

# 8 El tiempo

## 8. El tiempo

Si en la anterior lección vimos la importancia de las descripciones para la construcción de un texto, en esta nos centraremos en otro elemento que resulta imprescindible para que una narración cobre vida y resulte verosímil. Hablamos del tiempo.

Como apunta David Lodge, la manera más sencilla de contar una historia es empezar por el comienzo y avanzar hasta el final. Sin embargo:

Gracias a los cambios temporales, la narración evita presentar la vida como una simple sucesión de acontecimientos uno detrás de otro y nos permite establecer relaciones de causalidad e ironía entre sucesos muy separados en el tiempo.

Así, jugar con el tiempo en la narración nos permite presentar los diferentes acontecimientos que forman el argumento de modo que contribuyan a hacer la historia atractiva, a lograr que la secuencia de hechos no resulte previsible y a dosificar la información en busca de efectos interesantes.

Sin embargo, el lenguaje es un elemento secuencial: representa por medio de palabras hechos que tienen lugar en la temporalidad. Pero, a pesar de esa cualidad del lenguaje, el escritor puede jugar con él para darle a la narración un tiempo interno diferente a la mera secuencia lineal. De este modo, en un texto literario podemos distinguir dos tiempos, que fueron denominados por Gérard Genette —un teórico de la literatura— como *tiempo del relato* y *tiempo de la historia*.

# Tiempo del relato y tiempo de la historia

El *tiempo de la historia* se refiere precisamente a la sucesión cronológica de los acontecimientos que forman el argumento, tal como se ordenarían de forma natural en su devenir secuencial y lineal: un dragón amenaza un reino, el ejército del rey es incapaz de derrotarlo, por eso el rey solicita ayuda a su pueblo, entonces un valiente campesino vence al dragón con su astucia, el campesino es recompensado por el rey y convertido en caballero.

Con el ejemplo del campesino que vence al dragón podemos apreciar que el *tiempo de la historia* se ciñe a la cualidad temporal de toda narración, que cuenta con un inicio de la acción (hay un dragón que amenaza a un reino), un desarrollo de la misma (el ejército real no puede vencer al dragón, pero un campesino lo logra con su astucia) y un desenlace que la concluye (el rey recompensa al campesino y lo nombra caballero).

Cuando una obra literaria se dispone de acuerdo al *tiempo de la historia* en ella predomina el tiempo lógico lineal y no se incorporan alteraciones cronológicas que lo modifiquen. Sin embargo, a menudo el tiempo de la historia es alterado por una necesidad estética y de significado, a ese «tiempo alterado» es a lo que llamamos *tiempo del relato*.

El *tiempo del relato* es la disposición artística de los acontecimientos tal y como aparecen en la narración de acuerdo a la finalidad que el autor ha querido darles; por ejemplo, para «establecer relaciones de causalidad e ironía», tal como apuntaba Lodge.

En consecuencia, el *tiempo del relato* está íntimamente relacionado con el aspecto estético de una narración. Apunta a la organización y disposición interna en que la narración presenta las acciones de la historia. Porque a menudo lo importante no es meramente la historia que se cuenta, sino *cómo* se cuenta esa historia.

## 8. El tiempo

De ahí que pocas veces el *tiempo de la historia* y el *tiempo del relato* coincidan, pues el texto organiza para sus propios fines el tiempo de la historia, alterando su orden lineal y generando con ello una temporalidad exclusiva del relato.

Esto quiere decir que acontecimientos cuya duración en la historia debería ser enorme (la infancia del protagonista, por ejemplo) pueden ser narrados en unas pocas líneas, mientras que otros (los pensamientos interiores de un personaje, que duran segundos) pueden dilatarse hasta llenar muchas páginas.

Se pasó página, transcurrieron meses y años. Los que habían sido compañeros de escuela de Drogo estaban casi cansados de trabajar, tenían barbas cuadradas y grises, caminaban con compostura por las ciudades y eran saludados respetuosamente, sus hijos eran ya hombres hechos y derechos y alguno era ya abuelo. Los antiguos amigos de Drogo gustaban ahora de detenerse a observar en el umbral de la casa que se habían construido, satisfechos con su carrera, cómo corría el río de la vida y en el tropel de la multitud se divertían distinguiendo a sus hijos, incitándolos a darse prisa, adelantar a los otros, llegar los primeros. En cambio, Giovanni Drogo seguía esperando, pese a que la esperanza se debilitaba por minutos.

*El desierto de los Tártaros* – Dino Buzzati

Aquí vemos cómo el protagonista de *El desierto de los Tártaros* avanza en el tiempo sin reparar en detalles: el narrador nos transporta hacia el instante en el que desea situar la historia y nos ahorra cualquier tipo de descripción pormenorizada. El interés se centra en la acción que se desarrollará después y, por lo tanto, los detalles carecen de importancia.

Desde luego, qué forma se recortaba en mis ojos en aquel nombre de Guermantes cuando mi nodriza —que sin duda ignoraba, como yo mismo ignoro hoy, en honor de quién había sido compuesta— me acunaba con aquella vieja canción, *Gloria a la marquesa de Guermantes*, o cuando, unos años más tarde, el viejo mariscal

de Guermantes, colmando de orgullo a mi criada, se paraba en los Champs-Élysées diciendo: «¡Qué niño más guapo!», y sacaba de una bombonera de bolsillo una pastilla de chocolate, eso yo no lo sé. Esos años de mi primera infancia ya no los llevo dentro, son exteriores a mí, nada puedo aprender de ellos si no es, como sobre lo que ocurrió antes de nuestro nacimiento, por los relatos de otros.

*A la busca del tiempo perdido – Marcel Proust*

Vemos en este ejemplo de Proust cómo el narrador salta adelante y atrás por los años de su infancia para recordar y traer a colación hechos que está introduciendo en su historia. *A la busca del tiempo perdido* basa buena parte de su estructura en este recurso, y el manejo del tiempo por parte del autor consigue involucrar al lector con la lectura, ya que casi forma parte de la propia obra «en construcción». Detalles nimios y momentos fugaces se convierten, gracias a la mirada del escritor y al excepcional manejo del tiempo, en elementos insoslayables de su vida y en aventuras cargadas de evocaciones.

# Tiempo referencial o histórico

El tiempo en narrativa también puede aludir a otro concepto: la situación temporal de la historia, el momento exacto de su desarrollo.

El tiempo referencial o histórico es considerado el tiempo que permite contextualizar la obra en un determinado momento histórico; incluye las características sociales y culturales que determinan la concepción de mundo.

Como es lógico, es muy diferente ambientar un texto en el París de finales del siglo XVIII, en el Nueva York de nuestros días o en el Moscú de dentro de cien años: nuestros personajes no se comportarán del mismo modo, no vestirán las mismas ropas, no usarán el mismo lenguaje, no se trasladarán con los mismos medios y no tendrán a su alrededor las mismas edificaciones.

Zumbaba un mosquito; Euforión, que se estaba poniendo viejo, no había cerrado del todo las finas cortinas de gasa; los libros, los mapas tirados por tierra, se movían crujiendo a causa del viento que entraba bajo la tela de la tienda. Sentándome en el lecho me calzaba los borceguíes, buscaba a tientas mi túnica, mi cinturón y mi daga; salía luego a respirar el aire nocturno. Recorría las grandes calles regulares del campamento, vacías a aquella hora avanzada, iluminadas como las de las ciudades. Los soldados de facción me saludaban solemnemente al verme pasar; mientras flanqueaba la barraca que servía de hospital, respiraba el hedor de los enfermos de disentería. Me acercaba al terraplén que nos separaba del precipicio y del enemigo.

*Memorias de Adriano* – Marguerite Yourcenar

Trevize se hallaba rodeado por el tranquilo ambiente de Gaia. La temperatura, como siempre, era suave y el aire soplaba agradablemente, fresco pero no frío. [...] De todos los objetos que Trevize podía abarcar con la mirada, lo único chocante era su nave, la Far Star.

Algunos de los habitantes humanos de Gaia habían limpiado y restaurado la nave con eficacia; abasteciéndola de comida y bebida; renovando o sustituyendo sus accesorios, y comprobando sus aparatos mecánicos debidamente. El propio Trevize había examinado el ordenador de la nave con sumo cuidado.

Esta no necesitaba repostar por ser una de las pocas naves gravíticas de la Fundación funcionando con la energía del campo gravitatorio general de la galaxia, el cual era suficiente para abastecer todas las flotas posibles de la Humanidad durante todas las eras de su probable existencia, sin perder sensiblemente intensidad.

*Fundación y Tierra* – Isaac Asimov

En estos dos ejemplos observamos de forma muy gráfica las diferencias que pueden darse en cuanto a la situación temporal de una narración. Mientras que la novela de Marguerite Yourcenar nos sitúa en la Roma clásica (y lo observamos gracias al uso de determinado vocabulario y a las referencias espacio-temporales), Asimov nos «envía» al futuro, de cuyo tiempo no conocemos nada (ni lo hemos vivido ni hemos podido recrearlo mediante la historiografía), pero que él, como autor, crea para nosotros.

Los ejemplos que hemos visto hasta el momento sirven para ver cómo el autor puede jugar con el tiempo en su obra. Veamos a continuación algunos recursos que sirven para alterar el *tiempo de la historia* y disponer el *tiempo del relato* de acuerdo a esos fines estéticos y narrativos que debe perseguir el autor.

# Diferentes principios

Como acabamos de decir, lo normal es empezar a contar la historia por su principio, pero no tiene que ser así necesariamente. A veces puede interesarnos comenzar nuestra historia por el final, para contarla en retrospectiva. O desde la mitad, para presentar directamente un hecho importante.

Según esto, podemos elegir entre diferentes tipos de principios: inicio *ab ovo*, inicio *in media res* e inicio *in extrema res*.

## Inicio *ab ovo*

*Ab ovo* significa «desde el huevo» e implica que la historia se plantea desde su principio para luego desarrollarse en un orden temporal lógico.

Es el orden que suelen seguir obras que detallan la biografía de sus protagonistas, como *David Copperfield*, de Dickens.

## 8. El tiempo

Si llegaré a ser el héroe de mi vida u otro ocupará ese lugar, lo mostrarán estas páginas. Para comenzar por el principio el relato de mi vida diré que nací (según me contaron y así lo creo) un viernes, a las doce de la noche. Un detalle que no pasó inadvertido fue que el reloj empezase a sonar y yo a llorar al mismo tiempo.

Pero no es necesario comenzar a narrar una historia en la infancia del personaje principal para usar el comienzo *ab ovo*, este es el inicio de aquellas narraciones que simplemente siguen una secuencia lineal y avanzan desde su comienzo a su desenlace.

Si de verdad les interesa lo que voy a contarles, lo primero que querrán saber es dónde nací, cómo fue todo ese rollo de mi infancia, qué hacían mis padres antes de tenerme a mí, y demás puñetas estilo David Copperfield, pero no tengo ganas de contarles nada de eso. [...] Solo voy a hablarles de una cosa de locos que me pasó durante las Navidades pasadas, antes de que me quedará tan débil que tuvieran que mandarme aquí a reponerme un poco. [...] Empezaré por el día en que salí de Pencey, que es un colegio que hay en Agerstown, Pennsylvania.

*El guardián entre el centeno – J. D. Salinger*

En *El guardián entre el centeno*, J. D. Salinger parodia el comienzo de David Copperfield y hace que su narrador nos advierta de que no va a contarnos su vida desde su infancia: solo quiere contarnos «una cosa de locos» que le sucedió; y a narrar esa «cosa de locos» se ciñe el relato, que queda acotado dentro del tiempo de unas vacaciones de Navidad. La narración comienza *ab ovo*, en el momento en que Holden deja el colegio por las vacaciones, y avanza hacia su final.

Cabe apuntar como advertencia que al usar este tipo de comienzo en una narración es importante vigilar la forma en que se dosifica la información, ya que el lector va viendo cómo se desovilla la narración ante sus ojos desde el principio, por lo que puede resultarle fácil inferir qué va a pasar a continuación.

## Inicio *in media res*

*In media res* significa que los hechos no comienzan a contarse desde su principio.

Por ejemplo, imaginemos una historia sobre un soldado en la guerra. Puede empezar a contarse desde el principio: la guerra estalla y un joven decide alistarse, pasa por el adiestramiento y llega al frente. Ese sería el orden lógico (cronológico).

Ahora bien, podemos empezar esa historia *in media res*: la narración comienza con el soldado en una trinchera sufriendo un bombardeo. En este tipo de comienzos, lo normal es volver luego hacia atrás usando anacronías como el *flashback*, del que hablaremos enseguida. De esta forma se completa la historia, presentado ante el lector sus inicios, aunque a posteriori.

Esta forma de comenzar un texto aporta cierto grado de intriga y suele jugar con el lector, buscando azuzar su curiosidad mostrándole hechos que tienen un origen incierto.

Si pudiera verme ahora, seguro que se enamoraría de mí, me apuesto lo que sea. Me apuesto lo que sea a que sí. ¿Cómo podría no hacerlo? Miradme. Miradme ahora. Como estoy. Si pudiera verme así: esperándola, horas antes, mucho antes de que llegue, buscando cualquier señal o sonido suyo. Vería lo entusiasta que soy. Vería la desesperación en mi pecho. Si pudiera verme ahora, desde la distancia, sin que yo supiera que me está mirando, me vería tal y como soy. ¿Cómo podría no sentir algo por mí, entonces? Algo, o quizá no. Quizá eso es..., o sea, a lo mejor las actitudes como esta provocan repulsión. No sé exactamente cómo funciona pero..., a lo mejor nace un sentimiento de repulsión cuando alguien es demasiado entusiasta..., demasiado disponible, demasiado dependiente. No lo sé.

«Convulsión» – Sam Shepard

En el inicio de este relato de Sam Shepard nos encontramos con un narrador que está contando algo que ignoramos: hay alguien, otra persona, a la que alude, y a la que es evidente que conoce desde antes del comienzo del texto, pero nosotros, como lectores, carecemos de información alguna. Será el propio texto, la propia historia, la que nos vaya suministrando los detalles necesarios para situar al personaje en su contexto, y conocer a quién se refiere.

El inicio *in media res* es muy utilizado en la escritura de relatos y piezas cortas. Por su mayor brevedad, este tipo de textos debe evitar los largos planteamientos, de modo que lanzar al lector en medio de una acción ya comenzada es una manera de lograrlo. El contexto que falta se irá aportando después, con la acción ya en marcha.

### Inicio *in extrema res*

En el inicio *in extrema res* el relato empieza a contarse desde un momento muy próximo a su final. Es decir, se presentan primero los resultados de los acontecimientos que se narrarán a continuación.

Un inicio *in extrema res* es el que usó la autora Daphne du Maurier en su novela *Rebeca*. En ella, el lector sabe desde el principio que la narradora y su esposo han perdido, de manera traumática, Manderley, la mansión solariega que perteneció durante generaciones a la familia de Winter. La narradora apunta: «Una cosa es segura, ya no podremos volver allí». Y el lector debe seguir leyendo para saber por qué la pareja no puede regresar a su hogar y qué sucedió para que así sea.

Con los inicios *in extrema res* la narración debe saltar casi de inmediato hacia atrás para conducir al lector hacia el comienzo natural —cronológico— de la acción. En el caso de *Rebecca* ya en el tercer capítulo la acción retrocede hasta el momento en que la narradora conoce en Montecarlo a Max de Winter, el hombre que poco después se convertirá en su esposo, y desde ahí sigue un transcurrir más o menos lineal.

De nuevo, este es un inicio que puede dar mucho juego en relatos e historias cortas. Como en el caso del inicio *in media res*, el inicio *in extrema res* permite pasar por encima de un largo planteamiento, que puede después resumirse. Al tiempo, como en los relatos el tiempo de la historia acostumbra a ser más breve, porque la secuencia temporal que separa el planteamiento del final también lo es, el salto temporal hacia atrás permanece más claramente a la vista. El lector es consciente de ese final que se le presentó al comienzo durante toda la narración y puede apreciar cómo se llega hasta él.

Ahora bien, como el lector ya sabe el desenlace, cuando se usa este tipo de inicio es importante hacer que la historia mantenga siempre el interés, porque no será el conocer cómo acaba todo lo que impulse al lector a continuar leyendo.

También es importante no caer en la tentación de escribir una historia que, por lógica, no conduciría a ese final, tratando de asestar un golpe de efecto que sorprenda al lector.

# Principales anacronías

Además de por los diferentes tipos de inicio, el *tiempo de la historia*, el orden temporal en el que la narración se presenta, puede verse afectado por ciertos recursos que se usan muy a menudo para romper la linealidad e introducir cambios que enriquezcan la lectura. A esos cambios se les denomina *anacronías*.

Las anacronías consisten en la ruptura del orden cronológico de una narración, introduciendo en ella saltos hacia atrás o adelante en la secuencia temporal natural, lógica.

Existen por tanto dos anacronías, la analepsis y la prolepsis, según se haga al tiempo retroceder o adelantarse.

## Analepsis o *flashback*

La analepsis, también conocida como *flashback*, propone un retroceso temporal del discurso narrativo. La analepsis quiebra el orden cronológico del relato para explicar hechos anteriores.

Mi relación con la señora Dempster, que duraría toda la vida, empezó exactamente a las 5:58 de la tarde del 27 de diciembre de 1908, momento en el cual yo contaba diez años y siete meses de edad.

Puedo citar la hora con absoluta certeza porque aquella tarde había estado montando en trineo con mi amigo y enemigo de toda la vida, Percy Boyd Staunton, y nos habíamos peleado porque su nuevo trineo, que le habían regalado en Navidad, no era tan rápido como el mío, ya viejo. Nunca nevaba demasiado en nuestra esquina del mundo, pero aquella Navidad había nevado tanto que las briznas más altas de la hierba seca de los campos habían quedado prácticamente cubiertas.

*El quinto en discordia* – Robertson Davies

Con estas líneas, el narrador de *El quinto en discordia* salta muy atrás en el tiempo para narrar un acontecimiento que influirá de manera decisiva en la historia que irá contando. En lugar de recurrir a la simple narración, la historia vuelve atrás y expone directamente los hechos que el escritor considera ilustrativos o importantes. Así, el lector «asiste» al desarrollo de esos hechos como un protagonista de excepción, ya que los puede visualizar según van ocurriendo.

Por lo general la analepsis se introduce haciendo que un personaje rememore o cuente un acontecimiento que ocurrió en el pasado. Eso permite que el relato «salté» hacia atrás en el tiempo y el hecho se presente de forma directa para describir de manera vívida lo que sucedió.

## 8. El tiempo

Es importante tener presente que una analepsis no tiene por qué ser breve, puede incluir escenas, descripciones, diálogos, etc. y durar varias páginas e incluso capítulos enteros.

Para retornar la narración a su presente, basta con, al final de la analepsis, incluir alguna referencia temporal que permita al lector saber que el relato ha vuelto al presente.

La analepsis o *flashback* es un recurso que puede ser de mucha utilidad para romper una narración lineal o estancada. También puede actuar como un punto de giro que introduzca un cambio en la acción al presentar un hecho que, aunque ocurrió en el pasado, viene a alterar el presente. Igualmente, el *flashback* puede usarse para modificar el ritmo o la tensión de un pasaje, usándolo bien como atenuador (si el *flashback* narra un momento de baja tensión), bien como estímulo (si el *flashback* narra un momento de tensión alta o revela información clave).

## Prolepsis

La prolepsis es la anticipación de acontecimientos en la narración que, de acuerdo con la cronología de los sucesos, deberían contarse más tarde.

La prolepsis, por tanto, se refiere a la narración anticipada de un hecho que ocurrirá en un punto posterior del relato.

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos.

*Cien años de soledad* – Gabriel García Márquez

## 8. El tiempo

En el conocido comienzo de la emblemática obra del Nobel Gabriel García Márquez se nos anticipa un hecho importante: en el futuro el coronel Aureliano Buendía se enfrentará a un pelotón de fusilamiento. Pero acto seguido la narración se aleja de ese momento para pasar a describir cómo era Macondo en la niñez del coronel. *Cien años de soledad* es un buen ejemplo también de comienzo *in extrema res*.

Existen dos tipos de prolepsis, la prolepsis interna y la prolepsis externa.

La prolepsis interna es aquella que alude a hechos que quedan dentro del tiempo de la historia; es decir, la prolepsis adelanta hechos que el lector encontrará narrados más adelante.

—Nunca —exclamó Fitzpiers con fervor—. ¡Nunca podría engañarla!

Si alguno de los dos hubiera sabido entonces lo que había de suceder pasado aproximadamente un año, el efecto de ese bonito discurso habría quedado por completo arruinado. ¡Nunca podría engañarla! Pero, dado que aún no sabían nada, la intensidad de la frase fue memorable.

*Los habitantes del bosque* – Thomas Hardy

Esta prolepsis tomada de *Los habitantes del bosque* adelanta los hechos que sucederán más adelante y que el lector podrá leer. Fitzpiers engañará a Grace, la heroína de la historia, con la que llega a casarse. Fitzpiers acabará por traicionar el amor y la confianza de su esposa, lo hará incluso antes de contraer matrimonio con ella, y el lector lo sabrá antes incluso que la propia Grace.

Por su parte, la prolepsis externa alude a hechos que quedan fuera del tiempo del relato. La historia terminará antes de que el lector llegue a ellos, de modo que es una forma de llevar la historia más allá de su desenlace, dando al lector un pequeño vislumbre de lo que sucederá después.

Unos años más tarde, durante la primavera de 1943, en la cárcel, de este tipo eran las frases que llegue a intercambiar con un desconocido vecino de celda, gritándolas hacia arriba por una rendija estrecha: dichas sobre todo por la necesidad de escuchar la propia voz, de sentirnos vivos.

### *El jardín de los Finzi-Contini* – Giorgio Bassani

*El jardín de los Finzi-Contini* sitúa la acción en Italia durante los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial, cuando Mussolini aprobó leyes raciales de segregación para los judíos. La prolepsis del ejemplo nos dice que el protagonista terminó en la cárcel, ¿por ser judío?, ¿por realizar alguna actividad de resistencia al régimen? No lo sabemos, porque la historia finaliza antes de llegar a ese punto.

También hemos visto ya una prolepsis en el inicio de *El guardián entre el centeno*. Cuando Holden Caulfield, el narrador y protagonista, advierte: «Solo voy a hablarles de una cosa de locos que me pasó durante las Navidades pasadas, antes de que me quedará tan débil que tuvieran que mandarme aquí a reponerme un poco» está anticipando algo que sucederá más tarde. Las palabras «antes de que me quedará tan débil que tuvieran que mandarme aquí a reponerme un poco» son una prolepsis externa. Aunque el lector puede inferirlo por el contexto, el narrador nunca llega a contar que sucedió. De hecho, el último capítulo comienza con las siguientes palabras:

Esto es todo lo que voy a contarles. Podría decirles lo que pasó cuando volvía a casa y cuando me puse enfermo, y a qué colegio voy a ir el próximo otoño cuando salga de aquí, pero no tengo ganas. De verdad. En este momento no me importa nada de eso.

Como recurso, la prolepsis suele usarse para revelar información importante que el escritor desea poner en conocimiento del lector antes de tiempo para crear efectos de tensión e intriga, ya que puede introducir hechos decisivos sin que el lector se haga una idea clara de por qué ocurrirán. Es, en definitiva, una manera de dosificar la información.

También es una excelente forma de llevar la historia más allá de su final (en el caso de las prolepsis externas) y proporcionar al lector un atisbo de cómo continuarán las vidas de los personajes más allá del momento en el que la narración pone punto y final a la historia.

# La pausa y la elipsis

Gérard Genette también distinguía otras singularidades que afectaban a la relación entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia: la pausa y la elipsis.

Estos recursos se usan cuando el escritor busca detener el tiempo o acelerarlo (hasta el punto de excluir partes de la historia) para construir así determinados efectos.

La pausa y la elipsis afectan directamente a la duración del relato: la pausa haciendo que el tiempo se detenga y la elipsis, por el contrario, omitiendo circunstancias y haciendo que se eliminen partes del tiempo del relato.

## La pausa

La pausa es la descripción pormenorizada que amplía el tiempo del relato ralentizándolo con respecto al de la historia.

La pausa es un recurso que hace que la acción del texto se detenga casi por completo, con el fin de resaltar algún detalle concreto. Es un elemento que suele usarse a la hora de mostrar pensamientos de un personaje, ya que es inevitable que la trama se detenga si el escritor quiere reflejar lo que a una de sus creaciones se le está pasando por la cabeza.

Así lo hace Marcel Proust en *Por el camino de Swann*, primer libro de la heptalogía *A la busca del tiempo perdido*, en el famoso fragmento de la magdalena:

[...] cuando un día de invierno, al volver a casa, mi madre, viendo que yo tenía frío, me propuso tomar, contra mi costumbre, un poco de té. Me negué al principio pero, no sé por qué, cambié de idea. Mandó a buscar uno de esos bollos cortos y rollizos llamados pequeñas magdalenas que parecen haber sido moldeados dentro de la valva acanalada de una vieira.

Y acto seguido, maquinalmente, abrumado por aquella jornada sombría y la perspectiva de un triste día siguiente, me llevé a los labios una cucharilla de té donde había dejado empaparse un trozo de magdalena.

Pero en el instante mismo en que el trago mezclado con migas del bollo tocó mi paladar, me estremecí, atento a algo extraordinario que dentro de mí se producía. Un placer delicioso me había invadido, aislado, sin que tuviese la noción de su causa. De improviso se me habían vuelto indiferentes las vicisitudes de la vida, inofensivos sus desastres, ilusoria su brevedad, de la misma forma que opera el amor, colmándome de una esencia preciosa; o mejor dicho, aquella esencia no estaba en mí, era yo mismo. Había dejado de sentirme mediocre, contingente, mortal. ¿De dónde había podido venirme aquel gozo tan potente? Lo sentía unido al sabor del té y del bollo, pero lo superaba infinitamente, no debía de ser de igual naturaleza. ¿De dónde venía? ¿Qué significaba? ¿Dónde cogerlo? [...]

Y de repente se me apareció el recuerdo. Aquel sabor era el del trocito de magdalena que me ofrecía los domingos por la mañana en Combray (porque los días festivos yo no salía antes de la hora de misa), cuando iba a darle los buenos días a su cuarto, mi tía Léonie después de haberlo mojado en su infusión de té o de tila.

El narrador no se limita a explicar que, al regresar con frío y desanimado de la calle, se tomó una infusión caliente con una magdalena. La narración se ralentiza para detallar con detenimiento el proceso por el cual el sabor del bollo consigue despertar un recuerdo de la infancia en él.

Ese recuerdo, a su vez, sirve para propiciar una analepsis, pues da pie a que la historia retroceda hasta los años que durante su niñez el narrador pasaba en Combray, un pueblecito al que se asocian muchos hechos y sentimientos trascendentes en su vida.

La pausa también puede desovillar un fragmento descriptivo con el fin de alargar el tiempo, de casi detenerlo, cuando se produce un hecho significativo, como si ese hecho sucediera a cámara lenta.

Pensé que me bastaba dar la vuelta y el incidente habría terminado. Pero toda una playa vibrante de sol se apretaba a mi espalda. Di algunos pasos hacia la fuente. El árabe permaneció inmóvil. A pesar de todo, estaba bastante lejos. Tal vez a causa de las sombras sobre su cara, parecía reír. Esperé. El fuego del sol ardía en mis mejillas y sentía las gotas de sudor acumularse sobre mis cejas. Era el mismo sol del día en que enterré a mamá y, como entonces, me dolía sobre todo la frente y todas sus venas latían a un tiempo bajo la piel. Esa quemadura que no podía soportar me hizo dar un paso hacia adelante. Sabía que era estúpido, que no me desembarazaría del sol desplazándome un paso. Pero di un paso, un solo paso hacia adelante. Esta vez, sin levantarse, el árabe sacó su cuchillo, que me mostró al sol. La luz surgió desde el acero como una larga hoja relumbrante que alcanzaba mi frente. En el mismo instante, el sudor acumulado en mis cejas corrió de pronto sobre los párpados y los cubrió con un velo tibio y espeso. Cegaba a mis ojos ese telón de lágrimas y de sal. Solo sentía los timbales del sol sobre la frente e, instintivamente, la hoja relumbrante surgida del cuchillo siempre ante mí. Esa ardiente espada mordía mis cejas y penetraba en mis ojos doloridos. Fue entonces cuando todo vaciló. Del mar llegó un soplo espeso y ardiente. Me pareció que el cielo se abría en toda su extensión para vomitar fuego. Todo mi ser se tensó y mi mano se crispó sobre el revólver. El gatillo cedió, toqué el pulido vientre de la culata y fue así, con un ruido ensordecedor y seco, como todo empezó. Sacudí el sudor y el sol. Comprendí que había destruido el equilibrio del día, el equilibrio excepcional de una playa donde había sido feliz. Entonces, disparé cuatro veces sobre un cuerpo inerte

en el que se hundían las balas sin que lo pareciese. Fueron cuatro golpes breves con los que llamaba a la puerta de la desgracia.

*El extranjero* – Albert Camus

Albert Camus ralentiza el momento en que el protagonista de *El extranjero* comete el asesinato que lo llevará a prisión. Esa narración pausada, morosa, descriptiva, permite que el narrador se detenga en los detalles exteriores (el calor, el brillo del sol, el reflejo del cuchillo, el sudor...), así como en lo que sucede en el interior del personaje (el dolor en la frente, las venas que laten, la impresión de que el árabe sonríe...). Con esos elementos ese momento en el que ha llamado «a la puerta de la desgracia» revela toda su significado, al tiempo que es un pasaje literariamente hermoso.

La pausa puede ser mínima (por ejemplo, el tiempo necesario para expresar una opinión sobre algo que se ha dicho) o, como hemos visto, dilatarse por espacio de varias páginas (muchos flujos de conciencia operan así).

## La elipsis

La elipsis, por su parte, es el proceso por el cual un narrador escamotea o suprime parte de la información que el lector espera de forma natural.

Es decir, la elipsis omite del discurso uno o varios momentos de la trama. Este recurso puede ser utilizado con el único fin de «pasar por encima» de eventos que ralentizarían la narración o que no aportan ningún dato de interés para su desarrollo; en ese caso, se trata de elipsis explícitas, ya que los detalles que no se narran están a la vista del lector.

Por ejemplo, encontramos un ejemplo de elipsis explícita en «Colinas como elefantes blancos», el relato de Ernest Hemingway:

—Traiga dos Anís del Toro.

## 8. El tiempo

—¿Con agua?

—¿Lo quieres con agua?

—No sé —dijo la muchacha—. ¿Está bueno con agua?

—Muy bueno.

—¿Lo quieren con agua?

—Sí. Con agua.

—Sabe a regaliz —dijo la muchacha, dejando el vaso sobre la mesa.

Ese breve diálogo recoge el momento en el que los dos personajes principales le piden a la camarera que les traiga unos vasos de anís. Sin embargo, el momento en que son servidos se omite. No se describe a la camarera trayendo los vasos, ni se dice que la muchacha, que nunca ha probado antes la bebida, la degusta. Sin embargo, sabemos que lo ha hecho por la última frase: «Sabe a regaliz».

De otra índole son las elipsis implícitas, menos evidentes y que, en aras de conseguir ciertos efectos narrativos, hurtan elementos que pueden ser importantes para la historia, pero que han de ser deducidos por el que lee.

«Colinas como elefantes blancos» es también un buen ejemplo del uso de la elipsis implícita. El relato recoge el diálogo, muy escueto, de una pareja que aguarda un tren. Durante la conversación, el hombre intenta persuadir a la mujer de que se someta a un aborto porque eso es lo mejor para ambos, así podrán continuar con la vida libre y viajera que han llevado hasta el momento; la mujer, por su parte, tiene miedo a la operación y reticencias sobre cómo les afectará como pareja el aborto.

Sin embargo, la palabra «aborto» no se pronuncia ni una sola vez durante el relato. El tema de la conversación se elide, queda implícito, pero es claramente perceptible para el lector, que enseguida comprende lo que sucede entre la pareja. Y precisamente porque se calla, el tema del relato adquiere una gran fuerza en la mente del lector.

## 8. El tiempo

Hemos visto que las posibilidades del tiempo como elemento narrativo son casi infinitas. Hemos visto su utilización para anticipar hechos o para mostrar acontecimientos pasados. Así, las historias pueden tener configuraciones temporales tan enrevesadas como queramos: podemos saltar adelante y atrás en la línea temporal de nuestra narración, escribir textos que comiencen por el desenlace y se desarrollen hacia atrás en el tiempo, suprimir partes poco relevantes o, por el contrario, suprimir partes de extrema importancia para invitar al lector a reconstruir el relato... Las posibilidades son innumerables, y es tarea del escritor experimentar para obtener resultados interesantes.

No obstante, no hay que perder de vista que situar un texto en el tiempo es muy importante para introducir al lector en la historia. Si hay fluctuaciones, saltos inexplicables o detalles mal engarzados, se dará cuenta muy rápido y perderá interés. Mantener la coherencia narrativa es importante, y un proceso que requiere toda nuestra atención como escritores a lo largo de toda la construcción del texto; las revisiones, por supuesto, ayudarán a eliminar detalles, pero debemos tener una idea precisa de lo que queremos lograr cuando nos sentemos a escribir.