

## CAPÍTULO VIII

### Concepto narrativo

Por eso canto al día y a la luna,  
al mar, al tiempo, a todos los planetas,  
a tu voz diurna y a tu piel nocturna.  
P. NERUDA, *Cien sonetos de amor*, XLIX.

Para traducir los dilemas del tiempo al lenguaje existe la forma narrativa, cuya característica principal es dar cuenta de la dimensión cósmico-cronológica y de la dimensión fenomenológica de los sucesos simultáneamente, despejando todas sus posibles contradicciones. La sustancia de la narrativa es el *tiempo fenomenológico*, es decir, la historia como sucesión de acontecimientos para alguna conciencia, puesto que la narración, más allá de situar al hombre –sus acciones y pasiones– en el tiempo, nos retrotrae desde la intratemporalidad heideggeriana a la historicidad, es decir, nos proporciona la transición desde el “tener en cuenta” al tiempo al recordar y reiterar el tiempo. De ahí que sea necesario dar un paso adelante y superar el reduccionismo estructuralista (Propp, Greimas, Bremond...), que concibe la narrativa, como tal, como algo “descronologizado” y considera el carácter cronológico y secuencial del relato como aspectos pertenecientes a su nivel superficial, en tanto que su estructura se reduce a una combinación de categorías y funciones atemporales. Frente a esta lectura, Ricoeur reivindica el carácter temporal del relato, el cual, estando constituido a la vez de una secuencia y de una organización, comprende en sí un aspecto episódico y uno configuracional. Así, el relato tiene, por una parte, la capacidad de establecer una “totalidad significativa”, y por otra, la de conferir a ésta una sucesión ordenada en el tiempo<sup>333</sup>, dando

333. Cf. E. SOETJE, *Ricoeur. Fra Narrazione e Storia* (Torino, 1993), p.118.

así lugar al tiempo narrativo, un juego de peculiar complejidad. En el horizonte de toda composición narrativa significativa se revela una creación temporal efectiva, un tiempo *poiético*.

El estatuto semiótico de los sistemas simbólicos viene confirmado por el puesto que las obras de lenguaje ocupan en la interpretación que una cultura da de sí misma. En lo relativo a la experiencia del tiempo, una cultura sólo puede relacionarse con su propia temporalidad a través de la mediación de una actividad fundamental que se puede llamar narrativa, la cual tiene como expresión la inmensa variedad de relatos, es decir, de discursos de forma narrativa<sup>334</sup>, porque el hacer narrativo re-significa el mundo en su dimensión temporal.

El concepto narrativo de tiempo, pues, aunaría en la narración los caracteres de los conceptos cósmico-cronológico y fenomenológico, en una suerte de *Aufhebung*, una síntesis superadora que da lugar a un concepto propio y distinto<sup>335</sup>.

La narrativa y la temporalidad están tan íntimamente vinculadas como, en terminología wittgensteiniana, un "juego de lenguaje" a una "forma de vida"<sup>336</sup>, es decir, la narratividad es el modo del discurso a través del cual el modo de ser o estructura de la existencia que llamamos temporalidad o ser temporal es "puesto en lenguaje". Todas las modalidades de género narrativo demuestran que el hombre toma conciencia de las propiedades temporales interpretándolas por vía narrativa. Y, por otra parte, la universalidad del género narrativo y su inmensa variedad demuestran el carácter simbólico de la conciencia humana del tiempo. Desde los relatos más primitivos, de carácter generalmente mítico, hasta las expresiones más sofisticadas y complejas, las de la literatura moderna y contemporánea, el poder de capturar el tiempo en las redes del lenguaje consagra la narrativa como el medio más eficiente de tratar con todos los aspectos de la vivencia temporal sin quedarse preso de sus paradojas.

Ya el texto fundacional de la teoría de la literatura, la *Poética* de Aristóteles, sienta las bases de la unión entre tiempo y literatura. Para el Estagirita, sobre el fundamento común de la *μῦθσις*, las artes se diferencian por sus medios, objetos y modos. La literatura opera con el lenguaje,

334. Cf. P. RICOEUR, *Introducción...*, p. 18.

335. Cf. P. RICOEUR, *Temps et Récit...*, vol III, p. 349: "*La temporalité ne se laisse pas dire dans le discours direct d'une phénoménologie, mais requiert la médiation du discours indirect de la narration*", lo que lleva a Ricoeur "*à tenir le récit pour le gardien du temps, dans la mesure où il ne serait de temps pensé que raconté*".

336. Cf. P. RICOEUR, "La Fonction Narrative et l'Expérience Humaine du Temps" en *Archivio di Filosofia* 80 (1980) 343. Cf. P. RICOEUR, *The Human Experience of Time and Narrative*, en M. J. VALDÉS, *A Ricoeur Reader- Reflection & Imagination* (New York, 1991), p. 99.

en prosa o verso<sup>337</sup>, y el objeto específico de su μίμησις es representar a “hombres que actúan”<sup>338</sup>. Los dos grandes géneros considerados por la *Poética* se diferencian, entre otras cosas, en el tratamiento del tiempo, “pues la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco, mientras que la epopeya es ilimitada en el tiempo”<sup>339</sup>. De ahí que la tragedia tenga una cierta ventaja, “pues lo que está más condensado gusta más que lo diluido en mucho tiempo”<sup>340</sup>, pero

en la tragedia no es posible imitar varias partes de la acción como desarrollándose al mismo tiempo, sino tan sólo la parte que los actores representan en escena, mientras que en la epopeya, por ser una narración, puede el poeta presentar muchas partes realizándose simultáneamente, gracias a las cuales, si son apropiadas, aumenta la amplitud del poema<sup>341</sup>.

“Se podría decir que la narrativa es la mimesis de la vivencia temporal”<sup>342</sup>, entendiendo la actividad mimética antropológicamente, como una tentativa del hombre de conquistar el tiempo en una dimensión diferente, la semiótica, de vencer sus abismos y controlar su flujo inexorable por la razón. En este sentido,

el tiempo deviene tiempo humano en la medida en que es articulado de modo narrativo; en cambio el relato es significativo en la medida en que dibuja los rasgos de la experiencia temporal<sup>343</sup>.

El mundo que revela cualquier texto es siempre un “mundo temporal”, con su historicidad. “Si la experiencia del tiempo es muda, la narrativa es elocuente”<sup>344</sup>. De este modo, la narrativa –al igual que la historia– da “forma” a lo que permanece caótico, oscuro y mudo, es decir, da forma al tiempo. De ahí la famosa máxima machadiana de que la poesía es “diálogo del hombre con el tiempo” y “palabra en el tiempo”.

337. ARISTÓTELES, *Poética* 1447a 26-1447b 2.

338. Id., 1448a 1.

339. Id., 1449b 12-14.

340. Id., 1462b 1-2.

341. Id., 1459b 23-28. Cf. D. VILLANUEVA, *Tiempo y Representación Literaria*, en AA.VV., *Simposio sobre el Tiempo*, pp. 74-75. Sobre la representación literaria del tiempo, Aristóteles plantea en la *Poética* un problema de enorme envergadura: la unidad de tiempo, es decir, la homologación entre la dimensión temporal de la forma de expresión (discurso) y la forma del contenido (historia) y el tiempo cronológico del espectador. Pero ese análisis queda fuera de nuestro propósito.

342. M. da G. BORDINI, “Tempo e Narrativa” en *Veritas (Porto Alegre)* XLI, n. 161 (1996) 341.

343. P. RICOEUR, *Temps et Récit* (París, 1983), vol I, p. 17.

344. P. RICOEUR, *The Human Experience of Time and Narrative...*, p. 103.

En opinión de Ricoeur, el *mūthos* trágico se eleva como la solución poética de la paradoja especulativa del tiempo, en la medida misma en que la invención del orden sustituye a la fragmentariedad de la experiencia de la existencia. Para Ricoeur, la sucesión cronológica del tiempo físico o del tiempo vivido, repleta de incoherencias, es sometida en la narrativa a un orden lógico, oriundo de la composición, en el cual no destaca apenas la concordancia, sino, de modo muy sutil, el juego de la discordancia en el interior de la concordancia. El tiempo cósmico-cronológico, aun cuando trata de excluir de su constitución toda subjetividad, no puede ser medido sin un sujeto contingente que lo perciba –*esse est percipi*, que sostenía Berkeley–, mientras que el tiempo fenomenológico, a pesar de presentarse a sí mismo como la fuente del tiempo, no puede crear su propia conceptualización sin referirse a un preconcepto objetivo –cósmico-cronológico– de tiempo. El relato ofrecería una solución parcial a este hecho de que cada una de las perspectivas requiera la presuposición de su opuesta, ya que la narración lleva a cabo una actividad mimética por medio de la cual ambas perspectivas pueden unificarse en un solo discurso.

Ello supone el establecimiento de una tercera dimensión del tiempo, la dimensión narrativa, sita entre el tiempo fenomenológico y el cósmico-cronológico, la cual, además de unir, subraya la distancia existente entre esos dos modos temporales, dando lugar a una especie de “tiempo tercero”, que contiene en sí rasgos del tiempo cronológico, que es “continuo, uniforme, infinito, lineal y segmentable a voluntad”<sup>345</sup>, a los que suma la noción fenomenológica de *presente*, que es diferente del instante perteneciente al tiempo cósmico-cronológico. Este tiempo tercero es el mediador entre el tiempo físico y el tiempo vivido, pero no se limita a eso, sino que está más allá de ambos términos e incide en cada uno de ellos, cosmologizando el tiempo vivido y humanizando el tiempo cósmico.

Así, frente a la solución heideggeriana de enfatizar la perspectiva fenomenológica y considerar la cosmológica y la cronológica como deterioros de aquella, la solución de Ricoeur será subrayar la mediación imperfecta que la narración opera entre la fenomenología y la cosmología<sup>346</sup>.

En el ámbito especulativo, al abordar la cuestión del tiempo, se alza una dificultad insoslayable: la imposibilidad de pensar una totalidad del tiempo que unifique sus tres dimensiones extáticas: futuro, presente y pasado. De nuevo la narración acude a llenar ese vacío, aun cuando no pueda –y por ello no lo pretenda– dar una comprensión completa del tiem-

345. P. RICOEUR, *Temps et Récit...*, vol. III, p. 157.

346. Cf. B. STEVENS, *On Ricoeur's Analysis of Time and Narration*, en L. E. HAHN (ed.), *The Philosophy of Paul Ricoeur* (Chicago and La Salle, 1994), p. 505.

po que, en último término, es inescrutable. No obstante, donde el pensamiento especulativo se muestra incapaz de dar una explicación satisfactoria y totalizante del tiempo, la narración opera un proceso práctico de totalización por medio de una “mediación imperfecta” entre el horizonte de expectativa, la recuperación de tradiciones heredadas y la presencia de la iniciativa. Tal mediación va más allá del pensamiento teórico e implica la dimensión práctica de la implicación activa y vivida en un destino común.

En la narrativa el tiempo no se subordina a la linealidad del flujo, admite la incoherencia entre un momento y otro y, por tanto, su discontinuidad y multiplanariedad. Por eso, como Aristóteles, Ricoeur considera la narrativa como una especie de dominación del arremolinarse de los momentos evasivos<sup>347</sup>. Se puede entender la narrativa como un sistema de signos que se estructura siempre por una ordenación antes lógica que cronológica.

Esto está claro en el ámbito de la narrativa literaria moderna, donde las aporías del tiempo vivido y del tiempo físico fueron la piedra de toque de un sinnúmero de obras, desde la novela al drama, en las cuales se va a rechazar una cronología estricta, de tal modo que el tiempo de la obra literaria rompe con el tiempo “real”. De este modo, la literatura contemporánea se desvincula de la interpretación sesgada de los versos 361-365 de la *Epistola ad Pisones* de Horacio, donde se habla de aquello tan conocido de *ut pictura poesis*, como si Horacio propusiera como ideal del poema la posibilidad de que a partir de él se pudiera reproducir un cuadro, y se sitúa en la línea de G.E. Lessing en su *Laocoonte o Sobre las fronteras de la poesía y la pintura* (1766), donde caracteriza la poesía como una *imitación de lo que sucede en el tiempo*<sup>348</sup>.

Esta nueva forma de mimesis de la modernidad, en su angustia de la experiencia interna y externa del tiempo y en la necesidad de representarla con algún sentido, va a provocar técnicas de narración innovadoras en relación al modelo originario de la épica, para figurar los estados de conciencia yuxtapuestos, caóticos o fragmentarios, así como para acentuar la “concordancia discordante” ricoeuriana en la estructuración de la narrativa<sup>349</sup>. Basta con acudir a Joyce<sup>350</sup>, Conrad o al mismo García Márquez

347. Cf. M. da G. BORDINI, *o.c.*, 344.

348. Cf. G. E. LESSING, *Laocoonte* (Madrid, 1990), p. 107.

349. Cf. M. Da G. BORDINI, *o.c.*, 345.

350. Sería suficiente con citar el *Ulises*, pero no está de más recordar la ciclicidad oculta en la estructura de su *Finnegans Wake*, donde las últimas palabras del libro, casi a modo de quiasmo, remiten al pasaje de apertura. En *La flecha del tiempo* de M. Amis, por su parte, la narración avanza hacia atrás.

para constatar este hecho o captar la experiencia del tiempo tematizada en novelas como *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse*, *The Waves* de Virginia Woolf o *La Montaña Mágica* de Thomas Mann<sup>351</sup>, y naturalmente *À la*

351. El mismo Thomas Mann definió su *Zauberberg* como una “novela del tiempo” (*Zeitroman*), en cuanto que su objeto es el tiempo “en estado puro”, en la medida en que en la experiencia estética se da la emergencia de una “cualidad nueva del tiempo” y de “una nueva conciencia del tiempo”. *La Montaña Mágica* se ubica en la senda de la tradición literaria alemana de la novela educativa (*Erziehungsroman*) que se remonta a Goethe. La montaña es un pretexto pedagógico del que Thomas Mann se sirve para, dado su carácter mágico, hacer consciente al hombre del carácter mágico del tiempo, cuyo misterio se propone desvelar en esta magna obra que es, a la vez, un tratado, un ensayo y un poema del tiempo. En la novela se plantean los problemas clásicos de la relación tiempo-movimiento, de su interdependencia mutua, de la relación entre tiempo y existencia, de la apertura del tiempo a la eternidad, etc. En lo referente a su estructura, *La Montaña Mágica* trata de excluir el tiempo mediante sus recursos artísticos, especialmente por la técnica del *Leitmotiv*, tomada de Wagner. Los *Leitmotive* de los sentimientos y de los estados de ánimo de los protagonistas participan en el tiempo: si los sentimientos de la enfermedad y la muerte, o el amoroso, se repiten iguales y distintos se crea la sensación de que antes, ahora y después son una misma cosa, unidas en el movimiento inamovible del tiempo. La vida en el sanatorio no es una repetición, sino una uniformidad, un presente detenido en algún lugar o una eternidad. Pero no es eso lo que nos interesa, sino el tratamiento que Thomas Mann hace del tiempo a base de metáforas, como si el acercamiento meramente analítico dejase escapar la parte fundamental de la cuestión. Mann se sirve de la imagen tradicional del tiempo como una suerte de andadura regular y general, un movimiento, una corriente, una duración que puede marcarse.

Ahora bien, en la Montaña, la medida de duración mínima es el mes, cada uno de los cuales va dejándose caer discretamente y sin ruido, porque el tiempo no admite divisiones, y sobre todo porque las estaciones no se diferencian mucho unas de otras, se confunden y no se atienen al calendario. Pero en este tiempo impersonal, objetivo y astronómico se pierde el instante inolvidable y personal. Sin embargo el tiempo no se reduce a eso. Más metáforas nos dan más cualidades de esta realidad: el tiempo es algo para el hombre, para su progreso, como defiende Setembrini. Pero, por otro lado, los rusos que visitan Berghof no se apresuran nunca: son pueblos que tienen tiempo, es decir, *a los que el tiempo les sobra*. Los occidentales, por el contrario, tienen poco tiempo y deben administrarlo cuidadosamente. El tiempo, pues, se tiene, y más que una entidad impersonal susceptible de ser atrapada por recurso a realidades astronómicas y de ser medida con relojes y calendarios, es un vivir particular, nacido de una forma particular de vida, de tal manera que, si a uno le parece que el tiempo es largo, es que es largo; si a otro le parece corto, es que es corto; pero ¿quién puede decir en realidad cuán largo o corto es? En el capítulo que lleva por título “Lucidez” (pp. 70-72, ed. cit.) hay un pequeño resumen de la realidad paradójica del tiempo a este respecto.

Cuando acaba de llegar al sanatorio en Davos, Hans Castorp piensa que el tiempo es muy largo y que él tiene mucho tiempo. Se trata de un lugar que le es ajeno, pero tras el primer día en el sanatorio, siente que lleva allí mucho tiempo; durante la segunda semana también le parece largo, pero tras la séptima semana a Hans Castorp le es difícil determinar la longitud del tiempo, de su propio tiempo y las siete semanas le parecen muy cortas y muy largas a la vez. A partir de este momento empieza la *Zeitroman* de Hans Castorp, en la cual se profundiza en la relación entre tiempo y cambio percibido, de manera que, acorde con el cambio interior, el régimen de vida o el adiestramiento, resulta que lo largo se hace breve y el tiempo fluye en un instante en la Montaña. La gente dice “ayer” en lugar de “hace un año” y “mañana” en lugar de “el año próximo”. Al principio de la novela, los siete minutos durante los que se toma la temperatura parecen una eternidad, pero al final, los siete años transcurridos parecen un instante. Hans Castorp llega a la clarividencia tras un largo proceso de instrucción y es el único que poco a poco se eleva hasta lo intemporal del tiempo. Al principio no presta atención a las semanas; tras el décimo mes tira los calendarios, repre-

*Recherche du Temps Perdu* de Proust<sup>352</sup>. Estas obras son laboratorios ficcionales de la experiencia del tiempo que exploran modalidades inéditas de “concordancia discordante”. De este modo, aun cuando el orden de la historia sea lineal, el orden del discurso no lo es necesariamente<sup>353</sup>.

Mijail Mijailovich Bajtin habla del *cronotopo*<sup>354</sup> como la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura y traza una tipología histórica de cronotopos. La total ausencia de anacronías, y la coincidencia plena entre el orden de la historia y el orden del discurso es la temporalización lineal, el modo más elemental y común del relato o grado cero del cronotopo. Por contra, una forma marcada es la que se deduce de la presencia de analepsis o prolepsis, multiplicando espacios y momentos mediante una temporalización anacrónica, que puede ser retrospectiva o prospectiva.

La primera es típica en Proust: el yo proustiano recupera instantes privilegiados de su vida pasada, interrumpiendo el curso del tiempo y reconstruye con auxilio de la reminiscencia su entera unidad, es decir, reencuentra en la contemplación estética lo que había perdido en el decurso de la existencia. Para ello tiene que enfrentarse a dos enemigos: la lógica y la memoria voluntaria. La concatenación racional de los recuerdos excluye la impresión fortuita, carente de significado para la lógica, que hace revivir en la memoria todo un instante del pasado. La memoria involuntaria

sentaciones gráficas del tiempo astronómico; más tarde prescinde del reloj, dejando de darle cuerda y al final, su indiferencia hacia el paso del tiempo le lleva a olvidar cuántos años tiene, hasta lograr disolver su limitado tiempo humano en el tiempo ilimitado de la eternidad. De Thomas Mann podría resaltarse también la obra *José y sus hermanos*, en la cual se da una relación peculiar entre el tiempo del mito y el tiempo de la historia, cuyo análisis puede verse en R. CÉLIS, *Temps du Mythe et Temps de l'Historie. L'Éternité Racontée dans Joseph et ses Frères de Thomas Mann*, en J. GREISCH et R. KEARNEY, *Paul Ricoeur. Les Métamorphoses de la Raison Herméneutique* (París, 1991), pp. 231-262.

352. Esta obra es profundamente analizada en P. RICOEUR, *Time Traversed: Remembrance of Things Past*, en M. J. VALDÉS, *o.c.*, pp. 355-389. También la ha estudiado con detalle G. Genette, quien establece las variantes de velocidad de *À la recherche du Temps perdu*: desde 190 páginas para tres horas de tiempo de la historia a tres líneas para doce años, es decir, un máximo de velocidad narradora de una página por siglo y un mínimo de una página por minuto. La trayectoria de la historia contada por Proust abarca 47 años en algo más de 3.100 páginas de texto, lo que hace una media de 5'5 días por página. Cf. G. GENETTE, *Figures III* (París, 1972), p. 127. Véase también C. GURMÉNDEZ, *El tiempo y la dialéctica* (Madrid, 1971), pp. 214-238.

353. A este respecto hay que apuntar la distinción básica existente entre “tiempo de la narración” (*Erzählzeit*) y “tiempo narrado” (*erzählte Zeit*) establecida por G. Müller, es decir, entre un tiempo externo, el de los hechos reflejados (historia) y un tiempo interno, el de la secuencia narrativa propiamente tal o representada sobre el escenario (discurso). El tiempo de la historia se transforma en el único pertinente desde el punto de vista textual: el tiempo del discurso. Cf. G. MÜLLER, “*Erzählzeit und erzählte Zeit*” en *Festschrift für P. Kluckhohn und H. Schneider*, Tübingen, 1948, citado por D. VILLANUEVA, *o.c.*, p.80.

354. M. BAJTIN, *Teoría y Estética de la Novela* (Madrid, 1989), p. 237.

garantiza revivir el acontecimiento olvidado al margen de todo nexo utilitario, no sólo recreado, sino hecho más vivo y extratemporal. En ese sentido, su función es superior a la misma realidad, ya que es la realidad de la realidad. Tal es la esencia en sentido proustiano: lo que gracias a la coincidencia de dos momentos temporales en la conciencia (por vía principalmente afectiva, involuntaria y, por tanto, impredecible) se ofrece a la contemplación intelectual franqueada por las leyes del tiempo<sup>355</sup>.

La analepsis aparece también en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes: lo primero que leemos es la esquela del personaje. Desde ahí se nos informa de su juventud, madurez, etc. Es la misma técnica que emplea la película recientemente premiada *American Beauty*, cuyo personaje central y narrador comienza por decirnos que está muerto y pasa luego a relatarnos sus últimos días. En *La detonación* de Antonio Buero Vallejo, su protagonista, Larra, cuenta su propia vida momentos antes de que una bala ponga fin a su existencia. Estas posibilidades ofrecen un enorme rendimiento expresivo y semiológico al narrador<sup>356</sup>. El desorden contrario, se da en una obra de John B. Priestley, *Time and the Conways* (1937), cuyos actos primero y tercero corresponden al presente, mientras que el segundo salta veinte años hacia el futuro.

El total sometimiento del tiempo a la perspectiva de un personaje y a su intimidad produce la *temporalización íntima*, propia de la novela psicológica, subjetivista y lírica, que refleja el yo ignorado por la novela clásica mediante la técnica narrativa del monólogo interior o *stream of consciousness* (término inspirado en W. James), de la que es ejemplo señero el monólogo de Molly Bloom al final del *Ulises* de Joyce y que convierte a la novela en una "cronofanía", en término de Jean Onimus.

La cuarta posibilidad es arquetípica de lo bajtiano, pues se trata de la simultaneidad o temporalización múltiple producida por un desdoblamiento parcial en el tiempo de la historia que se proyecta en sucesión en la escritura y en el tiempo del discurso. "Lo que vieron mis ojos -dice el narrador borgiano en *El Aleph*- fue simultáneo: lo que transcribo es sucesivo, porque el lenguaje lo es". Tras diversos experimentos tipográficos, como la doble columna de Pérez de Ayala en *El curandero de su honra*, o

355. Cf. E. PERNA MARANO, *Marcel Proust e i "Miracoli" della Memoria Involontaria* en G. CASERTANO (ed.), *o.c.*, p.p. 243-245.

356. Cf. D. VILLANUEVA, *o.c.*, pp. 81-82. La retórica clásica admitía dos disposiciones posibles para la *narratio*. Una era la *naturalis temporum ordo*, y la otra su transgresión, con el comienzo *in medias res*. Cuando hay una dislocación entre el orden de la historia y el del discurso surge la anacronía, término de G. Genette, que puede ser desde la línea temporal predominante o relato primario hacia atrás (analepsis o *flash-back*) o hacia delante (prolepsis o *flash-forward*). Para modular el ritmo temporal, la novela utiliza diversas técnicas: resumen, elipsis, pausa descriptiva, pausa narrativa, ralentí, etc.

la secuencia alterna de las líneas pares e impares en el capítulo 34 de *Rayuela* de J. Cortázar, los narradores interesados por el logro de la simultaneidad para representar el nuevo protagonismo de las masas en novelas de toda una ciudad como las de Dos Passos, Döblin, Romaine o Cela, para reproducir acontecimientos colectivos, revolucionarios o bélicos, como Malraux y Valle Inclán o para jugar con efectos contrapuntísticos de inspiración musical, como Huxley, todos pertenecientes a lo que Wyndham Lewis denominó "*time school of fiction*", han acabado por preferir la articulación del texto en fragmentos más o menos extensos como los *flashes* y las secuencias fílmicas que, al intercambiar breves relatos de lo que va sucediendo al mismo tiempo en lugares diferentes, nos recuerdan que lo que leemos en progresión corresponde a un mismo instante<sup>357</sup>.

Al leer, el mundo del texto y la experiencia ficcional del tiempo que emerge de él se cruzan con el mundo actual del lector, dando lugar a lo que Gadamer llama la *fusión de horizontes*. Con ello se da una refiguración del tiempo, en términos de Ricoeur. Pongamos por ejemplo a García Márquez, quien se interesa por el tiempo frondoso y jugoso, entendido como una realidad plena cuyos planos múltiples y simultáneos se entrecruzan y se fecundan sin cesar, abriendo distancias infranqueables entre los contemporáneos y, al contrario, anudando en un presente único antepasados fantásticos con recién nacidos. Su interés se centra en un tiempo cualitativo, que configura de un cierto modo mítico, rechazando la fría sucesión empírica tanto como la pura exaltación de la subjetividad. Frente a él está la poesía que cultiva la brevedad del texto, aprehensible de un vistazo, para favorecer una sensación atemporal o ucrónica.

No es nuestra intención extendernos en análisis pormenorizados de ejemplos narrativos. Bástenos con recordar la sustancia del tiempo narrativo como ese *tertio incluso* que, basándose en otros conceptos, elabora la experiencia temporal humana de un modo original.

357. Cf. Id., pp. 85-88.