

3 Tiempo y cronología

El tiempo narrativo

Italo Calvino decía que narrar es «una operación sobre la duración, un encantamiento que obra sobre el transcurrir del tiempo, contrayéndolo o dilatándolo».

Tal vez una de las mayores dificultades de la novela radica en ser capaz de plasmar el paso gradual del tiempo, no solo para que el lector comprenda durante qué lapso suceden los hechos y cómo la acción va avanzando, sino también como modo de hacerle ver que no son solo los acontecimientos relatados, sino también la acción del tiempo, lo que hace cambiar a los personajes.

Por eso, al empezar a planificar tu novela, uno de los aspectos que debes valorar es en qué orden vas a presentar los acontecimientos de tu argumento, así como si hay partes en las que te quieres detener frente a otras por las que puede ser preciso pasar más deprisa. Todos estos aspectos, muy importantes, se relacionan con el tiempo narrativo.

Lo común al concebir una novela es seguir un orden lineal, desde el principio hasta el final. A esa cualidad temporal de la narración se la denomina «tiempo de la historia». En el tiempo de la historia hay una relación causa-efecto entre el conjunto de las acciones, predomina el tiempo lógico lineal y no se incluyen alteraciones cronológicas en su disposición.

Este suele ser el orden que siguen las novelas y cuentos infantiles o las novelas tempranas de los siglos XVI al XVIII. Sin embargo, pronto los autores comprendieron que la cualidad lineal del tiempo de la historia podía ser alterada con fines estéticos o de significado. Así surgió el denominado tiempo del relato.

El tiempo del relato está por tanto íntimamente relacionado con el aspecto estético de la narración. Apunta a la organización y disposición interna que el escritor elige para presentar las acciones de la historia. De ahí que en la narrativa moderna pocas veces el tiempo de la historia y el 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 de la narración.

3. Tiempo y cronología

En definitiva, jugar con el tiempo y la cronología puede permitirte crear diferentes efectos. Puedes saltar adelante y atrás por la línea temporal, ralentizar la acción para detenerte en pasajes importantes, o bien acelerarla para pasar por alto momentos poco relevantes. También puedes usar el paso del tiempo para crear tensión narrativa, dilatando un momento para crear expectación.

El tiempo del relato y las alteraciones a las que este somete la cronología de la historia se relacionan de igual modo con la dosificación de la información. Alterar el orden en que se presentan los acontecimientos, rompiendo la línea temporal, puede permitirte dar o retener información, según te interese que el lector la reciba antes o después, de nuevo con la finalidad de crear efectos de tensión o significado.

Encontrar el lugar más adecuado para cada pieza de la historia es uno de los retos más interesantes que plantea la escritura. Se trata de jugar con el orden y sus posibilidades para ver qué combinación funciona mejor o crea efectos más significativos.

La forma más evidente de alterar el orden cronológico de la novela es creando «saltos» hacia atrás y hacia adelante en su línea temporal lógica para introducir aquella información que la trama necesita para desarrollarse.

Esos saltos adelante y atrás que alteran el orden lógico del transcurrir del tiempo son las **anacronías**.

Las anacronías son uno de los más útiles recursos del escritor porque son de los más efectivos literariamente hablando. Gracias a ellas se rompe la linealidad, se introducen cambios que enriquecen la narración y, aunque resulte paradójico, se puede resaltar la relación causa-efecto.

Las dos principales anacronías son: las analepsis, más conocidas como *flash-backs*, que permiten retroceder hacia atrás en la línea temporal; y las prolepsis, que anticipan acontecimientos posteriores. Vamos a verlas.

Analepsis

La analepsis es un pasaje retrospectivo que rompe la secuencia cronológica de la narración. Como queda dicho es lo que se conoce como *flashback*. Con ella la historia vuelve hacia atrás para completar la información contando hechos que sucedieron antes del punto en que se encuentra en ese momento la narración.

Imaginemos una novela que comienza con un soldado que está en una trinchera bajo el fuego enemigo. Evidentemente, la historia puede avanzar desde ahí. Pero lo común es usar la analepsis para permitir al lector conocer más detalles: quién es el protagonista, cuándo se alistó, por qué lo hizo, cómo ha llegado a esa trinchera, etc.

Estos datos pueden darse de manera lineal:

El soldado está en la trinchera. Hay un salto hacia atrás y se nos cuenta toda su historia hasta llegar al momento en que encontramos al soldado en la trinchera. Y desde ahí la historia continúa hacia su desenlace, contando los avatares del soldado en la guerra. (A este tipo de comienzos, en los que la acción ya está en marcha, se les denomina *in media res*, hablaremos de ellos más tarde).

O bien las analepsis pueden alternar con el discurrir lineal de la historia. La narración avanza hacia delante y, de vez en cuando, se incluye un *flashback* que va aportando la información necesaria.

El soldado está en la trinchera bajo un bombardeo. La narración nos cuenta el momento en que se alistó mediante un *flashback*. La historia vuelve al presente, el bombardeo ha terminado y la compañía del soldado se retira a retaguardia. Hay un nuevo *flashback* que nos habla de la instrucción del soldado en una academia militar. La narración vuelve al presente...

Esta última forma de usar la analepsis es bastante común y muy útil.

Recuerda que el *flashback* no tiene por qué ser breve, puede incluir escenas, descripciones, diálogos, etc. Como en este ejemplo tomado de la novela de Edith Wharton *La casa de la alegría*.

Pero las cosas desagradables estaban allí y siguieron en sus pensamientos. Volvió a recordar a Percy Gryce, llena de tedio, como un peregrino que recoge su pesada carga y emprende de nuevo el camino después de un breve descanso. Estaba casi segura de haberle «pillado»: unos días más de trabajo y obtendría su recompensa. Pero la recompensa en sí se le antojó insulsa en aquel momento; era incapaz de sentirse atraída por la victoria. Sería un alivio en sus preocupaciones, nada más... ¡qué poco le habría parecido esto unos años antes! Sus ambiciones habían muerto poco a poco en el árido ambiente del fracaso. Pero ¿por qué había fracasado, era culpa suya o de su destino?

Recordó que su madre solía decir, con una especie de ansia vengativa, después de que perdieran todo su dinero: «Pero tú lo recuperarás... Lo recuperarás todo, con esa cara...». El recuerdo despertó toda una serie de evocaciones y en la oscuridad Lily reconstruyó el pasado del que había surgido su presente.

Una casa en la que nadie cenaba a menos que hubiera invitados; una campanilla de la puerta que sonaba sin interrupción; una mesa de recibidor cubierta de sobres cuadrados abiertos con premura y sobres apaisados que acumulaban polvo en las profundidades de un jarrón de bronce; una serie de doncellas francesas e inglesas despidiéndose entre un caos de armarios y roperos saqueados a toda prisa; una dinastía igualmente efímera de niñeras y lacayos [...]

La analepsis que así comienza se extiende todavía durante varias páginas más en las que el narrador explica el carácter derrochador de la madre de Lily, una mujer que considera una virtud «vivir como si una fuera mucho más rica de lo que indicaba la propia cuenta bancaria» y el carácter taciturno de su padre, un hombre al que evidentemente preocupan los derroches de su mujer. También se narra cómo, en ese ambiente, Lily se ha aficionado al lujo y cómo su grandiosa presentación en sociedad (y las facturas que la acompañaron) terminaron de minar la economía familiar y llevarla a la ruina. Cuando su padre y más tarde su madre mueren, Lily queda al cargo de una tía. Pero su obsesión sigue siendo aquella que su madre le inculcara: hacer un buen casamiento. (Ese es el conflicto

3. Tiempo y cronología

en torno al que gira la novela, que además sirve para contarnos las costumbres de la sociedad patricia del Nueva York de finales del siglo XIX).

Toda esa información se proporciona en una larga analepsis que concluye el capítulo III de la novela, una analepsis que alterna el discurso del narrador con pequeñas escenas y diálogos, de manera que la información sobre el pasado y las circunstancias que han llevado a Lily al momento actual se presenta de manera completa pero interesante y vivaz.

Sirviéndose de esta analepsis, Edith Wharton, en unas pocas páginas, nos aporta información sobre la infancia y adolescencia de Lily, así como sobre su carácter, sobre su familia y sus circunstancias económicas y sobre el contexto social en el que se ha de desenvolver la protagonista. Narrar esos hechos en orden cronológico obligaría a comenzar la historia en el momento en que Lily era pequeña y desarrollar la acción durante largas páginas hasta el momento en que ya es una joven casadera a la que su mala posición económica amenaza con expulsar de su círculo social. Pero la autora usa con pericia el *flashback* para presentar la información relevante de manera resumida y, sin embargo, completa.

Como ves, la analepsis del ejemplo comienza con las palabras «Recordó que su madre solía decir». En efecto, las analepsis se suelen naturalizar presentándolas como resultado de una acción de la memoria, haciendo que tomen forma de recuerdos.

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. En nuestro ejemplo la narración se retoma con las palabras: «A la mañana siguiente la señorita Bart [Lily] encontró una nota de su anfitriona en la bandeja del desayuno». Con una sola frase, el lector comprende que el momento de remembranzas ha concluido y que vuelve a presenciar el presente del personaje.

Pero las analepsis no solo pueden plantearse como resultado de una acción de la memoria, también pueden formularse mediante el encadenamiento de ideas, una técnica muy eficaz para conducir la narración por donde el escritor desea llevarla.

Encadenar ideas es unir dos informaciones mediante un elemento común. Cuando el autor quiere introducir un tema nuevo sin que en el texto aparezca un corte brusco, o bien cambiar de marco espacial o temporal, un buen método es encadenar ideas apoyándose en un objeto que suscita una asociación de ideas. El lector pasa así de una información a otra sin apenas darse cuenta.

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

[...] 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. [...]

Y en cuanto reconocí el sabor del trocito de magdalena mojado en la tila que me daba mi tía (aunque todavía no supiese y hubiera de dejar para mucho más tarde el descubrimiento de por qué me volvía tan feliz aquel recuerdo), al punto la vieja casa gris que daba a la calle, donde estaba su cuarto, vino como un decorado de teatro a aplicarse al pequeño pabellón, que daba al jardín, y que habían construido mis padres en la parte de atrás (aquel lienzo de pared truncado, lo único que yo había vuelto a ver hasta ese momento); y, junto con la casa, la ciudad, desde la mañana a la noche y en todo tiempo, la Plaza adonde me mandaban antes del almuerzo, las calles donde iba hacer algunos recados, los caminos que seguíamos si el tiempo era bueno. Y, del mismo modo que en ese juego con que los japoneses se divierten empapando en un bol de porcelana lleno de agua trocitos de papel hasta entonces indistintos y que, apenas sumergidos, se estiran, asumen contornos y colores, se diferencian volviéndose flores, casas, figuras consistentes y reconocibles, así ahora todas las flores de nuestro jardín y las del parque del señor Swann, y las ninfeas del Vivonne, y la buena gente del pueblo y sus pequeñas casitas y la iglesia y todo Combray y campos de alrededor, todo eso que está tomando forma y solidez, ha salido, ciudad y jardines, de mi taza de té.

En el fragmento seleccionado, uno de los más conocidos de la obra, el sabor de la magdalena que el protagonista moja en el té evoca en él una asociación de ideas: los domingos de su infancia cuando su tía le daba a probar su desayuno. Y de este modo se da paso a los recuerdos de su infancia en Combray, iniciando así una larga analepsis que rememora aquellos tiempos.

Pero no debes ver la analepsis únicamente como un recurso para incorporar información o datos relacionados con el pasado y el contexto de la narración. Hay también otras formas interesantes en que puedes usarla:

- El *flashback* es un recurso que puede ser de mucha utilidad para romper una narración lineal o estancada.

- ▶ Puede actuar como un punto de giro, introduciendo un cambio en la acción al presentar un hecho que, aunque ocurrió en el pasado, viene a alterar el presente.
- ▶ También puedes usarlo para cambiar 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 lo que hace es adelantar hechos que acontecerán en el futuro. Es decir, es la narración anticipada de un hecho que ocurrirá en un punto posterior de la narración.

Imaginemos de nuevo la historia de nuestro soldado: está en la trinchera y a su lado está un compañero al que el sargento ordena ir a tender una línea telefónica. El autor puede servirse de una prolepsis para adelantar acontecimientos, por ejemplo: «El soldado X no volvería a ver al soldado Z hasta seis meses después en un hospital militar en territorio enemigo».

Esa frase es una prolepsis en la que se adelanta que el protagonista va a acabar en territorio enemigo y además en un hospital, luego probablemente será herido. La acción se desarrollará después normalmente hasta el momento en que la narración de los acontecimientos dé cuenta de esos hechos.

Así usa José Saramago la prolepsis en *El año de la muerte de Ricardo Reis*:

[...] Se cambió de pantalones y de chaqueta, tenía que acordarse de decirle a Lidia que se las planchara, y salió con la impresión incómoda, incongruente, de que iba a dar esa orden sin la neutralidad de tono que ha de tener una orden cuando se dirige de quien naturalmente manda a quien naturalmente debe obedecer, si obedecer y mandar, como se dice, es natural, o, para ser aún más claro, que

3. Tiempo y cronología

Lidia va a ser la que caliente la plancha, la que extienda los pantalones sobre la tabla para marcarles la raya, la que introduzca la mano izquierda en la manga de la chaqueta, junto al hombro, para darle el contorno con la plancha, redondeándolo, seguro que cuando lo haga no dejará de recordar el cuerpo que estas ropas cubren, Si puedo, voy esta noche, y pasa nerviosa la plancha, está sola en el planchador, este es el traje que el señor doctor Ricardo Reis llevará al teatro, me gustaría ir con él, tonta, pero qué te crees tú, seca dos lágrimas que han de aparecer aún porque son lágrimas de mañana, ahora aún está Ricardo Reis bajando la escalera para cenar, aún no le ha dicho que le planche el traje, y Lidia aún no sabe que llorará.

Saramago juega aquí con el tiempo, creando un efecto chocante destinado a jugar también con el lector, algo muy propio de su narrativa. Más adelante, en efecto, Lidia se llevará el traje de Ricardo Reis para plancharlo, pero solo se alude a ese hecho de pasada. No la vemos en el planchador, no la vemos llorar, no sabemos por ende si lo que narra la prolepsis sucedió o es solo una especulación del narrador, como tantas otras que trufan el texto.

Sin embargo, como recurso, la prolepsis puede usarse para revelar información importante y, de este modo, generar tensión, ya que se pueden introducir hechos decisivos sin que el lector se haga una idea clara todavía de cómo o por qué ocurrirán.

Así lo hace Julien Gracq en *El mar de las Sirtes*.

Cuando el recuerdo —apartando por un momento el velo de pesadilla que asciende, para mí, del rescoldo de mi patria destruida— me traslada a aquella noche en que tantas cosas estuvieron en suspenso [...]

La prolepsis asoma aquí de puntillas, en unas pocas palabras: «el rescoldo de mi patria destruida», pero suficientes para revelar al lector que Orsenna, la patria del narrador, será destruida. Hasta ese momento las fuerzas que parecen oponerse a lo largo de la narración son ambiguas: las antiguas hostilidades entre

dos países enemigos, Orsenna y Farghestán, parecen dormidas e incluso olvidadas. Pero esa simple frase revela que se van a despertar y causar la destrucción de Orsenna.

Algo semejante sucede en *El jardín de los Finzi-Contini*, de Giorgio Bassani, donde una frase anticipa que el narrador y protagonista acabará en la cárcel.

La mayor parte del tiempo cada uno de nosotros lo pasaba en su habitación respectiva. Pero nos veíamos con mucha mayor frecuencia que antes, el profesor Ermanno llegando hasta a mí o yo hasta él. Incluso intercambiábamos alguna frase: «¿Qué hora es?», «¿Qué tal el trabajo?» y cosas por el estilo. Unos años más tarde, durante la primavera de 1943, en la cárcel, de este tipo eran las frases que llegué 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 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.

En ambos ejemplos la prolepsis sitúa ese pequeño anticipo de lo que sucederá en un tiempo que queda fuera del tiempo de la historia. Ambas acciones —la destrucción de Orsenna y el encarcelamiento del protagonista de *El jardín...*— suceden más allá del desenlace de la novela, de manera que la prolepsis sirve para que el lector conozca cómo continuará la historia más allá del momento en que la narración finaliza, ampliando así el tiempo del relato. A este tipo de prolepsis se las denomina prolepsis externas.

Pero también es posible que la prolepsis adelante información relativa a un momento que queda dentro del tiempo del relato, y que andando la historia el lector llegue a presenciar lo que la prolepsis adelanta. Estas son las denominadas prolepsis internas. Ese es el caso de esta prolepsis tomada del libro de Benito Pérez Galdós *La familia de León Roch*.

3. Tiempo y cronología

Ningún atributo ni alegoría cristiana se les quedó en la paleta, o en el molde de escayola, a los artistas encargados de decorar aquella gran pieza. Más adelante conoceremos a un chusco que, al decir de la gente, se entretuvo cierto día en dar una explicación humorística y a todas luces irreverente de las figuras que hermo­seaban la capilla.

Cuarenta páginas después se nos presenta por fin al joven que menciona la prolepsis:

Aquel humorístico joven era el mismo que había hecho, según crónicas fidedignas, la interpretación profana y maliciosa de las pinturas y letreros de la capilla.

De nuevo, la prolepsis sirve para generar una cierta intriga. Cuando el narrador menciona al joven que conoceremos más adelante, llama la atención sobre este y despierta el interés del lector acerca de él. El lector conserva a ese joven, del que apenas sabe nada, en su memoria y se congratula cuando llega por fin el momento de conocer más de él.

Del mismo modo explícito usa a menudo la prolepsis Proust en *A la busca del tiempo perdido*:

[La esposa del doctor Cottard] nos aseguró que el profesor, que en su casa no hablaba nunca de sus enfermos, estaba tan triste como si se hubiese tratado de ella misma. Más tarde se verá que, aunque hubiera sido cierto, al mismo tiempo hubiera sido muy poco y mucho, viniendo de parte del más infiel y más agradecido de los maridos.

La prolepsis sirve entonces para proporcionar información sobre acontecimientos que sucederán más adelante; o bien que sucederán cuando la historia ya haya concluido, fuera del tiempo del relato.

3. Tiempo y cronología

Es por tanto una forma de llamar la atención del lector al presentarle hechos que todavía no han sucedido, generando en él cierta intriga y el deseo de seguir leyendo para llegar a presenciarlos.

Además de la linealidad temporal, la narración puede alterar también su duración, condensando o alargando la presentación de los acontecimientos de la historia con el fin de crear determinados efectos, como pasar por alto hechos poco relevantes o ralentizar la acción cuando se quiere llamar la atención sobre determinados acontecimientos. Para ello se usan las denominadas **anisocronías**, que son cuatro: la elipsis, la pausa, el resumen y la escena.

Mediante el uso de anisocronías puedes saltar por encima de hechos poco interesantes, acelerar el tiempo cuando los acontecimientos lo requieren, ralentizarlo cuando lo demanda la narración o crear efectos de tensión narrativa.

Hay ocasiones en las que conviene acelerar el devenir temporal de la historia: por ejemplo, cuando el protagonista hace un viaje para visitar a su madre no tenemos por qué describir con minuciosidad el paisaje que ve a través de la ventanilla de su coche, o las canciones que escucha, o el número de paradas para repostar gasolina que efectúa; simplemente, escribiremos que «David pasó doce interminables horas al volante hasta que aparcó frente al apartamento de su madre».

De la misma forma, habrá escenas que requieran un *tempo* mucho más lento, como pueden ser los momentos de gran tensión emocional. Si no te cuidas de ralentizar la narración cuando sea conveniente, el lector puede verse perdido en momentos que deberían requerir más atención y que, sin embargo, pasan ante sus ojos con demasiada velocidad.

Así se refiere José Saramago, de nuevo en *El año de la muerte de Ricardo Reis* a esa capacidad del texto de dilatarse o encogerse, bromeando con la duración de los minutos.

Si los segundos y los minutos fueran todos iguales, como los vemos trazados en los relojes, no siempre tendríamos tiempo para explicar lo que dentro de ellos ocurre, el meollo que contienen, lo que pasa es que por suerte los episodios de mayor significación transcurren

en los segundos amplios y en los minutos largos, por eso es posible debatir con demora el pormenor de ciertos casos sin infracción escandalosa de la más sutil de las tres unidades dramáticas, que es, precisamente, el tiempo.

Por tanto, para ralentizar el tiempo nos servimos de la pausa y de la escena, mientras que para acelerarlo usaremos la elipsis y el resumen.

La pausa

La pausa hace que la acción del texto se detenga casi por completo, ralentizando el tiempo con el fin de resaltar algún detalle concreto.

Es un elemento que suele usarse a la hora de mostrar los pensamientos de un personaje. La acción se detiene para dar paso a un momento de introspección donde se recogen las reflexiones o sentimientos del personaje.

Cuando es preciso que el personaje repase y medite sobre lo que ha acontecido o cuando toma una determinación (para vencer un obstáculo o plantarle cara al conflicto de manera definitiva), es apropiado usar la pausa para ralentizar la acción. Esos momentos son sin duda decisivos para la historia y su comprensión, por lo que conviene darles el peso necesario y para ello nada mejor que suspender la acción.

Por eso, y aunque pueda parecer paradójico, una pausa puede actuar como clímax: la pausa puede presentar un momento de reflexión y resolución que actúe como punto álgido de la historia.

Y también, aunque resulte chocante, la pausa puede actuar como punto de giro: si el personaje, en sus reflexiones, toma una decisión o llega a una conclusión que, de algún modo, modifique en adelante el curso de la acción.

En su novela *Retrato de una dama*, Henry James introduce una de estas pausas reflexivas mientras su protagonista, Isabel Archer, pasa la noche meditando

sobre si debe intervenir para lograr que un antiguo pretendiente suyo pida la mano de su hija, tal como su esposo espera que haga.

Isabel no había contestado nada porque las palabras de Osmond la habían enfrentado de lleno a la situación y estaba absorta en su contemplación. Había algo en ellas que de pronto le había producido un fuerte estremecimiento, hasta el punto de no confiar en que pudiese hablar. Después de que él se hubo ido, se reclinó en el sillón y cerró los ojos; y durante largo tiempo, que se prolongó hasta altas horas de la noche, permaneció sentada en aquella silenciosa sala entregada a la meditación. Cuando entró un sirviente a avivar el fuego, Isabel le pidió que trajese velas nuevas y se fuera a dormir. Osmond le había pedido que pensase en lo que le había dicho, y en efecto eso hizo, además de pensar también en otras muchas cosas. Su insinuación de que aún tenía una clara influencia sobre lord Warburton le había provocado el sobresalto que suele acompañar a las revelaciones inesperadas. ¿Sería cierto que todavía había algo entre ellos que podría servir para obligarlo a declararse a Pansy... la necesidad por parte de él de contar con su aprobación, el deseo de hacer lo que a ella más complaciera? Hasta ese momento Isabel nunca se había hecho esa pregunta, ya que no se había visto obligada a hacerlo; pero ahora que se lo habían planteado directamente tuvo que enfrentarse a la respuesta, y ésta la asustó.

Esta pausa reflexiva se extiende a lo largo del todo el capítulo 42 de *Retrato de una dama*, sin embargo, James consideraba que su resultado lograba impulsar la acción mucho más de lo que lo hubiera logrado un «incidente», es decir, lo que hoy conoceríamos como una escena de acción. Así lo explica en el prefacio a la novela:

Reducida a su esencia, no es sino una vigilia dedicada a la búsqueda y a la crítica; pero impulsa la acción mucho más lejos de lo que se habría conseguido con veinte «incidentes». Fue ideada para tener toda la vivacidad de un incidente con toda la economía

de una imagen. (...) Es solo una representación de cómo estando inmóvil ve y un intento de conseguir que la mera lucidez mental de su acto sea tan interesante como la sorpresa de que aparezca una caravana o la identificación de un pirata.

De modo que la pausa puede dilatarse por espacio de muchas páginas — muchos flujos de conciencia operan así— o bien puede ser mínima, por ejemplo, el tiempo necesario para expresar una opinión sobre algo que se ha dicho.

Pero la pausa también permite ralentizar la acción para crear efectos de tensión. Cuando el lector sabe que algo importante va a suceder (un encuentro decisivo entre dos personajes, una acción de importancia) puedes demorar la narración para que ese momento tarde en llegar, acrecentando los deseos del lector de llegar a ese punto de la narración y creando expectativas. Fíjate como lo hace Dickens en *La casa lúgubre*:

Al hallarse en la escalera, el procurador consulta su reloj y ve que adelanta un poco, según el magnífico péndulo del vestíbulo, famoso por su exactitud. «¿Qué estás diciendo?», parece preguntarle el señor Tulkinghorn con una sonrisa. Su reloj tiene un precio elevado, pero cuánto más elevado sería si contestase a su dueño: «¡No vuelvas a tu casa!», si le dijera esta noche, de entre todas las que ya ha ido contando, a este anciano, de entre todos los ancianos y los jóvenes que han estado ante él: «¡No vuelvas a tu casa!».

[...] ¡Qué precio tan elevado hubiera tenido aquel reloj, si devolviendo bien por mal, su tictac le hubiese dicho al procurador: «¡No vuelvas a tu casa!».

El señor Tulkinghorn sale a la calle y avanza con las manos cruzadas detrás de la espalda, sumido entre las sombras de los vastos palacios cuyos apuros pecuniarios y de otra clase, las hipotecas y los misterios de toda especie, conoce y guarda bajo de su raído chaleco de raso negro. Es el confidente de aquellos muros. Las altas chimeneas le telegrafían los secretos de las familias, y no

obstante ni una sola voz le dice en su camino: «¡No vuelvas a tu casa!».

Continúa andando y atraviesa las calles vulgares, en medio del estrépito de los coches, del rumor de los pasos, del ruido de las voces. La iluminación de las tiendas irradia sus rayos sobre él. El viento de poniente hace llegar hasta él sus quejas, el gentío lo empuja, la fatalidad lo arrastra, y nada murmura a su oído: «¡No vuelvas a tu casa!». Llega a su gabinete, enciende sus velas, mira al techo y ve al romano de la alegoría señalando con el dedo, como siempre, un punto vago de la alfombra; pero en el ademán del romano y en el aleteo de los genios que lo rodean nada le dice: «¡Sal de aquí!».

Asoma la luna, las estrellas brillan, como brillaban sobre Chesney Wold, y «esa mujer», como llama a milady, tiene los ojos fijos en el cielo, su corazón está herido, y ahogándose en aquellos vastísimos salones, que le parecen pequeños, quiere salir para ir a respirar sola en un jardín vecino. Demasiado imperiosa en la satisfacción de su voluntad como para que ese antojo excite la sorpresa de quienes la rodean, se envuelve con un manto y sale a la luz de la luna. Un mercurio abre la puerta de la verja, cuya llave le entrega a su mandato, y recibe orden de volver a su puesto, pues milady se paseará para calmar su dolor de cabeza por espacio de una hora o más y no necesita que la escolten. La verja se vuelve a cerrar, con estrépito. Milady se queda sola y desaparece por entre los árboles.

¡Qué noche más hermosa! La luna brilla y las estrellas centellean. El señor Tulkinghorn atraviesa un reducido patio semejante al de una cárcel para ir a la bodega, y, levantando los ojos, observa que la noche es hermosa, la luna brillante e innumerables las estrellas.

Es aquella una noche apacible entre todas. Se diría que la luna vier-te calma y silencio al mismo tiempo que su luz, y llena de quietud aquellos lugares en que la vida todavía se agita y desborda. No solo es tranquila la noche en las carreteras llenas de polvo y en la cima de los collados, en la dormida campiña que corta el horizonte con la franja de sus árboles. No solo es una noche apacible en los jardines y en los bosques, en el río cuyas aguas fosforean al pasar

por entre los cañaverales que suspiran y huyen presurosas para arrojarse al mar, reflejando los arcos de los puentes y los buques que las ensombrecen. No solo es tranquila la noche en el océano profundo, en la playa, donde el vigía sigue con los ojos el buque que, con las alas desplegadas al viento, recorre el luminoso sendero que solo parece existir para él, sino también en la ciudad inmensa a la cual ha descendido el reposo. A la suave luz que la baña, sus campanarios y cúpulas adquieren una forma etérea, la silueta de sus tejados es menos maciza y trivial, los ruidos que suben de la calle se amortiguan, los pasos de los transeúntes se hacen cada vez más raros y se alejan sosegados, y en el barrio en que habita el señor Tulkinghorn, en aquellos campos en que los pastores soplan en caramillos judiciales que no tienen más que un sonido y son las ovejas esquiladas hasta la piel, todos los ligeros rumores que se oyen en esta noche de luna se funden en el murmullo de la ciudad que vibra como un gran cristal.

¡Un tiro! ¿Quién ha disparado una pistola o una escopeta? ¿Dónde ha sido?

El señor Tulkinghorn es un procurador que guarda los secretos de muchas familias de la nobleza y, en una noche de luna, va a ser asesinado. El lector no lo sabe, pero comprende fácilmente que algo negativo aguarda al personaje gracias a todas las advertencias que, mediante personificaciones, el narrador hace lanzar a los objetos a su alrededor: un reloj, las chimeneas de las casas, las pinturas del techo de su gabinete. Ese aviso que se repite una y otra vez, «No vuelvas a tu casa», pone en guardia al lector.

La pausa prosigue. El narrador abandona al señor Tulkinghorn para contar como milady, alegando dolor de cabeza, sale de su casa para pasear. El lector sabe que el señor Tulkinghorn conoce un oscuro secreto de milady y ella podría tener razones para desear su muerte. Por eso Dickens intercala este párrafo que no solo sirve para alargar la pausa, sino que también arrojará después sospechas sobre la mujer.

La pausa aún se alarga durante un largo párrafo en el que se describe la hermosa noche de luna en el campo, sobre el río, en el mar y en la ciudad. Se crea

así un contraste dramático entre la plácida noche de luna y lo inesperado que sucede a continuación: ¡un tiro! La frase corta y entre exclamaciones, después del largo párrafo de frases líricas, también largas, crea precisamente el efecto de una detonación.

Con la maestría que le caracteriza, Dickens ralentiza la acción mientras describe cómo el procurador regresa a su casa y la suspende después para describir la noche de luna. Así consigue dilatar el tiempo antes del momento terrible que el lector aguarda sobrecogido debido a las numerosas advertencias: «No vuelvas a tu casa».

La escena

En la escena el tiempo no se ralentiza exactamente, pero por sus características sucede en lo que podríamos considerar «tiempo real» (aunque este es un concepto muy relativo en la narrativa literaria, no así en la audiovisual). La escena no resume ni acelera el tiempo, sino que pretende mostrarlo en su normal devenir. Por eso suele mostrar las acciones de los personajes y a menudo se apoya en el diálogo. Se puede decir que durante las escenas se debe aplicar sin falta el famoso consejo «muestra, no cuentes», mientras que en otros momentos de la narración, como ya hemos visto al hablar de la pausa o como veremos al hablar del resumen, «contar» es suficiente.

La escena sirve por tanto para introducir un cambio en el *tempo* de la narración, pero su utilidad se encuentra sobre todo en que sirve para representar de forma vívida hechos concretos que te interesa que el lector presencie (como si viera a los personajes actuar ante él); bien porque se trata de hechos especialmente determinantes, bien porque se trata de hechos que suceden de forma repetitiva a lo largo de la novela y deseas que el lector tenga claro como suceden.

Volvamos una vez más a la novela *La casa de la alegría*, de Edith Wharton. La usamos más atrás como ejemplo de *flashback*, de una larga analepsis en la que el narrador nos resume la adolescencia y primera juventud de Lily, la protagonista. Y dijimos entonces que una analepsis puede incluir descripciones, resúmenes o... escenas.

Lily tenía diecinueve años cuando las circunstancias la obligaron a revisar su visión del universo.

El año anterior, su deslumbrante presentación en sociedad había dejado una secuela de importantes facturas. El resplandor de la fiesta aún perduraba en el horizonte cuando el nubarrón de facturas fue aumentando en densidad hasta que al final descargó en forma de tormenta repentina. La brusquedad empeoró el horror de la situación y Lily aún revivía de vez en cuando con doloroso realismo todos los detalles del día en que se produjo el golpe. Ella y su madre almorzaban el *chaudfroid* y el salmón frío que había sobrado de la cena de la víspera; una de las pocas economías de la señora Bart consistía en consumir en privado los caros restos de su hospitalidad. Lily sentía la agradable languidez que es el castigo de la juventud por bailar hasta la madrugada; en cambio, su madre, aparte de unas cuantas arrugas en torno a los labios, y bajo las ondas amarillas que cubrían sus sienes, estaba tan enérgica, plétórica y sonrosada como si acabara de despertarse de un sueño reparador.

En el centro de la mesa, entre los *marrons glacés* a medio fundir y las cerezas confitadas, una pirámide de rosas rojas erguían sus vigorosos tallos; tenían los capullos tan altos como la señora Bart su cabeza. Pero el color ya cobraba matices violáceos y su reaparición en la mesa del almuerzo ofendió un poco el sentido del decoro de Lily.

—Creo, mamá —dijo en tono de reproche—, qué podríamos permitirnos el lujo de comprar flores frescas para el almuerzo. Solo unos cuantos junquillos o lirios del valle...

La señora Bart la miró fijamente. Su sentido de la estética estaba centrado en el mundo y no le importaba el aspecto de la mesa cuando solo se hallaba presente la familia. Pero sonrió ante la inocencia de su hija.

—Los lirios del valle —respondió con calma— cuestan dos dólares la docena esta temporada.

Lily no se impresionó; tenía muy poca idea del valor del dinero.

—Bastarían seis docenas para llenar este jarrón —argumentó.

—¿Seis docenas de qué? —pregunto desde el umbral la voz de su padre.

Las dos mujeres levantaron la vista, sorprendidas; aunque era sábado, la presencia del señor Bart en el almuerzo resultaba insólita. Sin embargo, ni su mujer ni su hija sentían suficiente interés para pedir una explicación.

El señor Bart se desplomó en una silla y estuvo mirando vagamente el trozo de salmón en gelatina que el mayordomo acababa de poner en su plato.

—Solo decía —empezó Lily— que detesto ver flores marchitas durante el almuerzo y mamá ha contestado que un ramillete de lirios del valle no costaría más de doce dólares. ¿Puedo decir a la florista que envíe unos cuantos todos los días?

Dirigió a su padre una mirada llena de confianza; este rara vez le negaba algo y la señora Bart la había enseñado a interceder en su favor cuando sus propias súplicas no surtían efecto.

El señor Bart continuó inmóvil, con la mirada fija en el salmón, y la mandíbula inferior desencajada; parecía más cálido que de costumbre y su escaso cabello le caía en despeinados mechones sobre la frente. De improviso miró a su hija y soltó una carcajada. La carcajada era tan extraña que Lily se ruborizó; no le gustaba ponerse en ridículo y al parecer su padre veía algo ridículo en su petición. Quizá consideraba una tontería que le molestase por algo tan insignificante.

—¿Doce dólares... doce dólares diarios por unas flores? Oh, claro que sí, querida... Encarga por valor de mil doscientos —y siguió riendo a carcajadas.

La señora Bart le miró fugazmente.

—No es necesario que espere, Poleworth... Ya le llamaré —dijo el mayordomo, que se retiró con aire de silenciosa desaprobación, dejando el resto del *chaufroid* sobre el aparador.

¿Qué ocurre, Hudson? ¿Estás enfermo? —preguntó con severidad la señora Bart. No toleraba las escenas que no fueron orquestadas por ella y le parecía odioso que su marido se pusiera en evidencia delante de los criados—. ¿Estás enfermo? —repitió.

—¿Enfermo? No, estoy arruinado —dijo él.

Lily profirió un grito de angustia y la señora Bart se puso en pie.

—Arruinado —exclamó, pero, dominándose al instante, volvió hacia Lily su rostro tranquilo—. Cierra la puerta de la despensa.

Lily obedeció y, cuando volvió al comedor, su padre estaba sentado con los dos codos sobre la mesa, el plato de salmón entre ellos y la cabeza apoyada en las manos.

La señora Bart se encontraba a su lado con el semblante tan pálido que daba a sus cabellos un tono amarillo artificial. Miró a Lily con una expresión terrible; en cambio, la voz tenía un acento de falso optimismo.

—Tu padre no se encuentra bien... No sabe lo que dice, pero no es nada. Anda, ve arriba y no hables con los criados.

Lily obedeció; siempre obedecía cuando su madre le hablaba en aquel tono.

Lily está recordando y la narración se alarga en una extensa analepsis. Pero en un momento dado, se pasa de resumir la información acerca de la infancia y los padres de Lily a un momento concreto: el día en que el padre anunció a la familia que había caído en la ruina, en parte como consecuencia de los gastos

3. Tiempo y cronología

ocasionados por la fiesta de puesta de largo de su hija. Este es un momento importante que la autora quiere mostrar, porque la falta de fortuna de Lily será parte importante de sus problemas a lo largo de toda la obra, por eso Edith Wharton lo presenta mediante una escena.

El narrador primero sitúa el momento: «Lily tenía diecinueve años cuando las circunstancias la obligaron a revisar su visión del universo. El año anterior, su deslumbrante presentación en sociedad había dejado una secuela de importantes facturas. El resplandor de la fiesta aún perduraba en el horizonte cuando el nubarrón de facturas fue aumentando en densidad hasta que al final descargó en forma de tormenta repentina. La brusquedad empeoró el horror de la situación y Lily aún revivía de vez en cuando con doloroso realismo todos los detalles del día en que se produjo el golpe». Pero de inmediato se centra en la escena que comienza con la frase: «Ella y su madre almorzaban el *chaudfroid* y el salmón frío que había sobrado de la cena de la víspera».

A partir de ese momento asistimos a lo que sucede en el comedor de los Bart, se nos describe la mesa con los restos del banquete de la cena de la noche anterior y se reproduce la conversación entre Lily y su madre acerca de la posibilidad de encargar flores frescas. Después hace su entrada el señor Bart, su aspecto parece aún más taciturno que en otras ocasiones y cuando su hija le comenta la posibilidad de encargar flores para la mesa del almuerzo, rompe a reír de forma extraña. Enseguida dice que está arruinado y vemos la reacción de horror de su hija y la preocupación de su mujer por guardar las apariencias, incluso delante de la propia Lily.

Todo ha sido narrado de forma directa, de forma que el lector pueda recrear en su imaginación el diálogo, pero también los platos y las flores en la mesa, la presencia del mayordomo, las arrugas de la señora Bart, etc.

Wharton podría haber elegido contar, presentando esta información mediante un resumen: «Una mañana, poco tiempo después de la fiesta de presentación de Lily, ella y su madre tomaban el almuerzo en el comedor. La mesa estaba adornada con las flores que la habían engalanado en el banquete de la noche anterior y Lily propuso comprar flores frescas para alegrar la mesa del almuerzo. Su madre se rio de su inocencia explicándole que esa temporada los lirios del valle costaban dos dólares la docena. A pesar de ello, cuando el señor Bart, con aspecto apagado, entró en la habitación, Lily le pidió permiso para encargar a la

3. Tiempo y cronología

florista flores frescas cada día. Su padre rompió a reír de manera extraña; sorprendida, la señora Bart le preguntó si estaba enfermo. El hombre simplemente contestó: “Enfermo no, estoy arruinado”. La señora Bart, restando importancia a las palabras de su esposo hizo salir a Lily de la habitación». La información que se da al lector es la misma, pero como ves, su presentación, y el efecto que por tanto causa en el lector, es muy diferente.

Al romper el discurso del narrador, que venía sirviéndose del resumen para presentar de manera breve grandes periodos de tiempo de la infancia y primera juventud de Lily Bart, la escena imprime nuevo ritmo al texto, rompe su monotonía y confiere dinamismo al conjunto. Las escenas son siempre pasajes más ágiles y vivaces, en parte porque se apoyan en el diálogo. Aunque, como ves, también hay descripción y narración intercaladas.

Aunque las escenas confieren dinamismo y agilidad al relato, no conviene presentar toda la historia a través de ellas. El resto de anisocronías tienen también su razón de ser y mucho que aportar al conjunto de la obra, como ya hemos visto en el caso de la pausa y como veremos con el resumen y la elipsis.

Vemos con frecuencia novelas de autores concebidas como una secuencia ininterrumpida de escenas desde su comienzo a su desenlace. Por supuesto, no se trata de algo incorrecto, pero sí puede dar lugar a que la obra adolezca de falta de profundidad o que no se beneficie de los interesantes efectos que jugar con las anisocronías confiere al texto.

Precisamente las escenas son muy útiles para presentar aquellos acontecimientos de especial tensión dramática que van a tener un peso determinante en el desarrollo de la historia. Ahora bien, si toda tu novela se compone de escenas, esa función de resalte se pierde y no tendrás forma de acentuar aquellas partes que son especialmente relevantes.

La elipsis y el resumen son las dos anisocronías que sirven para acelerar el tiempo del relato.

La elipsis

La elipsis omite del discurso uno o varios momentos de la acción.

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.

Imaginemos el ejemplo de un personaje que hace un viaje para visitar a su madre, no es necesario contar pormenorizadamente su viaje en coche, basta con indicar que el protagonista fue en coche a ver a su madre. En este caso lo importante no es el viaje, sino lo que sucede cuando el personaje llega a su destino, por eso se elidiría el trayecto y se narraría el encuentro con la madre.

Es decir, la elipsis puede omitir acontecimientos que simplemente el autor no considera relevantes, para centrarse de nuevo en aquellos que sí lo son.

Pero la elipsis también puede usarse para omitir hechos de gran relevancia que el autor prefiere no incluir en el relato. Por ejemplo, la primera vez que una pareja hace el amor (porque el autor quiera darles intimidad, o porque considere que esa escena puede distraer la atención del lector de otros aspectos de la trama).

Existen dos tipos de elipsis, las elipsis explícitas y las elipsis implícitas. En las elipsis explícitas el narrador proporciona una información más o menos exacta del tiempo que se ha omitido para indicar al lector que ha habido un salto en la narración y ayudarle así a ubicarse de inmediato.

Por ejemplo, en *Las costumbres nacionales*, también de Edith Wharton, podemos leer:

Habían pasado casi dos años desde que Ralph Marvell, al despertar de su largo sueño bajo la intensa luz del verano en Washington Square, descubriera que el rostro de la vida había cambiado para él.

O en *El desierto de los Tártaros*, de Dino Buzzati:

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.

Las frases «habían pasado casi dos años» o «se pasó página, transcurrieron meses y años» marcan una elipsis. El narrador no cuenta lo que ha sucedido en ese tiempo, se limita a consignar el paso del tiempo y retoma la narración llevándola hacia adelante.

De otra índole son las elipsis implícitas, menos evidentes porque en ellas no hay ninguna referencia concreta al paso del tiempo. Tomemos otro ejemplo de *Las costumbres nacionales*:

¡Si al menos hubieras tenido la sensatez de acudir directamente a mí, Undine Spragg! ¡Yo podría haberte aconsejado en todos los detalles... en todos!

Esta frase, en la que una compasión ligeramente despectiva ante las dificultades de su amiga se mezclaba con el más franco orgullo de la propia situación, era quizás lo más parecido al tacto que la señora de James J. Rolliver había llegado a adquirir. Undine poseía la objetividad suficiente para apreciar la evolución de Indiana Frusk a partir de sus métodos juveniles, pero necesitó buenas dosis de dominio de sí misma para responder a sus palabras con una sonrisa y mantener el rostro valientemente vuelto hacia su amiga, mientras sentía que su palidez iba cobrando un intenso ribete escarlata. Verse obligada a aceptar la compasión de Indiana le daba a Undine la medida definitiva de su profunda caída en desgracia.

Semejante humillación le fue infligida a Undine en el apartamento intensamente dorado del Hôtel Nouveau Luxe, donde los Rolliver se habían instalado tras su reciente llegada a París.

Anteriormente en la narración se nos ha dicho que Undine Spragg ha abandonado a su esposo, y que, en compañía de otro hombre, ha partido hacia Dakota, uno de los primeros estados de Estados Unidos que legalizaron el divorcio. Undine va a separarse de su primer marido porque cree haber hecho una conquista mejor: Peter Van Degen es mucho más rico que su esposo y Undine cree que junto a él podrá llevar la vida que desea. Sabemos que, en efecto, Undine ha conseguido el divorcio. Pero una elipsis nos las presenta conversando en París con una amiga (de la que sabemos que se divorció y se casó más tarde con un hombre de mejor posición) que la reconviene, además se habla de «profunda caída en desgracia» y «humillación». No sabemos cuánto tiempo ha transcurrido (más adelante se nos dirá que un año), tampoco sabemos cómo o por qué Undine ha dejado los Estados Unidos y ha ido a París; pero sí sabemos que su plan de sustituir un marido por otro no parece haber salido bien.

La historia prosigue para darnos a conocer los infructuosos intentos de Undine para que Peter Van Degen, que también está casado, deje a su esposa para contraer matrimonio con ella, y la vida que la joven lleva en París, donde la falta de dinero y el estigma de ser una mujer divorciada hace que no tenga acceso a según que círculos.

Sin embargo, puede suceder que, tras una elipsis, el autor se sirva de una analepsis para, más adelante, completar, aunque sea someramente, la información que la elipsis ha hurtado. Por ejemplo, en *Las costumbres nacionales* la historia regresará más adelante al tiempo que la elipsis hurtó para contar el fracaso de Dakota y cómo Undine se fue a Europa.

Por eso las elipsis son también un excelente recurso para ayudar a dosificar la información. Te permitirán omitir ciertos datos en el momento en que siguiendo la lógica de la línea temporal deberían darse, para proporcionarlos más adelante en un momento que tú consideres más significativo.

El resumen

Hay ocasiones en las que el devenir temporal de la historia debe acelerarse: por ejemplo, cuando el protagonista hace un viaje para visitar a su madre no tenemos por qué describir con minuciosidad el paisaje que ve a través de la ventanilla de su coche, o las canciones que escucha, o el número de paradas para repostar gasolina que efectúa; simplemente, escribiremos que «David pasó siete interminables horas al volante hasta que aparcó frente al apartamento de su madre». De esta manera hemos condensado en una sola frase un amplio periodo de tiempo: siete horas.

Pero el resumen puede condensar años enteros, como lo hace Dino Buzzati en *El desierto de los Tártaros*:

Casi dos años después, Giovanni Drogo dormía una noche en su habitación de la Fortaleza. Habían pasado veintidós meses sin traer nada nuevo y él se había quedado inmóvil, esperando, como si la vida debiera tener con él una especial indulgencia. Y, sin embargo, veintidós meses son largos y pueden suceder muchas cosas: hay tiempo para que se formen nuevas familias, nazcan niños y hasta empiecen a hablar, para que se alce una gran casa donde antes solo había un prado, para que una hermosa mujer envejezca y ya nadie la desee, para que una enfermedad, incluso de las más largas, se prepare (y mientras tanto el hombre sigue viviendo despreocupado), consuma lentamente el cuerpo, se retire en breves apariciones de curación, se reanude desde más hondo, sorbiendo las últimas esperanzas; queda aún tiempo para que el muerto sea enterrado y olvidado, para que el hijo sea de nuevo capaz de reír y por la noche acompañe a las muchachas por las avenidas, inconsciente, a lo largo de las verjas del cementerio.

La existencia de Drogo, en cambio, estaba como detenida. La misma jornada, con idénticas cosas, se había repetido centenares de veces sin dar un solo paso adelante. El río del tiempo pasaba sobre la Fortaleza, agrietaba las murallas, arrastraba hacia abajo polvo y fragmentos de piedra, limaba los peldaños y las cadenas,

3. Tiempo y cronología

pero sobre Drogo pasaba en vano; aún no había conseguido engancharlo en su huida.

Como habrás observado, el resumen de nuestro ejemplo comienza con una elipsis: «Casi dos años después...». A menudo los resúmenes vienen precedidos de elipsis explícitas que acotan la duración de los hechos que se van a relatar. Buzzati comienza por narrar todo lo que puede suceder en dos años para crear un contraste con lo que ha pasado en la vida de Drogo: nada.

Veamos otro ejemplo de resumen, este tomado de *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela.

La cabeza la llegué a tener como molida de los mucho que pensé en lo que había de hacer, y como cualquier solución que no fuera a volver al pueblo me parecía aceptable, me agarré a todo lo que pasaba, cargué maletas en la estación y fardos en el muelle, ayudé a la labor de la cocina en el hotel Ferrocarrilana, estuve de sereno una temporadita en la fábrica de Tabacos, e hice de todo un poco hasta que terminé mi tiempo de puerto de mar viviendo en casa de la Apacha, en la calle del Papagayo, subiendo a la izquierda, donde serví un poco para todo, aunque mi principal trabajo se limitaba a poner de patitas en la calle a aquellos a quienes se les notaba que no iban más que a alborotar.

Allí llegué a parar hasta un año y medio, que unido al medio año que llevaba por el mundo y fuera de mi casa, hacía que me acordase con mayor frecuencia de la que llegué a creer en lo que allí dejé; al principio era solo por las noches, cuando me metía en la cama que me armaban en la cocina, pero poco a poco se fue extendiendo el pensar horas y horas hasta que llegó el día en que la morriña —como dicen en La Coruña— me llegó a invadir de tal manera que tiempo me faltaba para verme de nuevo en la choza sobre la carretera. Pensaba que había de ser bien recibido por mi familia —el tiempo todo lo cura— y el deseo crecía en mí como crecen los hongos en la humedad. Pedí dinero prestado que me costó algún trabajo obtener, pero que, como todo, encontré insis-

3. Tiempo y cronología

tiendo un poco, y un buen día, después de despedirme de todos mis protectores, con la Apacha a la cabeza, emprendí el viaje de vuelta, el viaje que tan feliz término le señalaba si el diablo —cosa que yo entonces no sabía— no se hubiera empeñado en hacer de las suyas en mi casa y en mi mujer durante mi ausencia.

En un par de párrafos, Pascual Duarte resume un par de años de su vida. Cuenta primero de manera breve las diversas ocupaciones a las que se dedicó durante medio año: sereno, mozo de estación, pinche de cocina... Condensa el año medio que pasó en casa de la Apacha y refiere brevemente cómo la morriña acabó por ganarlo y preparó el viaje de regreso a su pueblo.

Seguro que también te has fijado en que el párrafo se cierra con una prolepsis en la que el narrador anticipa que su regreso no iba a ser tan venturosos como él suponía: «Emprendí el viaje de vuelta, el viaje que tan feliz término le señalaba si el diablo —cosa que yo entonces no sabía— no se hubiera empeñado en hacer de las suyas en mi casa y en mi mujer durante mi ausencia».

Por sus características, el resumen es un excelente recurso para proporcionar información de contexto o para crear transiciones entre escenas, uniéndolas entre sí.

Debes tener en cuenta 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, el lector acabará por perderse.

Mantener la coherencia narrativa es vital y debes cuidarla a lo largo de todo el proceso de construcción del texto. De hecho, en el momento de la revisión deberías dedicar una lectura únicamente a comprobar que todos los elementos temporales encajan y no se prestan a confusión.

Pero, además, tanto las anacronías (analepsis y prolepsis) como las anisocronías (pausa, escena, elipsis y resumen) ayudan a crear interesantes efectos en el texto, para subrayar su significado. Por ejemplo, hemos comentado que la escena se usa para subrayar aquellos momentos de especial tensión dramá-

3. Tiempo y cronología

tica, sin embargo, Gustave Flaubert hizo justo lo contrario en su conocida novela *Madame Bovary*: representó mediante escenas momentos cotidianos y repetitivos porque su objetivo era dejar constancia de la monotonía de la vida de su heroína y revelar el *pathos* de sus intentos por escapar de ella.

De modo que es muy importante que al pensar en tu novela decidas qué partes quieres mostrar mediante escenas, qué información condensarás mediante resúmenes u omitirás mediante elipsis; o si hay momentos en los que te interesa ralentizar el devenir de la acción sirviéndote de la pausa.

Al tiempo, puedes jugar con las analepsis y las prolepsis (especialmente con las primeras) para presentar la información no en el orden lógico temporal, sino en el momento más conveniente para crear efectos dramáticos, sorprendidos o de continuidad. Hablaremos de todo ello en detalle en el tema dedicado a la dosificación de la información.

También debes tener en cuenta que los seis recursos que acabamos de ver no se usan de manera independiente. Antes bien, como sucede con casi todos los elementos de un texto literario, se mezclan, se solapan y se unen de manera que una elipsis acaba por dar lugar a una analepsis o sirve por introducir un resumen; una analepsis puede estar formada por escenas y resúmenes; una prolepsis puede colarse al final de una escena y un largo etcétera de posibilidades.

En definitiva, jugar con el tiempo y la cronología puede permitirte crear diferentes efectos. Puedes ralentizar la acción para detenerte en pasajes importantes, o bien acelerarla para pasar por alto momentos poco importantes. También puedes usar el paso del tiempo para crear tensión narrativa, dilatando un momento para crear expectación.