MARIANO BAQUERO GOYANES

TIEMPO Y «TEMPO» EN LA NOVELA

1948

PUBLICADO EN LA REVISTA ARBOR, NÚMEROS 33-34.
Septiembre-octubre 1948.

TIEMPO Y «TEMPO» EN LA NOVELA

I

DECIR que el tiempo es el factor más importante en la composición de una novela no suena ya a nada nuevo, sobre todo en una época como la nuestra, en que este género literario—cuya existencia y futuro parecen amenazados—ha merecido tantos estudios críticos y ensayos.

El tiempo, ingrediente esencial, cuerpo mismo de la novela, es también elemento decisivo de otro arte: el de la música.

Y, efectivamente, tampoco hay novedad alguna en revelar las semejanzas existentes entre la composición de una novela y la de una sinfonía. Ramón Pérez de Ayala construyó musicalmente alguna novela suya, como *Tigre Juan*, dividida en dos tiempos: *adagio* y *presto*.

Un crítico moderno, Joaquín Casalduero, emplea una terminología casi musical para estudiar la estructura de novelas como el *Quijote*.

Considerada la novela como un todo, es innegable que la reacción emotiva del lector—o, si se quiere, la total fruición estética—no se percibe hasta que se ha leído el último capítulo, nota final de la gran sinfonía.

En el tiempo se mueven los personajes de una novela y del tiempo se sirve el autor para montar sobre él su mundo imaginario. Pues existe un tiempo novelesco—el de la acción imaginaria—y otro real—el de la andadura narrativa—. Toda una vida humana puede sernos referida en menos de una página. Y, por el contrario, un acto brevísimo, que dura unos segundos, al ser descrito en una novela, puede llenar varios minutos de lectura. En las obras de Proust encontramos analizadas y descritas sensaciones e incidencias cuya duración efectiva sufre un aumento, una dilatación, al ser transformada en duración narrativa: es el caso del tan conocido pasaje en que el narrador besa la mejilla de Albertina. El beso es levísimo, fugaz, pero su descripción ocupa más de dos páginas. Proust ha desmontado el gesto rapidísimo de acercar los labios a la cara de la mujer, transformando un acto

que parecía único e indivisible en una serie de ellos, y ofreciéndonos un conjunto de sucesivas y cambiantes actitudes psicológicas.

Pero esto no es sólo un efecto estilístico. Las diferentes gradaciones que en cuanto a lentitud o rapidez encontramos en las novelas, son algo más que simples recursos expresivos. Son, sencillamente, manifestaciones de unas distintas maneras de sentir el tiempo y, en los casos extremos, están tan adheridas a la inquietud temporal, que de objeto significante pasan casi a ser cosa significada, es decir, llaga, herida, por la que se derrama—suave o bruscamente—el dolor que el paso del tiempo arranca al narrador.

Así enfocada la cuestión, el tiempo deja de ser simple materia de la que se extrae la obra artística, pero que en sí misma nada vale. (Como el mármol del escultor, antes de ser estatua, o el tiempo físico y el sonido, antes de ser conjugados musicalmente.) El tiempo novelístico no es sólo el andamiaje sobre el que se instala la acción o el límite que encierra a ésta, sino que tiene una dimensión dramática en los mejores casos.

El tiempo, como límite, tiene su máxima importancia en el teatro, en el cual actúa de marco irrebasable; consecuencia, al fin, de su calidad de espectáculo subordinado al diario quehacer del hombre, que busca en él solaz limitado para unas horas.

Los preceptistas neoclásicos enrigidecieron aún más ese límite temporal del teatro, que ingenios como el de Lope, Tirso y Shakespeare habían flexibilizado, hasta conseguir que el espectador sintiera la ilusión de evadirse del tiempo, saltando sobre él y dominando las existencias humanas, no en un momento solo, sino en toda su peripecia.

El novelista instala su acción en un tiempo arbitrario, cuyos límites están sólo sujetos a la voluntariedad creadora del escritor. Y aquí no existe ya ningún lastre o traba como los que observábamos en el teatro. Lope se burlaba de los límites, ensanchando temporal y espacialmente sus obras, pero a costa de un truco: de ahí lo combatida que fué esta técnica por algunos dramaturgos de su siglo, llegando a ser totalmente execrada por los neoclásicos. Hay algo de convencional y de forzado en esas traslaciones espacio-temporales, ayudadas por la tramoya y la caracterización, creadora la una de nuevos escenarios y la otra de falsas edades.

Otra cosa son las obras teatrales, en las que el tiempo es algo más que soporte—duración de dos a tres horas, distribuídas en actos o cuadros—, y adquiere categoría dramática, protagonística. Citaremos sólo dos títulos que están en el recuerdo del público español: *Time and the Conways (La herida del tiempo)*, de Priestley, y *Our Town (Nuestra ciudad)*, de T. Wilder. El título inglés de la primera resulta ya bien significativo—aun cuando estimemos muy

afortunado el español—en cuanto a la importancia del tiempo, que es, en realidad, el trágico protagonista de la obra, con su paso por las existencias de los Conways. En *Nuestra ciudad* tampoco hay más drama que el transcurrir del tiempo.

Equivalentes novelísticos de estas obras teatrales serían, por ejemplo, *The years*, de Virginia Woolf, y *Dusty answer*, de Rosamond Lehmann. En la primera novela, los capítulos no tienen más títulos que el de unas fechas, las de unos años cruzando el vivir de unos cuantos seres: una familia, los amigos de ésta. Los personajes aman, sufren, mueren. Y sobre ellos—seres grises, al fin—, el tiempo—el fluir de los años—es el auténtico personaje central. El estilo impresionista de Virginia Woolf encuentra en esta obra—zigzagueo de años, de escenas, de seres—su más adecuada expresión.

En *Dusty answer (Respuesta polvorienta)* glosa Rosamond Lehmann unos versos de Meredith, presentando—casi como en la obra de Priestley—el cruel desmoronarse de las más bellas ilusiones adolescentes, destruídas por el deformador paso del tiempo.

Este tema, la adolescencia sentida nostálgica y amargamente, es, sin duda alguna, uno de los que mejor caracterizan la actual novelística, con insistencia de *leitmotiv*, de obsesión que podríamos llamar generacional. Recuérdense las obras de Katherine Mansfield, el ciclo de *A la recherche du temps perdu*, de Proust; *El gran Meaulnes*, de Alain Fournier; *Los verdes años*, de Cronin; el *Retrato de un artista adolescente*, de Joyce, etc.

Nada más trágico que el dolor de saber que, tal vez, lo mejor de nuestras existencias, lo más vivo y poético, se ha perdido. Y de ahí el intento desesperado de rescatar ese tiempo, de evocarlo, de hacerlo vivencia e incrustar ésta en nuestro existir actual, para así mejor encontrarnos a nosotros mismos. Toda la obra de Proust no es sino el esfuerzo gigantesco por resucitar un tiempo muerto, cuyas cenizas adquieren sombra, ilusión de vida, al conjuro de ciertas asociaciones: unos olores, el sonar de unas campanas, un sabor, una melodía... Pero el título general de la obra proustiana expresa bien claramente que esa pretendida resurrección no es sino una trampa. El tiempo se ha perdido en nosotros, ya que del ser que antes fuimos sólo parece quedar una deformada corteza física, encubridora de un nuevo e inquietante individuo.

II

Otra cosa es el *tempo* novelístico, es decir, el ritmo narrativo, independiente de toda posible angustia temporal. Un mismo asunto puede ser narrado más o menos prolijamente. De la agilidad o lentitud sintáctica—es decir,

de la amplitud o brevedad del período—, del manejo del diálogo, de la descripción—según se haga ésta morosamente o con sólo un toque de color—dependerá que el *tempo* novelístico sea lento o rápido.

Ejemplos de cómo el novelista maneja el factor temporal los tenemos incluso en las más bajas manifestaciones literarias. Considérese que el éxito de las llamadas novelas por entregas y de los folletines de los periódicos reside no tanto en el interés truculento de la acción, como en la habilidad con que el autor va dosificándola. Al folletinista le sobra tiempo, y de él se sirve como del más poderoso resorte emocional al someter a impaciente espera la atención del lector.

Tal vez esta actitud de despilfarro y su contraria de economía temporal pudieran servirnos para distinguir dos maneras de narrar: la de aquellos a quienes les sobra tiempo y la de los que carecen de él.

Las novelas de Dickens se caracterizan por su extensión, ya que al autor le costaba trabajo separarse de sus criaturas literarias—tanto se encariñaba con ellas—y procuraba alargar, en lo posible, la narración para seguir gozando de la compañía de tan deliciosos seres. Idéntica actitud es la de Thackeray, advertible especialmente en su más famosa novela: *La feria de las vanidades.*

Dickens y Thackeray son los novelistas más representativos de la época victoriana; una época amable, en que cabía disfrutar de la vida sin urgencias. A ambos les sobra tiempo y pueden detenerse en descubrir con ternura o ironía aquel maravilloso ambiente burgués en el que alentaron David Copperfield, Pickwick o Becky Sharp.

El *tempo* narrativo dickensiano—o el de Thackeray—se caracterizan por la suave placidez. Las descripciones son despaciosas, detalladas; los diálogos, sabrosos; las situaciones, múltiples. No hay prisa: los paisajes son bellos, los personajes rebosan simpatía y tienen muchas y agradables cosas que decir. Hay tiempo para todo: para el humor, para la ironía, para las lágrimas.

Stendhal es un ejemplo típico de la segunda manera. Narra con prisa, concediendo tanta importancia narrativa—no psicológica—a los sucesos trascendentales como a los insignificantes—diríamos mejor, aparentemente insignificantes—; no permitiéndose el menor énfasis estilístico, sino relatándolo todo, seca, acromáticamente. En *Le rouge et le noir* se observa que los principales acontecimientos de la vida de Julián Sorel están narrados como de paso, sin alterar la tesitura opacamente emocional que define y valora toda la obra.

Stendhal concede más páginas a las reacciones de Sorel cuando se decide a aprisionar, en caricia, la mano de madame De Renal, que al atentado en la iglesia, que le lleva al patíbulo.

Esta actitud stendhaliana de cuidar el detalle y de despreciar el hecho espectacular nos recuerda la de Proust, que, aunque representante el más significativo del *tempo* lento—es decir, opuesto al de Stendhal—, tampoco gusta de hacer resaltar unos acontecimientos sobre otros, prestando la máxima atención a los aparentemente insignificantes.

Stendhal tiene muchas cosas que decir respecto a la vida interna de sus interesantes personajes, y de ahí el ritmo rápido de su construcción narrativa. Sobre todo en los últimos capítulos de *Le rouge et le noir*, la acción se precipita. El autor, a partir del capítulo LXXII y hasta el LXXV, último de la novela, prescinde de los títulos y citas literarias que encabezaban los anteriores. La rapidez narrativa es tal, que el novelista llega a cercenar los períodos con *etcéteras*, sustituidores de los tópicos y lugares comunes que el lector podrá imaginar. Así, en el capítulo LXXIII, descríbese a Sorel, ya en la prisión, ante la que hace guardia un sacerdote, que se cree en el deber de salvar el alma del condenado a muerte. Este sacerdote se dirige así al pueblo:

«—Oui, mes frères, leur disait-il, je passerai ici la journée, la nuit, ainsi que toutes les journées, et toutes les nuits que suivront. Le Saint-Esprit m'a parlé, j'ai une mission d'en haut; c'est moi qui dois sauver l'âme du jeune Sorel. Unissez-vous à mes prières, etc., etc.»

No debe pensarse, a la vista de este pasaje, que Stendhal, al emplear tales *etcéteras*, lo hizo guiado únicamente de un propósito irónico, ya que en otros capítulos y momentos de la obra no había lugar para ello.

En el mismo capítulo LXXIII, y unas líneas más abajo, se narra cómo Sorel permite pasar al sacerdote.

«Un quart d'heure après l'entrée du prêtre, Julien se trouva tout à fait un lâche. Pour première fois, la mort lui parut horrible. Il pensait à l'état de putréfaction où serait son corps deux jours après l'exécution, etc., etc...»

Y, sobre todo, en las cartas que escriben los personajes novelescos emplea Stendhal abusivamente los *etcéteras*. En el capítulo LXX, madame De Renal escribe una carta a los jurados que han de asistir a la causa contra Sorel; carta que acaba así:

«Déclarez, monsieur, que la préméditation n'est pas constante, et vous n'aurez pas à vous reprocher le sang d'un innocent, etc., etc.»

Y en el capítulo LXV, una carta de madame De Renal concluye:

«Il laisse après lui le malheur et des regrets éternels, etc., etc., etc.»

Al lector moderno le irrita levemente este procedimiento stendhaliano tan poco novelístico—por lo que tiene de atentado contra la realidad de la acción—, pero que tan perfectamente define la mentalidad y estilo de Beyle,

lector del Código civil, en cuyas páginas buscaba el arte de la sequedad y concisión expresivas.

Stendhal desprecia los trucos y la técnica novelística. No le importa descuidar la forma, apasionado como está por los conflictos espirituales de sus personajes. El rápido *tempo* de sus obras es consecuencia de ese atender más a la acción psicológica que a la belleza expresiva. Por otra parte, la vehemencia narrativa observable en *Le rouge et le noir* se ajusta perfectamente al carácter del héroe central, Sorel, animado siempre por una incontenible ambición y sin encontrar jamás punto de sosiego.

Lo curioso es que *Le rouge et le noir*, pese a su rapidez narrativa, provoca en el lector moderno una sensación de lentitud que casi recuerda los procedimientos proustianos. Esto podría explicarse porque el dinamismo de esta novela no es espacial, es decir, no se traduce en acciones exteriores y sucesivas, desplazándose las unas a las otras: *Le rouge et le noir* es una novela de acciones psicológicas, y éstas exigen una mayor lentitud narrativa que las acciones externas, que sólo necesitan para ser descritas unos rasgos decisivos; mientras que para las psicológicas, interiores, hay que descender al matiz delicado y revelador. El ya citado episodio de las manos equivale —en cuanto a tiempo real y tiempo narrativo—al del beso que observamos en Proust.

III

Proust concede la misma importancia expresiva a los acontecimientos importantes que a los aparencialmente anodinos, hasta el punto de que en una lectura rápida y descuidada se pierde el hilo de la acción; tan imperceptiblemente han sido narrados los sucesos fundamentales.

A las asociaciones psicológicas que constituyen la urdimbre de *A la recherche du temps perdu* corresponde una prosa de período amplio, rico en oraciones subordinadas, manejados antecedentes y consecuentes con más finura psicológica que literaria. La prosa francesa se caracteriza por su precisión, por su claridad, por su fluidez. De ahí que el lenguaje de Proust, juzgado por los puristas, no sea considerado modélico, sino que, por el contrario, no parezca un producto expresivo francés, aun cuando la agilidad mental y las ideas sociales y eróticas del autor correspondan bien al temperamento nacional.

Proust parece destruir el tiempo, escamoteando las sensaciones de pasado, presente y futuro; inmovilizando los seres y las cosas que a su alrededor vi-

ven, o, por lo menos, diseccionando en planos sucesivos sus movimientos —psicológicos—con una técnica de cámara lenta, de *ralenti* cinematográfico. Las tres dimensiones temporales se funden y desaparecen merced al mecanismo asociativo que es fundamental en la narrativa proustiana. Una sensación táctil, olfativa, visual, evoca un suceso pasado, y éste, a la vez, engendra una nueva impresión, un nuevo recuerdo que pasa a enlazarse con un suceso actual o aun futuro, que el narrador nos adelanta.

Leyendo a Proust se tiene la sensación de que no hay desplazamientos espacio-temporales; tan suave es el paso de un escenario a otro, o de una fecha a otra anterior o posterior. Unos seres, unos paisajes o unos años viven en función unos de otros, como si carecieran de individualidad.

Aunque el autor describa exteriores o interiores, el lector cree seguir encontrándose en un mismo sitio, en un ambiente inalterable. París, Balbec, Combray nos son descritos directa o indirectamente, pero siempre creemos permanecer en el mismo lugar. Y es que el *yo* del narrador está en un primer plano, anulador de todo decorado, ya se trate de un paisaje o de una habitación. (Siendo *A la recherche du temps perdu* obra de un enfermo, tenemos la angustiosa sensación de que el narrador, pese a sus desplazamientos y viajes, continúa sin salir de su habitación de convaleciente, y más que de su habitación, de su propio, cerrado espíritu.)

Los seres y los objetos que rodean al narrador sólo interesan en cuanto puedan servir de vehículos suscitadores de sensaciones, de asociaciones. París es el mundo de Guermantes. Combray es Gilberta y Swann. Balbec es Albertina. Pero, a la vez, los Guermantes, Gilberta, Albertina, interesan, no tanto por su propia personalidad, sino como reflejo de la del narrador.

Hay algo de terriblemente inmoral en ese absorbente egoísmo proustiano, por virtud del cual la vida toda, con sus seres, sus paisajes y sus incidencias, no es más que un gigantesco espejo en que reflejar y estudiar un *yo* frenético, que para existir necesita estar nutriéndose constantemente de la vida que los demás le ofrecen, sin que éstos cuenten como personas, sino sólo como sensaciones exasperadoras de la conciencia del *yo*. No es que Proust caiga en un solipsismo, a la manera berkeleyana. El mundo no es una fantasmagoría. El paisaje y los hombres existen realmente, no son un sueño; pero sólo le interesan en cuanto le sirven para comprobar su existencia, la suya únicamente.

Al detener el tiempo, Proust ha visto de cerca toda una serie de detalles que, en un fluir rápido, hubieran pasado inadvertidos. El salto del atleta, desmenuzado por la cámara lenta cinematográfica, nos permite contemplar el gesto íntegro, el movimiento de todos y cada uno de los músculos.

Técnica semejante es la de este prodigioso narrador, en cuyas obras encuentra todo lector un eco de esas experiencias casi inconscientes que, por delicadamente sutiles, nunca hubiera percibido por sí mismo.

IV

Otra clase especial de lentitud es la representada por la obra de Gabriel Miró.

Proust retarda el fluir del tiempo porque el ritmo normal de éste dificulta la observación de los más sutiles hechos psicológicos.

Miró se contenta con situarse, sin prisa, ante los objetos, los paisajes, y deja que sus ojos, su olfato, su tacto vayan empapándose de todo, vayan exprimiendo las últimas esencias de las cosas.

No sé cómo puede haberse hablado de un impresionismo mironiano. El impresionista recoge el latido fugaz de un color, el perfil tembloroso de unos objetos disueltos en una luz cambiante y deformadora. Miró no se contenta con darnos una sola sensación de cada cosa, sino que trata de agotar las que de ella puedan extraerse. El huerto, el río, la iglesia, son diferentes en cada minuto, según la luz, según la elasticidad de la atmósfera, según el lugar que se haya elegido para contemplarlos. Hay que acercarse a las cosas, apretarlas entre las manos, sentir su dureza o su ternura, su calor o su frío en la piel; aspirar su perfume, gustar su sabor.

Miró procede lentamente, deja que su mirada recorra y acaricie todos los perfiles, todos los huecos, la superficie íntegra de las cosas. Y lo que la mirada, o el olfato, o los dedos le transmiten, va trasladándolo a una prosa de período lento y poético.

La lentiud de Proust es psicológica; la de Miró, sensual. El escritor francés ausculta las existencias humanas, arrancándoles sus más sorprendentes secretos. El prosista levantino realiza una labor parecida con el paisaje. Así como Proust ha logrado un mejor conocimiento de nosotros mismos, enseñándonos a descubrir y valorar vitalmente unas sensaciones que, con ser frecuentes y sencillas, no habían merecido nuestra atención, Miró, a través de sus descripciones de paisaje, ha sabido descubrir también todo un mundo de delicadas sensaciones, contenido en las cosas que a diario nos rodean y frente a las que habíamos pasado inadvertidamente. Las asociaciones psicológicas de Proust se transforman, en Miró, en asociaciones sinestésicas de olores, sabores, miradas y caricias.

Proust retarda o inmoviliza las acciones para mejor observar los procesos psicológicos, desmontados y diseccionados, fuera del huidizo tiempo. Miró trata de dar sabor de eternidad a sus paisajes y a sus seres, mágicamente quietos, como en un retablo. La sensación experimentada ante la obra de Proust era la de que las dimensiones temporales desaparecían, de tan fundidas y entreveradas. En la obra mironiana ocurre algo parecido, pero no por virtud de desplazamientos y asociaciones psicológicas, sino por la sola presencia de unos paisajes: ríos, piedras, árboles, cielo, parecen existir desde siempre y nos hablan con voz de perdurabilidad.

V

Otro escritor levantino, *Azorín*, ha sabido expresar en sus obras la inquietud del tiempo, el dolor de ver pasar la nube, de perderse en la oscuridad la diaria lucecita roja, del soñar de la flauta, palpitando en la noche.

Su retina apresa y conserva celosamente los momentos, y nos los deja —con toda su íntima vibración—en una prosa de frases cortas, desligadas, quietas como ventanas abiertas ante un paisaje que nos es familiar. Al detener las cosas, *Azorín* no las marchita o diseca, sino que las conserva vivas, temblorosas, como notas musicales recién emitidas.

Hay un dejo de sabroso primitivismo en esa devoción de *Azorín* por el período breve, y ya que a notas musicales nos hemos referido, bueno será recordar cómo la música que tenemos por primitiva—aun cuando en realidad corresponda cronológicamente al barroco o rococó dieciochesco—se caracteriza por esa técnica fragmentaria. Antes que el *pianoforte* amalgamase y fundiera sonidos, el clavecín los había dado limpios, cristalinos, desligados unos de otros. Y, asimismo, los pintores primitivos, con su técnica lineal —recuérdese el estudio de Wölfflin—, en la que paisajes, figuras y objetos están clara, nítidamente deslindados y silueteados, representan la vertiente opuesta al impresionismo pictórico, fusionador de luces, sombras y colores.

La lentitud de la prosa azoriniana es de signo opuesto a la de Miró. Este se servía de la variedad de ángulos desde los que captar la belleza de un objeto; el autor de *Los Pueblos* utiliza, por el contrario, como principal resorte expresivo, la reiteración. Procede aisladamente, dando un color tras otro, en vez de fundir sensaciones a la manera de Miró.

A *Azorín* le preocupa el tiempo, porque desea las cosas vivas, con todos sus latidos bien perceptibles. Sus reiteraciones, sus breves períodos sintácticos, captan, precisamente, todos y cada uno de esos latidos.

Por el contrario, la sensación de eternidad que se desprende de las obras de Miró tal vez no sea sino trasunto de una obsesiva idea de la muerte. De una muerte siempre viva, como las cerezas que se nutren de la tierra del cementerio.

El *tempo* lento proustiano sirve a una concepción de la vida en que el tiempo no cuenta, ya que lo interesante es el ser, el *yo*, en el que se cruzan pasado, presente y futuro, indisolubles, como indisoluble es el hombre que los contiene.

Para Miró, el paisaje está cargado de eternidad, tal vez porque está dormido—como el humo perezoso e inmóvil—o muerto, pero con una muerte que no se resuelve en cenizas, sino en frutos, en nueva vida.

A *Azorín* le angustia la nube que pasa y se pierde, pero le consuela la aparición de otra que la sustituye. La luz roja del tren brilla todas la noches, indiferente a los dolores de los hombres, pero su luz es vida y significa humanidad, siempre en renovación. La novia de Cervantes, Calixto y Melibea, Constanza la fregona, son seres vivos porque tienen sus equivalentes actuales. La vida es como la antorcha que el corredor exhausto pasa al que tiene las fuerzas intactas. La flauta seguirá sonando en la noche, porque siempre habrá un niño amante de la música.

Para *Azorín*, el tiempo es la sustancia misma de la vida.

* * *

Se trata, pues, de diferentes actitudes frente a la gran angustia del tiempo. Perseguir este tema en la novelística actual sería tarea grata. Con sólo pensar en obras tan importantes, desde este punto de vista, como el *Ulises* de Joyce, puede comprenderse su trascendencia. El novelista irlandés ha trazado en esta obra la odisea del hombre moderno a través de sólo un día de su existencia. (Recuérdese en un plano muy inferior, pero concebida con idéntica intención, la tan popular novela corta de Zweig, *Veinticuatro horas de la vida de una mujer.)*

Diversas soluciones, diferentes técnicas y estilos, pero una misma preocupación. He aquí por qué la novela resulta, pese a su discutible decadencia, el género literario que mejor expresa uno de los más dramáticos problemas de la existencia humana.

MARIANO BAQUERO GOYANES