

El tiempo en la novela

ELSA TABERNIG

NACIDA EN FRANCIA, en Montmorency, cerca de París, cursó los primeros estudios en su patria y en Suiza. Se graduó de profesora de francés en el Instituto Superior del Profesorado, en Bs. As. Ha desarrollado aspectos del tema que aquí aborda en sus cursos de literatura francesa en la Facultad de Humanidades de La Plata y en conferencias en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Bs. As. Desempeña actualmente los cargos de directora del Instituto de lenguas modernas de la Univ. de La Plata y de directora de enseñanza artística de la Provincia de Bs. As. Sus publicaciones más recientes son: Les chemins de la connaissance de soi dans la littérature française (1962), Estética de poesía y danza en la obra de Paul Valéry (1961) y Una novela inédita de Alejandro Korn (1963). Ha dictado conferencias en diversas universidades del país y del extranjero.

DESDE la más remota Antigüedad, todas las civilizaciones forjaron mitos, cosmogonías, doctrinas religiosas o filosóficas que implicaban una concepción del tiempo. Llama la atención que todas hayan creado mitos del tiempo cíclico y del eterno retorno. Este hecho ha sido interpretado como la prueba del miedo que el hombre tiene al tiempo. Sólo Occidente, con el cristianismo y con su certidumbre revelada de que el hombre pertenece al tiempo únicamente por la carne y que sólo la vida del más allá es segura y buena, tuvo el excepcional valor de aceptar el tiempo como tránsito obligado. Sustraído, entonces, al ciclo cósmico, apoyado en su fe, el hombre acepta su libertad y se entrega a lo imprevisible. Pero apenas se atenúa esa fe, despierta nuevamente la angustia y surge la necesidad de otras seguridades. Se recurre a la astrología, se crean nuevos mitos, individuales y colectivos, se desarrollan nuevas teorías sobre el sentido de la vida humana en el mundo, se inventan paliativos. En esta tarea participan astrólogos, magos, psiquiatras, filósofos, historiadores, ideólogos de

derecha y de izquierda, y muy particularmente los escritores. La novela, por su inmensa posibilidad de forma y contenido, es un significativo testimonio de la marca del tiempo sobre el espíritu y las creaciones humanas.¹ La novela implica una doble temporalidad: por su medio de expresión, la lengua, que se desarrolla unilinealmente en el tiempo, y por su materia, que se refiere a procesos dinámicos que, como tales, se envuelven en una dimensión espacio-temporal.

Una clasificación tradicional coloca a la literatura entre las artes del tiempo, junto con la música y la danza. En nuestro siglo se agrega el cine. La melodía se gesta en la sucesión, lo mismo que los movimientos de la danza; las fases de una acción y los estados de alma que registran el escritor y la cámara cinematográfica requieren el tiempo como el obligado escenario de su aparición. Existen mientras persiste la unidad temporal que las constituye, y cuando terminan sólo permanece su huella, efímera o indeleble, en la memoria del público. Quien quiera gozar de la música, de la literatura, de la danza, del teatro y del cine tiene que someterse a la duración de la obra.

Considerado desde este ángulo, existe para la novela, género literario, el tiempo del proceso expresivo natural, llamado tiempo de la narración². Este no depende sólo del número de páginas o de horas que insume su lectura, sino también del efecto que produce sobre el lector y que incita a considerarla excitante, apasionante, amena o lenta, morosa, agobiante y tediosa, experiencias de orden psicológico por las que pasa subjetivamente todo lector y que constituyen otros tantos modos temporales de participación. También la densidad y la intensidad imprimen ritmos a la lectura. La primera obliga a detenerse, la segunda a apresurarse. Cuando el relato está diluido y carece de elementos que llenan el tiempo de la narración, el lector tiende a apresurar la lectura, a saltar páginas y aun a abandonar el texto.

Algunos novelistas atienden explícitamente al tiempo de la narración. Balzac suele asomarse para comunicar al lector que va a abreviar o demorar ese tiempo. Laurence Stern, en *Tristan Shandy*, acota: "Hace casi una hora y media de lectura desde que mi tío Toly tocó la campanilla y que Obadiah recibió la orden de ensillar un caballo y de buscar al doctor Slop, el partero; de manera que nadie tiene derecho a decir que, literariamente hablando y tomando en cuenta las circunstancias; no le di tiempo suficiente para ir y volver."

El tiempo en la novela

Tanto de las definiciones tradicionales que hacen de la novela una narración de acontecimientos ficticios o un espejo de la vida, como de las más recientes que la erigen en proyección de una aventura de la conciencia o del pensamiento, cuando no del lenguaje del escritor, se desprende que vida y novela están inextricablemente ligadas.

La materia de las novelas procede de la vida, pero mientras que ésta transcurre en la realidad, en la novela no es más que una representación de la realidad. Por más que proceda de ella y que apunte a la verdad, la novela es ilusión, apariencia, ficción o, como dijo Novalis: "Si la novela es vida, no es como la vida, sino como libro."

El hombre es el protagonista de la vida y ésta se desarrolla en la realidad espacio-temporal con sus dimensiones propias. El protagonista de la novela es un ser ficticio inserto en un medio espacio-temporal igualmente ficticio, transportado a la unidimensionalidad de la lengua.

El novelista marca el espacio y el tiempo por medio de signos exteriores. Por muy conocida que parezca la realidad presentada, por precisos que sean los datos, por notable que sea la coincidencia de fechas, lugares, personas y cosas de la ficción con los del mundo real, carecen de realidad, constituyen un montaje y responden, como suelen anunciarlo muchas películas, a una mera casualidad. El siglo XV de *Notre Dame de Paris*, de Victor Hugo, el 6 de Octubre, de Jules Romains, marcan una fecha tan ficticia como el 1984 de Orwell. Indican sencillamente un momento para la novela, momento importante no para la historia real, sino para la vida de los personajes ficticios presentados. El espacio y el tiempo en que transcurren los acontecimientos de las novelas conciernen exclusivamente a los seres novelescos.

La novela acoge las distintas experiencias temporales del hombre: la del tiempo físico o exterior, que el hombre comparte con la naturaleza, y la del tiempo interior o psicológico, que vive subjetivamente.

Frases triviales y reiteradas, como "¡Qué rápido pasó esta semana!", expresan ingenuamente esta doble experiencia del tiempo, nítidamente desentrañada por Bergson. La referencia a la semana implica el criterio del tiempo físico, llamado también natural, sideral, solar, exterior, que nos imponen, por un lado, la naturaleza, con la alternancia del día y la noche y la sucesión de las estaciones, y por otro, la vida histórica y social con su convencional periodización. Es el tiempo objetivo de ritmo uniforme, mensurable, controlado por instrumentos —clepsidra, cronómetro, reloj, calendario—, distribuido regularmente en segundos, minutos,

horas, días, semanas, meses, años, lustros, siglos, milenios. Por él regimos nuestra vida de relación, nuestras actividades profesionales, nuestros encuentros sociales. Tiene una dirección prospectiva, implacablemente dirigida en un sentido: da la espalda al pasado y se proyecta sobre el futuro. En él impera la relación de causa a efecto. La huella de este tiempo se percibe en los cambios: nacimiento, crecimiento y declinación de las vidas, desgaste de las cosas.

Pero en la exclamación anotada asoma otra experiencia, una impresión subjetiva que no concuerda con la regulación racional del tiempo. Se trata de la revelación de un tiempo interior, llamado también psicológico o vivido, que no es necesariamente unilineal, continuo, regular, homogéneo. Factores subjetivos inciden sobre su desarrollo y lo matizan, acelerando, interrumpiendo, retardando o desarticulando su flujo, suspendiendo su percepción. Emociones, temores, deseos, esperanzas, recuerdos, fantasías, sueños, sin contar enfermedades y drogas, contribuyen a crear vivencias temporales, peculiares en cada individuo.

A medida que el hombre afina su conciencia de la significación y del valor del tiempo, esa conciencia imprime sus huellas en las creaciones humanas y hace sentir su impacto sobre las artes. Repercute así en la literatura y muy particularmente en la novela.

EL TIEMPO EXTERIOR EN LA NOVELA

Entre las normas establecidas desde la Antigüedad para la literatura está la de la duración de la acción 'representada'. La regla aristotélica relativa a la tragedia: "que ésta se empeñe en lo posible en circunscribirse a una revolución del sol, o por lo menos, en no excederse mucho de este límite"³, fue traducida a términos horarios por los renacentistas: la acción de la obra dramática no debe durar más de doce —para algunos veinticuatro— horas, para ser verosímil.

En el siglo XVII este concepto de unidad de tiempo fue llevado también a otros géneros. En Francia se formuló la regla para la novela.⁴ Prescribe que los acontecimientos presentados en ella no deben durar más de un año, y aquellos que exceden ese término sólo podrán ser evocados. Esta rígida determinación de la extensión temporal o tiempo narrado de los sucesos novelescos no prosperó. La experiencia revela que el género permite la más amplia libertad al respecto.

El tiempo en la novela

La producción novelística prueba que el tiempo narrado o la temporalidad de la ficción oscila entre dos extremos: entre el instante breve, de dos minutos y medio medidos por reloj, como en *Agrandissement*, la novela de Claude Mauriac, hasta el lapso que abarca dimensiones cósmicas, como *La máquina del tiempo*, de H. G. Wells, pasando por unas pocas horas en *En la Bahía*, de Katherine Mansfield, unos días en *La condición humana*, de Malraux, algunos años de la vida de un joven en *Los Thibault*, de Roger Martin du Gard, la vida de una familia en *Viñas de ira*, de Steinbeck y cuatrocientos años de un héroe de juventud perenne en el *Orlando*, de Virginia Woolf, por no citar más que unos pocos ejemplos al azar. En las primeras obras mencionadas, el breve tiempo exterior se espesa al máximo, en las últimas se enrarece. En algunas, el tiempo narrado coincide con el de la narración.

Mientras que el tiempo exterior de la realidad es unilineal, rígido e irreversible, al novelista le está dado ordenar libremente la temporalidad del proceso que narra. También en este aspecto el repertorio de novelas ofrece una gama variada de diseños y de esquemas temporales: desde la línea aislada que se desenvuelve sin interferencias hasta el tapiz más complicado en que las líneas se cruzan, se interpenetran, se confunden, se cortan, se esfuman, se pierden o se cierran, o constituyen haces, abanicos, anillos, etc.

El tiempo exterior en que se desarrolla la vida y la acción de los personajes novelescos puede tener valores y significaciones muy diversos. Estos dependen de circunstancias históricas, de objetivos literarios y estéticos o de concepciones científicas, metafísicas o psicológicas de la época o de los novelistas. Sucesos históricos, descubrimientos y experiencias colectivas e individuales determinan la concepción del hombre y de la vida y repercuten en la novela tanto en su contenido como en su forma.

En el siglo XVII, la novela *La Princesa de Clèves* (1678), de Madame de Lafayette, una de las pocas novelistas de valor de la época, se adecua a preocupaciones estéticas del género dramático: expresar lo humano *sub specie aeternitatis*. La novela interesa como ilustración de situaciones psicológicas y del comportamiento de los personajes, representantes de la humanidad en cualquier punto del espacio y de la historia, exponente de valores eternos e inmutables. Lo que acontece en el corazón de los personajes no depende ni del lugar ni del momento. La ubicación histórica de los sucesos de esta novela tiene tan poca importancia como la del *Cid*, de Corneille, o *Berenice*, de Racine. El pretérito en que

la autora omnisciente relata los hechos tiene el mismo valor que el presente del "Je pense donc je suis" cartesiano. No indica momento sino eternidad, es decir, pierde su valor temporal y presenta una atemporalidad; sus personajes no se refieren a individuos aislados, sino a seres con valor universal. El tiempo histórico, esa inevitable dimensión de la vida humana, real o ficticia, se desliza en esta novela por encima de los sucesos externos y de los personajes, sin adherirse a ellos ni configurarlos. La ordenación de los sucesos es perfectamente unilineal. Presenta continuidad sin desvíos de una línea que avanza sosegada desde el pasado hasta un pasado más reciente, y en la cual los momentos se disponen en rigurosa sucesión cronológica. La trama no registra complicaciones ni acciones secundarias. El argumento, que la autora narra en tercera persona y en tiempo pasado, es sencillo: siendo muy joven, la agraciada señorita de Chartres ingresa en la Corte. Su atractivo seduce al príncipe de Clèves, que la pide por esposa, requerimiento al cual accede ella, más por presión de su propia madre que por íntimo afecto. Al conocer más tarde al duque De Nemours nace en ella un verdadero sentimiento. Consciente del conflicto entre su deber de esposa fiel y su inclinación afectiva, hace además de abandonar la Corte. El marido desespera, enferma y muere. Ella se siente culpable, rehusa contraer nuevo matrimonio y prefiere retirarse y llevar una vida virtuosa. La acción se desarrolla lenta, regular y directamente, en un solo sentido, sin interrupciones. Nada perturba la estructura longitudinal del relato.

Por motivos histórico-culturales, la literatura del siglo XVIII enfoca otras realidades. Se cuestiona el concepto de eternidad en su aspecto filosófico y religioso. En el plano político-social se discute la validez y vigencia de las legislaciones y de las instituciones, así como la estabilidad de las estructuras sociales y la rígida separación de clases. Este eclipse de lo eterno y esta relativización de los principios tradicionales van aparejados con una apreciación positiva de lo individual y de lo particular histórico, subestimados antes como contingentes y efímeros. Despierta la conciencia histórica. Monumentos, ruinas, antes mudos, adquieren voz. Se descifran documentos, se reconstruye el curso del pasado y se proponen hipótesis acerca de su sentido más probable.

Esta nueva perspectiva abre la novela a la singularidad histórica y a las experiencias subjetivas. Las ficciones novelescas prefieren llamarse 'historias' o 'memorias'. El *Robinson Crusoe* y el *Gulliver* aparecen en 1719 y 1726 respectivamente, sin nombre de autor, como si se tratara de

El tiempo en la novela

auténticas memorias. El autor de *Manon Lescaut* publica su novela, en 1731, como historia del Caballero Des Grieux. El Padre Isla presenta, en 1738, la *Historia del famoso predicador Fray Gerundio*. En estas obras, los personajes viven su tiempo, sus días, muchas veces marcados con fechas, con lapsos rigurosamente establecidos. Saben que el correr del tiempo los cambia. No es un azar que sea el siglo XVIII el que ha producido la novela formativa (*Bildungsroman*), cuyos protagonistas experimentan su crecimiento, su maduración, su desarrollo espiritual. Las sucesivas etapas de esta evolución se van eslabonando en una serie no intercambiable.

Henry Fielding se planteó en la *Historia de Tom Jones* (1745), entre otros problemas de composición, el de la representación del tiempo como categoría vivencial. Esta preocupación explícita lo convierte en precursor de la problemática actual de la ficción. Explica en el título de cada uno de sus capítulos "que contiene el lapso de un año" o "que contiene alrededor de tres semanas", "dos días", "tres, dos horas", etc., proponiéndose en teoría marcar la relación entre el tiempo ficticio y el tiempo histórico, sin darse cuenta que en realidad aplicaba el tiempo como criterio estructural de la novela.

En el mismo siglo se desarrolló una corriente irracionalista que en el plano de la literatura desembocó en el *Sturm und Drang* y ulteriormente en el romanticismo europeo. Se valoran en el hombre la imaginación, la vida afectiva, las experiencias oníricas y su poder transformador de la realidad sensible. Esta tendencia gravita también sobre la novela. La *Nueva Eloisa*, de Rousseau (1761) y el *Werther* (1774), de Goethe cargan el tiempo exterior con valores inéditos. Las fechas de las cartas de Werther sólo tienen un valor temporal aparente. No indican momentos históricos ni pretenden establecer la duración de los amores y las penas del joven enamorado. Estas fechas y otras insistentes referencias temporales mencionadas en el texto están estructuralmente vinculadas con la naturaleza, que el novelista relaciona con los sucesos anímicos del protagonista. Constituyen símbolos de una realidad interior y confieren una fuerte carga lírica a toda la obra. La historia del protagonista se desarrolla de acuerdo a la progresión de las estaciones del año. No es casual que el primer momento conflictual de Werther se produzca en invierno, ni que sea la primavera la que aporte alegrías y esperanzas, que la felicidad llegue a su apogeo en los días próximos al solsticio, que se enardezca la situación en verano, que la partida de Carlota se produzca en otoño, que Werther se separe afectivamente de ella y de la naturaleza en invierno.

La primavera siguiente ocupa pocas páginas: Werther se retrae y se refugia en los recuerdos de infancia, que interrumpen brevemente el movimiento prospectivo del relato. El presente se le aparece vacío. Hacia el verano vuelve a intensificarse sin éxito el deseo de aproximación a Carlota. Esa falta de intensidad se traduce en la brevedad del tiempo de la narración de ese período. El otoño anuncia que todo está muriendo y se produce en el joven la consecuente desesperación. No es casual que Werther elija el día del solsticio de invierno para suicidarse. Goethe enfrenta el ciclo de la naturaleza con el ciclo humano. Mientras que en la primera se produce una continua renovación, el ciclo del hombre se cierra con la muerte. Pero en el *Werther* no sólo el año solar tiene valor simbólico. También el día y la noche tienen su correspondencia con el estado anímico del protagonista. La alegría y la felicidad se manifiestan durante el día; la depresión y la tristeza se asocian a la noche. En un momento de felicidad, Werther niega oscuridad a la noche; se suicida a medianoche. Esta significación simbólica del tiempo exterior se encuentra en muchas novelas posteriores de tono romántico.

En el siglo XIX se agudiza la sensibilidad para la percepción del flujo temporal y los destinos singulares, se acentúa el interés por la unicidad de los hechos históricos y los de la vida estrictamente individual. Consecuente con esto se desarrolla, por un lado, la novela histórica y, por otro, la sentimental.

El gusto del pasado, característico de prerrománticos y románticos, es la consecuencia de esperanzas defraudadas. El presente no ofrece lo que habían previsto la Ilustración y la Revolución. De ahí esa inseguridad y desconfianza del hombre frente al tiempo, a su tiempo y al futuro. De ahí su nostalgia del pasado y su necesidad de refugiarse en él. Autores y personajes se resisten a su tiempo, se rehusan al futuro, prefieren morir. Con la muerte se cancela una vida insufrible y con ella el tiempo singular de cada individuo. René de Chateaubriand, *Elénore* de Benjamín Constant, *Graciela* de Lamartine, *María* de Jorge Isaacs mueren moralmente consumidos. Con sus vidas se extinguen también las cosas que los acompañaron, a menos que, como se lo implora Lamartine, la naturaleza, con su memoria eterna, las incorpore en el universo intemporal.

El retorno nostálgico al pasado impone a la novela otro esquema temporal, el de la caja china, del que René (1802), de Chateaubriand, constituye un ejemplo ilustrativo. El tiempo de la narración está compuesto de un relato evocativo en primera persona del protagonista que

El tiempo en la novela

narra toda su vida, intercalando en un relato en tercera persona, del autor, que en pocas páginas iniciales y otras tantas finales abarca un tiempo exterior de pocos años. La reciente noticia de la muerte de su hermana Amelia, acaecida allende los mares, desencadena la confianza de René sobre su vida pasada. El presente, como una burbuja que se dilata, se detiene y permite que aflore, teñido de melancolía por la triste nueva, el pasado comprimido en su interior: la infancia, la pubertad atormentada por el choque de afectos opuestos y, como unido a ello, la conciencia de una culpa que lo había empujado a abandonar la patria y a rodar por tierras extrañas en busca de paz. Por obra de la memoria la burbuja se expande, el pasado es sentido como realidad desprendida del presente. Empeñado en mostrar en su integridad al personaje, el novelista, que había partido de un pretérito inmediato, rompe el relato, cambia de perspectiva y salta al pasado para alinear cronológicamente los pormenores biográficos y llegar nuevamente al momento inicial. Terminada la evocación de René, que dura unas pocas horas, el narrador en tercera persona vuelve a acompañar en pocas páginas al personaje hasta su muerte. La narración sigue un curso lineal, abreviando etapas. En la novela se yuxtaponen dos tiempos cualitativamente heterogéneos que son fragmentos de una misma vida: el pasado narrado y el pretérito rememorado. En ambos casos se sigue un sentido prospectivo y se desarrolla la unidad de una historia individual.

El interés por el pasado estimula los estudios históricos. La historia aspira a constituirse en ciencia. También la novela acoge los temas históricos y se propone representar la vida de un modelo del pasado. El novelista presenta los hechos y los personajes en tercera persona, como el historiador, aunque defiende en contra de la verdad histórica, la verdad del arte. Como el historiador enhebra los acontecimientos en una estricta serie cronológica causalmente encadenada; se remonta desde el pasado más remoto hasta el más reciente. El tiempo verbal de la narración en estas novelas es el pretérito que, como en la relación histórica, expresa un pasado muerto de personajes que ya no existen.

El iniciador y maestro de la prodigiosa producción de novelas históricas fue Walter Scott. Siguen directa o indirectamente sus huellas, entre muchos otros, Vigny, Hugo, Merimée y Dumas, en Francia, Manzoni en Italia, Hauff y Scheffel en Alemania, Espronceda y Larra en España, Fenimore Cooper en los Estados Unidos y Mármol y Vicente F.

López en la Argentina. Todos se proponen describir "el espíritu de una época", asignándole un poder plasmador al tiempo exterior histórico.

La novela histórica, que describe experiencias de vidas pasadas, ya no apunta a lo universal a través de lo contingente, sino de manera directa a lo particular; presenta los hechos *sub specie temporalitatis*. El tiempo histórico adhiere a los hombres, a las cosas y a los hechos, las anima y las cambia.

Simultáneamente con el desarrollo de la novela sentimental e histórica surgió la novela social, que se propone hacer la crónica ficticia de la época contemporánea con el criterio de la novela histórica, es decir, marcando la trabazón entre los hombres, las cosas y el tiempo. El escritor realista que concibe el presente como historia, narra hechos de los que se considera testigo y cuyo desenlace conoce de antemano.

El gran realizador de la impronta del tiempo en el acontecer de la ficción es Honorato de Balzac. En su obra se advierte que nadie ni nada está simplemente ahí. Todo está engendrado por los sucesos y por fuerzas históricas. Los retratos no son meros espejos de rasgos estáticos. En ellos se incrusta el pasado histórico-social que han vivido los personajes. Consciente de esta cualidad, el propio Balzac afirma en *La Solterona*: "las épocas tiñen a los hombres que pasan por ellas" y agrega: "esos dos personajes demostraban la verdad de ese axioma por el contraste de los tintes históricos impresos en su fisonomía, en sus palabras, en sus ideas, en sus ropas." La pensión Vauquer de *Papa Goriot* (1835), por ejemplo, es la expresión de una sociedad determinada por una causalidad social: "Por eso el espectáculo desolador que presentaba el interior de esta casa se repetía en la ropa de sus huéspedes igualmente deteriorada. Los hombres llevaban levita cuyo color se había hecho problemático, zapatos como los que se ven arrojados en las esquinas de los barrios elegantes, ropa raída, trajes que ya no conservaban más que la trama. Las mujeres llevaban vestidos anticuados, teñidos, descoloridos, viejos encajes zurcidos, guantes lustrosos por el uso, cuellos siempre amarillentos y pañoletas desflecadas y rasgadas." En *La Prima Bela* se ve "una lámpara vieja, una araña desdorada, la sogá de una alfombra, en fin, los harapos de la opulencia que hacían de ese gran salón blanco, rojo y oro, un cadáver de fiestas imperiales." Los hombres y las cosas son lo que las circunstancias les han permitido ser. El amor paternal es un sentimiento universal, pero el viejo Goriot no podía haberlo manifestado del modo en que lo hizo si no hubiera vivido en las condiciones de desarrollo eco-

El tiempo en la novela

nómico-social de la Francia en que —ficticiamente— vivió. Los personajes balzacianos, a pesar de lo que pueden significar como tipos y caracteres, son hombres históricos que actúan de acuerdo a las posibilidades del momento histórico en que viven. El mundo ficticio de Balzac está condicionado por el tiempo exterior, portador de destinos, agente del devenir, que consume física y moralmente y pocas veces sublima. Los personajes están insertos y fusionados, no en la naturaleza, sino en el acontecer, con la situación. Además del tiempo histórico con su función plasmatriz, interviene en la novela de Balzac el tiempo cronométrico como factor dinámico. En una época de desarrollo económico-industrial, en que el dinero se erige en ídolo y se crea una nueva sociedad, y en que, por lo mismo, se le adjudica un valor económico al tiempo —‘tiempo es dinero’— y se lo mide de acuerdo al patrón rendimiento, los hombres y el mismo Balzac se sienten hostigados, tiranizados por él. Y este acoso del tiempo, manifiesto a través del afán de ganar, de triunfar, de gozar, también es vivido por el mundo balzaciano. Aparecen relojes, plazos perentorios, urgencia por aprovechar el instante. En algunas oportunidades la vivencia del tiempo como elemento devorador de la vida se torna obsesiva. *La piel de zapa* (1831) ilustra esta situación.

Con todo, Balzac no logró adecuar el tiempo de la narración al ritmo de los acontecimientos y de los estados psicológicos de sus criaturas. El lector contemporáneo observa fácilmente esa dualidad rítmica entre la narración y los sucesos. Un contemporáneo de Balzac, Stendhal, convencido que “el ritmo revela los sentimientos”, logró adoptar el ritmo del tiempo de la narración a las situaciones y, en este sentido, es un precursor de la novela contemporánea. En *El Rojo y el Negro* (1830), por ejemplo, en los momentos de intensidad pasional se arremolina una cantidad de sucesos rápida, cortadamente, marcando el tempo de la vida interior, la velocidad psicológica de los protagonistas. En los momentos de serenidad, en cambio, el tiempo de la narración se detiene en escenas en que poco o nada ocurre, verdaderos remansos cuyo tempo es lento y calmo. En la novela de Stendhal, el ritmo interviene en la proporción de los sentimientos que van asomando sucesivamente. Stendhal alterna sabiamente las pausas y las carreras, la distensión y la tensión en la acción narrada.

Novelistas posteriores consideran aún más enfáticamente el poder configurador del tiempo y acentúan su efecto destructivo. Pero se refieren menos al pasado histórico social que al pasado biológico. Este gravita sobre la humanidad, que no puede liberarse de él. En la concepción

de Zola, por ejemplo, prevalecen, al menos teóricamente, el determinismo de Taine, la teoría evolucionista de Darwin, la ley de herencia del doctor Próspero Lucas y la fisiología de las pasiones de Ch. Letourneau. Pendiente del quehacer humano visible y controlable, el relato pasa de un suceso a otro suceso causalmente encadenados. Zola no penetra en la conciencia de sus criaturas para expresar directa o indirectamente sus vivencias. Al concebir a los hombres como seres determinados biológicamente, les resta toda posibilidad creadora y, con ello, los sustrae al tiempo humano.

Zola y los naturalistas en general se colocan fuera de la narración, alinean deliberadamente los sucesos en orden cronológico, que abarcan íntegramente desde su mirador, lejos de sus personajes. Y para marcar los hitos de la acción en el tiempo recurren a precisas señalizaciones temporales: riguroso empleo del pretérito imperfecto, profuso aparato adverbial, que contribuyen a mantener en el relato un plano descriptivo sin mayores posibilidades de perspectiva temporal.

No tardó en producirse en Francia una reacción contra la concepción naturalista. Un personaje de *A rebours* (1884), de J. H. Huysmans, des Esseintes, exclama: "El tiempo de la naturaleza ha caducado, ha agotado definitivamente la paciencia de los espíritus delicados con la repugnante monotonía de sus paisajes y de sus cielos." En efecto, en lo sucesivo, paisajes, cielos, hombres en el arte se van sustrayendo cada vez más de lo puramente natural y visible. Se descubren nuevas dimensiones al tiempo y, con ello, el tiempo de la novela pisa el umbral de una gran renovación.

IRRUPCIÓN DEL TIEMPO INTERIOR

Los estudios psicológicos de Williams James y de Henri Bergson, de fines del siglo XIX, tuvieron consecuencias sobre la novela y contribuyeron en gran medida a provocar un cambio de estructura. Esos filósofos revelaron en la vida psíquica, la existencia de un tiempo vivido, cualitativo, no mensurable, independiente del tiempo físico. Llamaron duración, tiempo interior, psíquico o vivido, a esa dimensión de la experiencia psíquica que la literatura proyectó de inmediato en su producción, lo cual tuvo como resultado una verdadera revolución en el plano de la temporalidad literaria. Comenzó a desarrollarse un nuevo tipo de novela psicológica, más atenta al contenido de la conciencia y menos dedicada a la descripción de los sucesos exteriores, presentados desde afuera. Es cada

El tiempo en la novela

vez menos el autor quien narra, en tercera persona, las vivencias pasadas de sus protagonistas. Un narrador en primera persona, que vive en el presente, expresa sus vivencias actuales cargadas de su propia subjetividad, rodeadas muchas veces de un espeso halo afectivo.

El cambio de la perspectiva de la narración favorece los desplazamientos de las series temporales. El personaje habla desde su punto de vista actual, en presente, y el lector lo conoce directamente sin la intervención de un narrador objetivo y omnisciente. Este cambio provocó la reducción de la distancia entre el narrador y el lector, y significó, a la vez, una mayor coincidencia de la duración de ambos.

Mientras que la novela histórica, la realista, la naturalista —que en rigor siguen subsistiendo en la actualidad— asignan un papel preponderante a la sucesión de los hechos en el espacio exterior y, por ende, al tiempo exterior, que puede extenderse al máximo, con el desarrollo de la novela psicológica irrumpe cada vez más el tiempo interior de los personajes. La duración vivida desplaza a la temporalidad exterior. Con todo, persiste por muchos años el encadenamiento de los hechos exteriores, presentados directamente por una conciencia que los va viviendo, de acuerdo a una lógica causal y dispuesto en función de un final de la novela, previsto de antemano por el escritor y hacia el que tiende todo el proceso desde sus comienzos. Ocurre lo que observa Roquentin en *La Náusea*, de Sartre: “Los acontecimientos transcurren en un sentido y los contamos en sentido inverso. Parecería que se comienza por el principio: Había... Era... En realidad, se comienza por el final. El final está presente, invisible, le da a esas pocas palabras la pompa y el valor de un comienzo... El final está presente y lo transforma todo... El relato continúa a la inversa: los instantes se apilan al azar uno sobre otro; son atajados al final de la historia que los atrae, y cada instante, a su vez, atrae al que le precede...”

El personaje de Sartre escribe en 1932. Pero en rigor ya antes, muchos novelistas habían abandonado esa tradición. En 1925, otro personaje, Eduardo, de *Los falsos monederos*, de André Gide, había dicho: “Una novela no tiene tema. Sí, ya lo sé; lo que digo parece estúpido. Podría ser, si prefieren, que no tiene *un* tema. ‘Una rebanada de vida’, decía la escuela naturalista. El gran defecto de esa escuela es cortar la rebanada siempre en el mismo sentido, en el del tiempo, a lo largo. ¿Y por qué no a lo ancho?, ¿o en profundidad? Yo preferiría no cortar nada. Entiéndaseme: “querría hacer caber todo en esa novela.” Y aún antes que el per-

sonaje de Gide expresara esa idea hubo novelistas que habían puesto en práctica ese supuesto corte transversal en el tiempo de sus obras.

Con Marcel Proust la novela se instala en el tiempo subjetivo. Marcelo, el protagonista de *En busca del tiempo perdido* (1913-27), menciona breves e insignificantes sucesos exteriores que vive en el presente poco relacionados entre sí. Al novelista no le interesa ligarlos causalmente y trazar una línea argumental. Esos sucesos exteriores son sólo un punto de partida que está al servicio de procesos interiores que desencadenan, los que son observados y analizados por el personaje en un auténtico esfuerzo de introspección. A partir de un episodio imprevisible vivido en el presente, la conciencia del personaje se interna, ayudada por la memoria, en estratos más remotos y profundos del tiempo y va exponiendo una riqueza extraordinaria de vivencias interiores. La situación presente es el instante generador que se transforma de inmediato en imagen en la conciencia de protagonista. Esa imagen despierta a otra, vinculada con otro lugar y época, y lo hace arbitrariamente, con hiatos e intermitencias. El orden de aparición obedece meramente al orden en que se presentan en la conciencia. Esa realidad densa, que estaba sepultada en el fondo del inconsciente aflora gracias al esfuerzo de la memoria involuntaria. Pero el contenido de esa realidad rediviva se ordena de modo distinto al que corresponde a la vida real pasada y se carga de significaciones y nexos de que carecía en el momento de ser experimentada.

El arte de Proust reside en la articulación de las dos perspectivas: la del presente vivido y la del pasado evocado. El tiempo de la narración apenas está dedicado a los episodios exteriores, sino justamente a esas interrupciones, a ese brotar libérrimo de imágenes, sin orden ni continuidad. La distancia temporal de la narración varía constantemente: se acorta, se anula, se alarga no sólo en los distintos capítulos, sino, inclusive, dentro del mismo párrafo, en el interior de una misma oración. Una extraordinaria variedad de tiempos verbales produce efectos de perspectiva como nunca se los había conocido antes de Proust. El salto del presente vivido a un pasado hundido en la memoria y la consiguiente línea quebrada que resulta de la nueva ordenación temporal no obedece a una mera voluntad de estilo. El desconcierto del autor frente al presente y la necesidad de hallar en el pasado una garantía de la continuidad del yo y el sentido de la existencia actual es la causa de esta configuración estilística.

También en Virginia Woolf, James Joyce, Thomas Mann, William Faulkner y muchos otros, el tiempo exterior aparece cada vez más deterio

El tiempo en la novela

rado y fragmentado y se reduce por la irrupción del tiempo interior. En sus novelas el tiempo deja de ser cada vez más una corriente que lleva hacia adelante una intriga.

James Joyce se empeña en suprimir el flujo del tiempo y afirmar el "eterno ahora" de la existencia. La acción de su *Ulises* (1922) se desarrolla en un lapso de veinticuatro horas. Para objetivar estilísticamente su concepción adopta la forma del monólogo interior, en que el flujo de la conciencia provoca constantes interrupciones en el hilo narrativo. Aparecen formas sintácticas inusitadas: densas frases de estilo taquigráfico e interminables frases, sin puntuación, que abarcan un amplísimo horizonte vivencial. En *Finnegans Wake* (1939) adopta otra forma para configurar esa concepción del "eterno ahora": el tiempo cíclico, que se hace patente de diversa manera. Emplea, con este fin, el esquema circular, abriendo un círculo al comienzo de la obra, con la frase: "In the beginning is my end", y cerrándolo al final con "... in my end is the beginning." En el acontecer narrado hay un continuo y repetido movimiento de vida, declinación, muerte y resurrección. Asoma la imagen recurrente del río, que aparece al comienzo y al final, sus aguas se arrojan al mar, se evaporan, forman nubes, se condensan en lluvia y vuelven a hacerse río. El motivo del círculo aflora constantemente.

La fragmentación del tiempo exterior, la inversión temporal aparecen con insistencia en las generaciones que perciben la gravitación del tiempo en la existencia humana. En la novela de Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, traducida al español con el título de *Con los esclavos en la noria*, el lector asiste a una llamativa dislocación del tiempo. La novela está narrada alternativamente en tercera y en primera persona. Cada capítulo —y la obra comprende cuarenta y cuatro— lleva una fecha. Nada tienen que ver esas fechas con los momentos en que fueron escritos. La acción de la mayor parte de los capítulos se desarrolla en un día, algunos se extienden a dos días, pocos abarcan un mes, una estación, un semestre. Pero esos períodos, y por lo tanto esos capítulos, no siguen un orden cronológico: empezamos en 1933, pasamos a 1934, retrocedemos a 1902, saltamos a 1926 y al final nos trasladamos de 1914 a 1934 y 1935. Es decir, no sólo hay ruptura de la continuidad temporal, sino arbitrariedad en la sucesión, deliberados anacronismos. Veamos más de cerca: el núcleo de la acción, por lo demás mínima, parece desenvolverse en algo menos de tres años. Pero el autor constantemente da saltos hacia el pasado para volver al presente. Un episodio antiguo de la vida de un personaje aclara

un rasgo de la situación presente. Luego el autor brinca hacia el futuro, interpolando las fechas de manera caprichosa. Se tiene la impresión de que se desparrama ante los ojos del lector un mazo de naipes sin orden alguno. Ni siquiera hacia el final de la obra, cuando se espera conocer la clave de todas las situaciones que han desfilado hasta ese momento, existe una serie temporal natural, progresiva. Tampoco hay encadenamiento entre las acciones, ni secuencia temporal objetiva entre las situaciones humanas que se presentan. ¿Por qué este disloque escogido por Huxley? Este tratamiento del tiempo de ninguna manera es fruto del azar ni de un capricho sustraído a todo propósito razonable: la clave parece ofrecerla una extraña concepción de la libertad del individuo, explícita en la novela misma. La libertad exige, a juicio de Huxley, la autonomía del instante. Sólo la acción que brota del instante, sin lazos con el pasado ni compromisos con el futuro, puede ser considerada libre. La independencia absoluta del instante destruye la continuidad del tiempo y la torna irrelevante, y a la vez explica la dislocación de sus momentos y su indiferente colocación en la novela.

Esta novela de Huxley, con su fragmentación y disloque del tiempo exterior, no es más que un ejemplo entre los tantos que podrían mencionarse. En los tres monólogos de *El sonido y la furia*, de Faulkner, la desarticulación temporal ha de atribuirse a la desesperación del autor que siente la presencia permanente y obsesiva del pasado en la vida y se empeña en fragmentarlo y destruirlo en sus relatos. Por su parte, *El Acoso*, de Alejo Carpentier, que nos obliga a un malabarismo mental para articular los instantes de una aventura, muy coherente, sin embargo, vivida por un asesino. La ruptura temporal es la reproducción literaria de la disociación psicológica del personaje. Todos estos ejemplos de ordenación no constituyen meros alardes técnicos. En la mayoría de los casos, son las ideas y las vivencias subyacentes del escritor las que determinan este afán de novedad estructural.

LA NOVELA COMO DEFENSA CONTRA EL TIEMPO

Importante es la contribución de los existencialistas, entre cuyos teorizadores hay muchos autores de novelas. Pero, en general, no aprueban el modo de proyectar la temporalidad empleado por los novelistas anteriores. Según Sartre⁵ fabrican el pasado, el presente o el futuro para

El tiempo en la novela

negar esa "desgracia del hombre de ser temporal". El tiempo ha sido por lo común mutilado en las novelas de los escritores de la generación anterior. Proust, Faulkner, Virginia Woolf y James Joyce han decapitado el tiempo, quitándole la dimensión de los actos y de la libertad. Para la concepción historicista del hombre, adoptada por los escritores más recientes, el tiempo es la categoría básica de la existencia: el hombre es lo que es sólo y a través del tiempo; cambia física y psicológicamente por el tiempo y a través de él.

El tiempo es percibido por los existencialistas como un progreso irreversible hacia la muerte, lo que le adjudica un sentido angustiante y agobiador. Frente a esa interpretación adoptan, con mucha frecuencia, una actitud de defensa que consiste en negarlo, en darle la espalda. En sus novelas lo hacen de diversa manera: negándolo al recrear prototipos de la existencia humana —Prometeo, Teseo, Ulises, Orestes, Orfeo, Edipo— pertenecientes a lo intemporal y que, a su vez, son posibilidades permanentes de la existencia de los hombres, como lo prueba la repetición cíclica de situaciones semejantes en la condición humana. Otro gesto de defensa contra la amenaza del tiempo —el gran enemigo del hombre— consiste en fundir en el relato el pasado, el presente y el futuro, a fin de captar a los personajes en su integridad y mostrarlos en su unidad total, fuera de las divisiones impuestas artificialmente. Esto se logra sustrayendo al personaje del escenario espacial y del flujo de la temporalidad. Otro recurso es el de Camus en *El Extranjero* (1942), por ejemplo, en que disimula el tiempo representando un entretrejimiento y una vuxtaposición de precisiones, vaguedades y silencios. Precisión en la indicación de la hora, del día de la semana; vaguedad sobre el año, el mes; silencio sobre la edad del protagonista.

Por la misma razón se despreocupan del tiempo los representantes de la 'novela nueva'. También ellos se empeñan en sustraer a sus personajes al flujo temporal y para eso prefieren encerrarlos en el flujo de su conciencia. Así, atentos a las aventuras de esa conciencia, sólo perciben el presente. En ese estrato de su yo sólo funciona una lógica de las imágenes, con su libre asociación, emancipada de nexos causales: las imágenes brotan desordenadas, con la confusión y complejidad con que aparecen en las mentes de los personajes.

Instalando íntegramente al personaje en su propia conciencia y procediendo a la transcripción directa de sus estados vividos, no como análisis, sino en forma de lenguaje interior, nada sobrevive del plan tra-

dicional —comienzo, desarrollo y desenlace—; ya nada nace, crece y culmina o decae. Sólo hay cambios que no tienen más conexión entre sí que la que les presta el hecho de ser vividos por alguien. La novela tiende a quedar abierta y representa un instante de la duración. Ese instante adquiere espesor por la acumulación de estratos simultáneos en la mente del personaje. Así como Balzac acumulaba los detalles del espacio en que colocaba a sus criaturas y los relacionaba para crear el efecto de su existencia simultánea en el ambiente, los novelistas del monólogo interior acumulan los diversos elementos que tienen existencia simultánea en la conciencia del personaje. El creador ya no comenta ni explica a sus criaturas. Presenta un yo que vive un presente que se va haciendo y traduciendo simultáneamente en el monólogo interior, como si ocurriera ahora, frente al lector. Y éste vive con el personaje, dura con él, en la ambigüedad, en la discontinuidad, en la falta de transiciones del presente al pasado, del pasado al futuro, percibiendo sensaciones, elaborando ideas, todo a la vez.

Los novelistas actuales ensayan formas para expresar esos planos simultáneos de la conciencia y objetivar, por medio de la palabra —que se extiende en el tiempo—, lo que es simultáneo, a saber, el espesor temporal. Entre las tentativas recientes más audaces debe señalarse la de Claude Mauriac en su libro *Agrandissement* (1963). En un único párrafo de doscientas páginas el novelista recoge, desplegados en una sucesión, los infinitos fragmentos simultáneos que colman la conciencia del protagonista durante los dos minutos en que, desde el balcón de su casa, sigue con la mirada a su mujer y a su hija que acaban de trasponer el umbral de la puerta de calle. También en este caso la actitud asumida por el novelista no responde a un mero alarde de técnica. Sin negar que, a veces, la preocupación de orden técnico puede acaparar las mejores energías de un escritor, en general suelen estar movidos por razones de más peso. Este parece ser el caso de Claude Mauriac. La condición mortal —temporal— del hombre le preocupa sobremanera, y de ella hay que partir para entender sus intenciones artísticas. La forma escogida por él le parece adecuada a su intento de detener el fluir del tiempo. Ese pulular de infinitos instantes diminutos, vivencias, recuerdos, asociaciones, identificación de imágenes del presente y del pasado, repetición de gestos siempre en trance de realizarse y nunca acabados, no obedece a otro propósito que el de dar la impresión de que el tiempo exterior no transcurre. Más que detener el tiempo, Claude Mauriac se propone negarlo, lo cual por

El tiempo en la novela

supuesto no puede ser más que una ilusión. Este mismo autor anuncia su intento de reducir aún más el tiempo narrado y alargar aún más el tiempo de la narración.

La llamada 'escuela de la mirada', que ve el mundo con el poder de sus ojos y evita comentarios y suposiciones sobre lo que no puede percibir directamente, adopta frente al tiempo, una actitud semejante a la de los novelistas del sondeo interior. "En el relato moderno —dice Robbe-Grillet— se diría que el tiempo está cortado de su temporalidad. No fluye. Ya no realiza nada. Y es eso sin duda lo que explica la decepción que sigue a la lectura de un libro actual, o a la representación de un film. Así como había algo satisfactorio en un 'destino', aun cuando fuera trágico, así las más hermosas obras contemporáneas nos dejan vacíos, desconcertados. Es que no sólo no pretenden otra realidad que la de la lectura o la del espectáculo, sino que además siempre parecen estar contradiciéndose, poniéndose en duda ellas mismas a medida que se van construyendo. Aquí el espacio destruye al tiempo, y el tiempo sabotea al espacio. La descripción no adelanta, se contradice, da vueltas. El instante niega la continuidad." ⁶ También Robbe-Grillet justifica la nueva actitud y la rechaza como mero recurso técnico arbitrario o snob. El hombre percibe el tiempo a través de sus obsesiones, que representan permanencias, reiteración de lo único. Al novelista corresponde objetivar esa vivencia y lo hace colocando a sus personajes en un presente que se repite, se desdobra, se modifica, se desmiente, sin dejar que nunca quede atrás constituyendo un pasado.

En materia de actitudes relativas al tratamiento del tiempo no podría dejar de mencionar aquí al más radical de los escritores, en cuanto a la concepción del destino del hombre: Samuel Beckett. De su obra misma podría afirmarse que es un final, *Fin de partie*, y prácticamente ya no deja posibilidades. En su obra —dramática y novelística— inventa el último día, cargado de milenios, de la humanidad, la que es un residuo radicalmente negativo hundido en nuestra época. El absoluto pesimismo de Beckett no concibe a la vida humana como devenir, sino como crepúsculo. Del hombre no subsiste más que su solitaria interioridad inasequible, en cuya profundidad sepultada en el tiempo lo único que queda son trizas de imágenes. El lenguaje trata de atraparla, pero yerra constantemente en su reiterado afán. La única realidad que sobrevive en ese abismo es la voz humana. El tiempo ya no se desliza en ese universo; sólo existe un presente vacío. Con esa concepción de la vida, la novela llega a un punto cero: lo muestra, ya en el título, *Nouvelles ou textes pour rien* (1955). Ya no

queda en ella nada de lo que la caracterizó: ni historia, ni intriga, ni espacio, ni tiempo, ni plan, ni personaje. Desapareció todo vestigio de vida, origen, forma, carácter. Apenas subsiste un poco de conciencia que se traduce en un hilo intermitente de voz, incapaz de asociar ideas. La novela llegó a lo imposible, y con justo título se ha llamado a esta desconcertante producción de Beckett: antinovela.

Es notable cómo la mayoría de los escritores actuales se debate en y contra el tiempo, en un tenaz empeño por vencerlo o despojarse de él, ya sea disimulándolo, fijándolo en el instante o reconquistándolo. Lo hacen valiéndose de los recursos más diversos: adoptan esquemas narrativos abiertos o cerrados, ordenan del modo más arbitrario los sucesos exteriores, torturan el lenguaje, violan la sintaxis, asignan valores contrarios a los tiempos verbales. Y es notable también cómo predomina en ellos el horror al tiempo, al fluir hacia la muerte, manifiesto también en metáforas e imágenes. Por ejemplo, los personajes de *La Hierba* (1958), de Claude Simon, sienten el tiempo como alternancia de agujeros de sombra y claridad, como una red en la que el hombre está atrapado como la araña en su propia tela. Nathalie Sarraute lo percibe como una agua durmiente en cuyo fondo se elaboran lentas y sutiles descomposiciones. Michel Butor se traba en lucha con el Minotauro tiempo. Resulta igualmente llamativo que el tiempo de los novelistas actuales apenas tenga un futuro. O, cuando aparece, tiene, contrariamente a las utopías tradicionales, un signo negativo, como en *Un mundo feliz* de Aldous Huxley y el *1984*, de Georges Orwell, anticipaciones pesimistas de un mundo estéril. Sin embargo, se está desarrollando una nueva producción novelística, aunque pocas veces dotada de cualidades literarias, que se despreocupa del pasado y del presente y se coloca resueltamente en el futuro. Es la ciencia-ficción, cuyos autores se hacen contemporáneos del futuro, por más que en el texto utilicen el presente verbal. Tienen una extraordinaria capacidad de desprenderse de esquemas mentales tradicionales y ven la realidad con mirada nueva: se lanzan al espacio infinito, con los cosmonautas, y ascienden a tiempos en que la condición humana se habrá modificado, en que el hombre, tal como lo conocemos ahora, se habrá superado.

Todo novelista, demiurgo, rivaliza con Cronos al crear su propio tiempo: su presente, su pasado, su futuro, su eternidad o su extratemporalidad. Ese tiempo creado puede parecerse al tiempo físico en que vivimos, pero muy poco tiene que ver con él. Es una ficción, como lo son el espacio, los personajes, las situaciones de la novela. Pero el poder del novelista

El tiempo en la novela

supera al de Crónos. Este sólo crea y domina su tiempo, regular, uniforme, lanzado irremisiblemente hacia el futuro. El novelista dispone de poderes ilimitados: crea y destruye el tiempo, lo dilata y lo comprime, encadena sus momentos o los desarticula o los pulveriza y, sobre todo, opera el milagro de la reversibilidad. Además, su imaginación lo objetiva. Gracias a ese don de plasmación, el escritor produce obras que sumergen al lector en una pluralidad de mundos, que lo sustraen al agobio de la realidad cotidiana y acrecientan el goce de su libertad.

NOTAS

¹ Entre las exposiciones que se refieren al tema del tiempo en la literatura merecen citarse: HANS MEYERHOFF, *Time in Literature*, Univ. of. California Press, Berkeley & Los Angeles, 1955; JEAN POUILLON, *Temps et roman*, N. R. F., París, 1946; GEORGES POULET, *Etudes sur le Temps humain*, Plon, París, 1950; *La distance intérieure*, Plon, París, 1952; KATE HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung*, Klett, Stuttgart, 1957; BERTIL ROMBERG, *Studies in the narrative Technique of the first-person Novel*, Almqvist & Wiksell, Stockholm, 1962; HEINRICH STRAUMANN, *Das Zeitproblem im englischen und amerikanischen Roman*, en el vol. *Das Zeitproblem im XX. Jahrhundert*, Francke, Bern, 1964, págs. 140-160; A. A. MENDILLOW, *Time and the novel*, Peter Nevill, London, 1952.

² Los términos 'tiempo de la narración' (*Erzählzeit*), que corresponde al tiempo real de la novela vinculado al de su lectura, y 'tiempo narrado' (*erzählte Zeit*), que significa el tiempo exterior en que transcurren los hechos presentados en la novela, han sido introducidos por la escuela de Günther Müller (en *Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, Festschrift, 1950, Deutsche Vierteljahrschrift) y han sido adoptados por Wolfgang Kayser, Käte Hamburger, Bertil Romberg y otros críticos literarios.

³ ARISTOTELES: *Poética* 1449 b, texto y traduc. francesa de J. Hardy, Les Belles Lettres, París, 1932, pág. 36.

⁴ PERE HUET: *De l'origine des romans*, 1670, citado por P. VAN TIEGHEM, *Pétite histoire des grandes doctrines littéraires*, P.U.F., París, 1946, pág. 25.

⁵ J. P. SARTRE: *A propos de 'Le Bruit et la Fureur'*. *La temporalité chez Faulkner*, en *Situations I*, Gallimard, París, 1942, pág. 71.

⁶ A. ROBBE-GRILLET, *Temps et description dans le récit d'aujourd'hui*, en *Pour un nouveau roman*, Les Editions de Minuit, París, 1963, pág. 133.