesidades internas de la particular narración. Las películas de Eisenstein contienen varios ejemplos de ello. En *Octubre*, la repetición temporal ocurre al representarse las primeras derrotas de los bolcheviques en Petrogrado cuando se impide su llegada al Palacio de Invierno: se abren los puentes del río y así se evita que los revolucionarios lo crucen y lleguen hasta el palacio. Por medio de la repetición de la toma de la apertura de los puentes se produce su prolongamiento interminable, de manera que lo que en la

historia fue un segmento en una línea cronológica única, en el cine se detiene y se ramifica en sucesivas repeticiones insistentes, aumentando considerablemente la intensidad de la presentación del acontecimiento. En Proust y otros novelistas modernos, la repetición suele implicar mayor complejidad y profundidad; en el caso de Eisenstein, la repetición es una expresión de un dramatismo que, sin ella, perdería parte de su poder e inmediatez.

La cuarta opción, la pausa, va unida generalmente a la descripción. El tiempo de la historia se detiene, aunque el discurso continúa. En la novela moderna, que rechaza la descripción, la pausa se asocia con frecuencia con el excuso en la escritura, con la reflexión sobre el escrito mismo y su inserción en la serie literaria. En ambos casos, la continuidad histórica se interrumpe deliberadamente y se introduce un material que, aun manteniendo relaciones con la historia, significa un alejamiento de ella. Este alejamiento puede ser más o menos definido e independiente de la línea proyectada por la historia. En la novela clásica se procura un equilibrio entre la historia y la pausa descriptiva que puede adoptar la forma de recapitulación (con lo que se produce una cierta movilidad temporal dentro de la pausa) o de descripción escueta, abreviada. La pausa detiene la historia pero también incide en ella, la explica y complementa.

La novela decimonónica considera la pausa descriptiva tan consustancial con su naturaleza que con frecuencia su narrador reconoce, abiertamente y sin ningún procedimiento de ocultación o de asignación de lo narrado a un personaje, su función esencial dentro del texto. El narrador viene a confesar que no se puede escribir una novela sin descripciones, y, por consiguiente, lo más apropiado es establecer sin disimulo su existencia. En *Doña Perfecta*, de Pérez Galdós, que ilustra con precisión la coherencia de la novela clásica, la pausa se pone francamente de manifiesto. En el capítulo tercero, a poco de entrar Pepe Rey en Orbajosa, el narrador juzga necesario hacer un alto en la historia de los sucesos ocurridos y por ocurrir en el pueblo y afirma sin dilación: «Antes de pasar adelante conviene decir quién era Pepe Rey y qué asuntos le llevaban a Orbajosa»¹⁰. Y después, el narrador se extiende por varias páginas en la descripción de la ascendencia familiar de Pepe Rey y de la razón de su viaje a casa de Doña Perfecta. El narrador está convencido de la necesidad del largo excuso y del modo en que lo hace: «conviene decir». La novela responde a una economía de la narración que se fundamenta en una inmediatez pragmática. Se concibe como más rápido y eficaz ir directamente a la descripción directa que buscar su inclusión por medio de interpolaciones tangenciales a través de un punto de vista ajeno al narrador. El tiempo, pues, se inmoviliza. Pero el narrador no duda: así debía ser para las necesidades de la narración. El narrador está seguro de su cometido y de la verdad de su función. Unas páginas más adelante, después de terminada la larga pausa, afirma concluyentemente la fidelidad absoluta de lo establecido por él: «Así, y no de otra manera, por más que digan calumniadoras lenguas, era el

¹⁰ Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, Madrid, Hernando, 1951, p. 24.

hombre a quien el tío Licurgo introdujo en Orbajosa...». Y para subrayar más el contraste entre la verdad de su descripción y la falsedad de otras posibles versiones añade al final del capítulo: «Cuando Pepe Rey llegó al arquitectónico umbral de la casa de Polentinos, ya se había hecho multitud de comentarios diversos sobre su figura (p. 32)». Comentarios que, por modo irónico, se supone carecen del crédito de la presentación del narrador. La pausa aplicada a Pepe Rey es sólo una de las numerosas en la novela. Más adelante se hará lo mismo con Jacintito (cap. IX); con la juventud de Orbajosa, donde la pausa linda con el sumario: «Véanse [los jóvenes] por las tardes, en la esquina de la catedral y en la plazoleta... (p. 93)»; o con la llegada del ejército a la ciudad (cap. XVIII), en forma de larga recapitulación.

La pausa en la novela posclásica es más imprecisa en parte porque el tiempo de la historia, con el cual se contrasta, también lo es. Las descripciones y las recapitulaciones de esta novela aparecen en la mente de los personajes y son, por tanto, una visión alterada por su interpretación. El narrador elude una de sus funciones clásicas más características: llenar de significación los vacíos existentes entre las escenas de la narración en los que coinciden los tiempos de la historia y del discurso. Los sumarios y las descripciones eran el territorio privilegiado del narrador en donde su palabra personal era legítimamente fiable. En la novela moderna este cometido le es usurpado también al narrador y son los personajes quienes suelen asumir ahora esta responsabilidad. Las consecuencias son importantes para el sistema de relaciones internas del texto.

Como ha señalado Seymour Chatman, este traslado de la función sumarizadora y descriptiva desde el narrador a los personajes afecta la *ratio* de los tiempos de la narración. El tiempo de los pasajes en los que los personajes piensan o rememoran unos hechos no es el mismo que el de la historia y además no debe ser referido a él. Una relación más correcta se puede establecer entre la duración de los hechos en la mente o la memoria del personaje y el tiempo que lleva leerlos. El tiempo de la historia queda difuminado como un lejano punto de referencia que es prescindible. El tiempo mental y el de la lectura coinciden con considerable exactitud. Eso hace que los sumarios y las descripciones de la novela posclásica sean, efectivamente, de naturaleza escénica, ya que, como es sabido, en las escenas, los tiempos de la narración coinciden. En este caso, la equivalencia se produce entre la duración temporal de la mente del sujeto ficcional y del de la lectura. La novela posclásica está compuesta, más que de la alternancia clásica entre sumarios y escenas, de diversas escenas con hiatos de mayor o menor extensión, que se dejan vacantes deliberadamente. Esta es una de las razones principales por las que esta novela da una impresión de brusquedad y de salto imprevisible, que sorprende y rompe la lógica del sentido común habitual.

La subjetivización temporal se manifiesta incluso en autores contemporáneos que no se caracterizan primordialmente por un intento formal renovador. La enajenación del narrador de la narración y las consecuencias que conlleva para la estructura del texto se han convertido en el estilo novelístico de la época, que

inspira, de manera más o menos activa, a todos los novelistas. Sartre es un ejemplo de ello. No es preciso recurrir a una selección meticulosa de su obra para encontrar ilustraciones de lo dicho.

En un pasaje de *L'âge de raison* se describe el aspecto del parque de Luxembourg en París en un día de verano. El pasaje —aunque incluido dentro del capítulo tercero— está separado tipográficamente del precedente por un asterisco y varias líneas en blanco. A la separación espacial se añade la temporal dentro del tiempo de la historia: el pasaje ocurre cronológicamente tras un vacío no explicado que media entre ese pasaje y el anterior. Estos dos datos destacan la autonomía del fragmento, de modo que su lectura debe iniciarse con carácter de provisionalidad —no sabemos al principio a ciencia cierta el momento o las circunstancias de lo que leemos—, que irá disipándose a medida que progresamos en el pasaje. El inicio es sintomático. Tan sólo una palabra realizada por el signo de admiración y el entrecomillado, que sabemos ya a estas alturas de la lectura, simboliza el discurso mental de los personajes: «L'été!», es decir, no escuetamente el verano, cualquier verano objetivo de la ciudad de París, sino el muy particular estío de Mathieu, el joven atormentado por la insatisfacción moral de su vida y el no deseado embarazo de su amante, Marcelle. Este será un verano especial, impregnado por completo por la inquietud de Mathieu. La admiración no hace sino subrayar la subjetividad de este verano, presentado a través de los sentidos y la mente del personaje. Las siguientes frases aclaran y extienden esta idea matriz: «Le ciel hantait la rue, c'était un minéral fantôme; les gens flottaient dans le ciel et leurs visages flambaient. Mathieu respire une odeur verte et vivante, une jeune poussière; il cligna des yeux et sourit: "L'été!"»¹¹. (El cielo acechaba la calle, era un mineral fantasmal; la gente flotaba en el cielo y sus rostros llameaban. Mathieu aspiró un olor fuerte y vívido, como un polvo joven; cerró los ojos y sonrió: ¡El verano!)

No sería fácil encontrar un modo más brevemente acertado para personalizar un determinado momento de la vida de Mathieu. El cielo no está, como la costumbre establece, lejos, inalcanzable, sino que se acerca, penetra el mundo y más específicamente las calles del París obsesionado de Mathieu. *Hanter*, según su etimología original, indica una visita, un acercamiento del cielo; pero en este caso no es un acto indiferente, sino que está teñido por el otro significado más frecuente del verbo: es una visita obsesiva, en forma de persecución alucinante (minéral fantôme), que agobia a los indefensos parisinos: «les gens flottaient, leurs visages flambaient». El ambiente está transformado, se ha hecho abrumante, perturbador. Las metátesis sensoriales así lo revelan: el olor es verde y el polvo joven. La ironía de la sonrisa de Mathieu precisa la semántica de la sinestesia: no es un verano parisino cualquiera, como tantos otros en la vida de Mathieu, sino otro completamente distinto, dominado por su reciente preocupación. Al final del párrafo se dice, con la indeterminación del estilo indirecto intermedio, en el

¹¹ Jean-Paul Sartre, *L'âge de raison*, París,

que no se sabe dónde empieza el narrador y termina el discurso mental de Mathieu: «Marcelle estaba embarazada; no era ya el mismo verano». La pausa descriptiva, propia de la novela clásica, se ha convertido, en virtud de esta visualización a través del personaje, en transcurso temporal inseparable del de la historia con el que se confunde.

A veces, parece que se destaca un narrador objetivo, incluso que se impondrá con cierta claridad: «Le Luxembourg, chaud et blanc, statues et pigeons, enfants. Les enfants courent, les pigeons s'envolent». (El Luxembourg, cálido y blanco, estatuas y palomas, niños. Los niños corren, las palomas vuelan.) La conciencia de Mathieu parece retraerse. Pero pronto reaparece con el poder de subjetivización de la metáfora: «Courses, éclairs blancs [las palomas] infimes débandades». Y para mayor claridad se entra abiertamente en el angustiado discurso de Mathieu: «¿Dónde voy a encontrar el dinero? Daniel no me lo prestará. De todos modos no se lo pediría...». Incluso, cuando el discurso del narrador se hace evidente con el uso de la tercera persona, la exposición descriptiva se hace a través de la mirada del personaje: «Miraba este jardín rutinario, siempre nuevo, siempre el mismo...»; y se aprovecha este monótono paisaje repetitivo para asociarlo con la situación existencial del que lo contempla, la de un hombre de mediana edad para el que el vivir ha perdido el incentivo del pasado: «Il y avait ça: ces enfants qui couraient en désordre, les mêmes depuis cent ans, ce même soleil sur les reines de plâtre aux doigts cassés et tous ces arbres...». (Había eso: esos niños que corrían en desorden, los mismos desde hacía cien años, ese mismo sol que caía sobre las reinas de yeso, de dedos rotos y todos esos árboles...)

La rememoración de Mathieu nos traslada al pasado lejano de este personaje, que inquiera con pasión sobre el sentido de su existencia. La retrocesión temporal se transmite en el estilo indirecto intermedio que se ha mencionado antes: «Il avait sept ans...». Podría argüirse que, más que ante un tiempo presente, pensado por Mathieu, estamos frente a un rápido sumario panorámico. Sin embargo, el final del párrafo anterior delimita el origen de la vuelta al pasado: «Est-ce que c'est ça que je suis?», se pregunta Mathieu, y sigue después el fragmento del recuerdo, que es, por tanto, memoria y no crónica biográfica. Los veintisiete años que abarcan el tiempo de la historia de Mathieu (desde la infancia en Pithiviers en casa de su tío hasta sus dificultades con el embarazo de Marcelle) quedan reducidos a los pocos minutos de su memoria. De esta manera, todos los tiempos de la narración coinciden en un presente total, en un ahora escénico. Gracias a la rememoración, el tiempo pierde su gradación durativa y el pasado no es menos importante o vívido que el presente, sino que se amalgama con él; ambos se hacen un todo indivisible e intercomunicativo, que es más fiel a la naturaleza de la psique humana que las particiones arbitrarias de la razón positiva. La duración escénica y puntual de la narración no hace sino reduplicar la de la vida de Mathieu, que él, sentado en una de las sillas metálicas del Luxembourg, percibe como una estática búsqueda de una libertad personal ilimitada. Para él, no existe evolución entre los distintos momentos de su vida: «Las palabras cambiaban con la edad, con las modas intelectuales, pero era una sola y misma apuesta (p. 65)».

La única apertura de este presente circular sería la entrada de la esperanza (la ida a España), pero eso no parece ya realizable. Mathieu se ve condenado a la inmovilidad de un ahora desechado y asumido al mismo tiempo como pesada alternativa. La confirmación de esta duración puntual nos la da el mismo discurso. Las reminiscencias de Mathieu son bruscamente interrumpidas por un acto fortuito que, en su trivialidad, subraya la simultaneidad del proceso mental de Mathieu y de los sucesos cotidianos del parque de Luxembourg. Una pelota de tenis lanzada por un niño llega inesperadamente hasta sus pies y le distrae de sus reflexiones. La interrupción es efímera y Mathieu vuelve inmediatamente a recluírse en sí mismo. Sin embargo, ha servido para precisar el *situs* temporal de la escena. El final no hace sino potenciar la interiorización cotermporal del entorno que iniciaba, como se ha dicho, el episodio. De nuevo parece que el narrador se independiza fijando una objetividad: «Des bateaux à voiles tournaient dans le bassin du Luxembourg, giflés de temps en temps par le jet d'eau (p. 66)». (Unos barcos de vela daban vueltas en el estanque del Luxembourg, abofeteados a veces por el chorro de agua.) La impresión desaparece pronto. El narrador transfiere la visión (si no la voz) a la mente de Mathieu: «Il pensa: "Je n'attends plus. Elle a raison: je me suis vidé, stérilisé pour n'être plus qu'une attente"». (Pensó: No espero más. Ella tiene razón: me he vaciado, esterilizado para no ser ya más que una espera.) Y poco después personaliza más aún la escena en el parque: «Là-bas, près du jet d'eau, un petit bateau était en perdition, il donnait de la bande. Tout le monde riait en le regardant; un gamin tentait de le rattraper avec un gaffe (p. 66)». (Allí, cerca del chorro de agua, un barquito derivaba, se inclinaba hacia un lado. Todos reían mirándolo; un muchacho intentaba recuperarlo con un palo.) El medio está en función de la caracterización del sujeto ficcional para hacer sobresalir el agudo contraste entre la distensión de un agradable día de estío y el pulso vital torturado de Mathieu.

La tendencia de la novela moderna a evitar la descripción y el sumario como pausas independientes de la historia se ha orientado a veces hacia la total supresión de ambos procedimientos por considerarlos artificiales o innecesarios. La novela social española de las primeras décadas después de la guerra de 1936 se encaminó en esta dirección, reduciendo erróneamente las orientaciones de la vanguardia de la novela moderna a una dirección exclusiva. Estas novelas sirven como ilustración de las consecuencias de un proceso de exclusivización de una tendencia formal: tienen interés como ejemplo de un paradigma pero carecen de la complejidad y universalidad de obras más inclusivas.

Unamuno, que por otras razones tiende a evitar también la descripción y hace uso extenso del diálogo en sus novelas, compensa la sequedad y esquematismo de esta opción por medio de la permeación filosófica y literaria de sus textos. Unamuno evita la descripción, pero sus sumarios se cargan de una riqueza espiritual personal que lo caracteriza. En Unamuno no abundan las pausas (sus textos connotan intemporalidad), pero son frecuentes los sumarios en donde se recoge directamente, sin mediadores (eso hace que pudiera considerársele como un novelista no estrictamente moderno), el peculiar pensamiento del autor. En

La tía Tula, el narrador (la voz de Unamuno) recapitula las repetidas conversaciones de Gertrudis y Ramiro en el pueblo de sus vacaciones de verano. Este momento se aprovecha para expresar el efecto de la naturaleza en el autor más que en los personajes. No son Gertrudis o Ramiro quienes experimentan la naturaleza tanto como el propio Unamuno; la voz del autor supera la de sus personajes, que son una reduplicación clara de su yo: «Le hablaba ella del mar y eran sus palabras, que le llegaban a él envueltas en el rumor lejano de las olas, como la letra vaga de un canto de cuna para el alma. Gertrudis estaba brizando la pasión de Ramiro para adormecérsela. No le miraba casi nunca entonces, miraba al mar; pero en él, en el mar, veía reflejada por misterioso modo la mirada del hombre. El mar purísimo les unía las miradas y las almas»¹². La concepción del mar como vínculo comunicativo, como refrigerio espiritual, corresponde no a Gertrudis o a Ramiro, sino a la voz de un narrador que disimula apenas la del propio Unamuno.

Falta en la novela social la compensación personal unamuniana y en su lugar queda sólo la presentación neutra y superficial, sin elementos interpretativos, de personajes y actos. *El Jarama*, *Nuevas amistades*, *La isla*, son casos ilustrativos. En estas novelas, el deseo de conseguir la representación «escénica», la coincidencia del tiempo de la historia y del discurso, a la búsqueda de una supuesta objetividad absoluta, lleva a la utilización del diálogo como vehículo preponderante de ficcionalización. Se desechan la pausa y sus ramificaciones progresivas y regresivas en la línea cronológica. Con ello se pretende la «naturalidad», el intento bastante ingenuo de la eliminación de la artificiosidad literaria, de reproducir la vida «tal como es», pero quedándose en la apariencia insuficiente del intercambio verbal de las relaciones sociales.¹³ Es paradójico que estas novelas, que se proponían como ejemplos de modernidad, sean en su mayor parte una expresión de lo no-moderno, de la hiperbolización de una concepción de la novela que procede de los márgenes de una modernidad rigurosa: ya sea el objetivismo zoliano o el aséptico neutralismo de las historias detectivescas de Dashiell Hammett.

A la horizontalidad humana y estructural de estas novelas se corresponde una reducción a lo mínimo de la pausa descriptiva (no presentada por el personaje, sino por el narrador). Véase en este fragmento de *El Jarama*, en donde el narrador introduce tímidamente el episodio:

Los niños Ocaña miraban a los rostros de Justina y el carnicero alto.
—¡Ha ganado ésa! —decía Juanito.
Justina se volvió hacia Petrita y se agachaba para darle un beso.
—¿Y a ti también te gusta este juego, preciosa? ¿Querías jugarlo tú?
—Tú ganas siempre, ¿verdad? —le decía la niña.

¹² Miguel de Unamuno, *La tía Tula*, Madrid, Espasa Calpe, 1959, p. 74.

¹³ Ver mi libro *La novela de Juan Goytisolo*, Madrid, SGEL, 1979; y también, entre otros, Pablo Gil Casado, *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral, 1973, y Santos Sanz Villanueva, *Tendencias de la novela española actual*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972.

Justina le arreglaba el cuello del vestidito y le quitaba una hoja seca de madreseña de entre el pelo.

—No, mi vida —le dijo—; también pierdo otras veces.¹⁴

Hay que notar que estas líneas no son meramente un fragmento diferenciado del resto del texto, sino que reiteran la forma de la totalidad. *El Jarama* es una expansión de este pasaje y este pasaje es una versión encapsulada de *El Jarama*. Las palabras insignificantes de los personajes invaden la descripción y la alejan de la contaminación marginal. Cuando en un momento posterior al pasaje citado (casi cuarenta páginas después) el narrador aparece de manera abierta lo hace con gran belleza pero también con brevedad, de modo que su hermoso verbo figurativo se ve abrumado por la verbosidad insípida de los participantes en la excursión a las afueras de Madrid: «tierras altas, cortadas sobre el Jarama en bruscos terraplenes, que formaban quebradas, terrazas, hendiduras, desmoronamientos, cúmulos y montones blanquecinos, en una accidentada dispersión, sin concierto geológico, como escombreras de tierras en derribo, o como obras y excavaciones hechas por palas y azadas de gigantes...». Bello paréntesis descriptivo en el que se detiene el tiempo, que pronto se ve roto por el uniforme torrente conversacional: «—Por allá es Paracuellos, ¿no, Fernando? (p. 198)».

En el cine la pausa descriptiva es, si no imposible, sí muy poco frecuente, ya que es anticinematográfico detener la narración, paralizar por un período de tiempo la imagen en la pantalla y proceder a la descripción de lo que aparece en ella por medio de una voz exterior. El cine (la novela *behaviorista* española lo invocó a menudo por esta razón) no necesita de una interpretación externa para orientar y precisar lo narrado. Ese cometido se deja a la cámara, que exhaustivamente recoge todos los datos pertinentes, siendo, en principio, el espectador quien debe hacerse cargo de su organización significativa. Hay sin embargo algunas películas en donde una voz en *off* comenta irónicamente los rasgos de algún personaje para determinar su carácter. Estos son casos esporádicos y que no parecen compatibles con la afinidad radical del cine con el movimiento ininterrumpido.

A través de la diversidad y riqueza de opciones en la exposición de la duración temporal en la ficción, puede advertirse que la novela y el cine hacen del examen y la concretización del tiempo en el texto uno de los vehículos más efectivos de su especificidad distintiva en el modo de comprensión y presentación de la realidad.

GONZALO NAVAJAS

¹⁴ Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*, Barcelona, Destino, 1961, p. 161.