

EL ORDEN TEMPORAL EN EL RELATO EN PRIMERA PERSONA

ANA L. BAQUERO ESCUDERO
Universidad de Murcia

LA ORDENACIÓN TEMPORAL EN EL RELATO Y LA TRADICIONAL VOZ OMNISCIENTE

Sabido es por las nuevas corrientes críticas ocupadas en el estudio de la temporalidad en la narración literaria, que dicha cuestión se remonta ya a la antigüedad clásica. Tanto Aristóteles como Horacio se ocuparon de la fundamental relación existente entre el "ordo poeticus" y el "ordo naturalis". La doctrina sobre el orden de los acontecimientos en la ficción aparece más precisamente detallada en la *Poética* aristotélica, tal como ha estudiado García Berrio, quien no obstante, otorga a la *Epístola* horaciana el subrayado y regularización del procedimiento "in medias res", uno de los más efectivos para pasar del orden histórico al artístico ¹.

José María Pozuelo en su aproximación a la "narratio" retórica, se refiere asimismo al problema del "orden temporal" como a uno de los más debatidos en la retórica, que daría entrada al famoso tópico constituido por la contraposición del "ordo naturalis" y "ordo artificialis", pronto trasvasado a la poética ².

En sus *Instituciones* Quintiliano al ocuparse de la "narratio" insiste en que ésta debe mover afectos. Por ello se separa Quintiliano del orden lógico-histórico, y prefiere la libertad de la ordenación temporal mediante una serie de artificios del narrador. Reproduzcamos el propio texto del autor latino:

"Dílogo porque no me cuadra la opinión de que con el mismo orden con que sucedió la cosa, con ese mismo se debe contar, sino del modo que más acomode, para lo cual hay varias figuras. Algunas veces fingimos que se nos pasó por alto una cosa, que luego

¹ A. GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría literaria moderna*. Tópica horaciana. Renacimiento europeo. Planeta, Madrid, 1977, p. 74 y ss.

² J.M. POZUELO Y VANCOS, *Del formalismo a la neoretórica*, Taurus, Madrid, 1988. p. 151 y ss.

decimos en mejor ocasión, otras decimos que volveremos a contar parte de lo que hemos dicho para que la cosa se ponga más en claro, otras, por último, habiendo ya contado la cosa, añadimos los motivos que antecedieron a ella" ³.

Como el Profesor Pozuelo reconoce, esta oposición fue recuperada por los formalistas rusos, y especialmente por Tomachevski, quien establecerá una diferencia fundamental entre "trama" y "argumento". Escribe este autor:

"La trama se muestra como el conjunto de los motivos considerados en su sucesión cronológica y en sus relaciones de causa a efecto; el argumento es el conjunto de esos mismos motivos, pero dispuestos con arreglo al orden que observan en la obra" ⁴.

Evidentemente la crítica posterior se ha ocupado más minuciosa y profundamente de este tema, fundamental para el relato de ficción. Darío Villanueva y José María Pozuelo reconocen, así, las aportaciones críticas más importantes de los últimos años, entre las que cabe destacar la de Gerard Genette ⁵.

Citado también por Tzvetan Todorov, este último crítico distinguirá tres puntos básicos en las relaciones entre el tiempo del discurso y el tiempo de la ficción, que se corresponden con los tres ejes trazados por el mencionado Genette. Habla así Todorov de la relación de *orden*, de *duración* y de *frecuencia* ⁶. Evidentemente aquí sólo nos va a interesar la primera de ellas: el *orden* en que se suceden los hechos en el relato. Todorov distingue dos tipos principales de *anacronías* que alteran el orden histórico en la narración: la retrospección —o vuelta atrás—, y la prospección —o anticipación—.

Desde siempre la narrativa literaria se ha caracterizado por esas alteraciones de una linealidad ordenada de los acontecimientos. Unas alteraciones que eran buscadas conscientemente no sólo para distinguir el relato literario de la narración histórica, sino también —como veíamos en Quintiliano para provocar un mayor impacto en los lectores (u oyentes, en caso de la antigua retórica).

Toda narración, como indicara Castagnino, supone una visión pasada de los hechos. "Por naturaleza y por esencia, la narración se funda en la perspectiva temporal que supone la evocación" ⁷.

Situado en esta especial perspectiva, el narrador dispondrá el orden de los hechos en busca de la mayor y mejor adecuación a sus propósitos. El tradicional narrador omnisciente articulará el orden temporal de su relato valiéndose de toda una serie de procedimientos, como las mencionadas prospecciones y retrospecciones. El comienzo "in medias res", la vuelta atrás explicativa de acontecimientos o personajes, o los anuncios avisando lo que va a ocurrir, y el

³ Citamos por el libro aludido de J.M. POZUELO, a cuyas páginas remitimos para un estudio más profundo sobre un enfoque retórico de esta cuestión.

⁴ "Temática" en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por TZVETAN TODOROV, Siglo veintiuno. Buenos Aires, Argentina. 1976. pp. 203-204.

⁵ D. VILLANUEVA, *Estructura y tiempo reducido en lo novela*, Bello, Valencia, 1977, p. 29 y ss. J.M. POZUELO Y VANCOS, *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid. 1988. p. 260 y ss.

⁶ *Pohico*, Losada, Buenos Aires, 1975, p. 61 y ss.

⁷ RAÚL H. CASTAGNINO, *Experimentos narrativos*, Juan Goyanarte Editor, Buenos Aires. Argentina, 1971, p. 28. Véase, no obstante, lo que apunta POZUELO sobre el relato "predictivo" de TODOROV. *Teoría del lenguaje...*, op. cit., p. 249.

interés que poseen los acontecimientos que siguen —esos finales, por ejemplo, de capítulos, en donde se insta al lector a continuar con la lectura de la obra—, son muestras evidentes de esas manipulaciones en el orden temporal, bien conocidas por todo lector de novelas.

Si es obvio que en el relato de ficción, son frequentísimas estas dislocaciones en el orden de los acontecimientos, no es menos cierto que especialmente en una narrativa tradicional, **subyace** siempre lo que podemos denominar intriga, deseo de sorprender o suspender durante toda la lectura de la obra, el ánimo de los lectores. Ambos aspectos en dicha tradición narrativa, aparecen muy unidos.

Si el narrador desde su poderío omnisciente y desde esa situación de contemplar la historia como un todo pasado y concluso, podría establecer el orden que se le antojase, no obstante sabe que una errónea alteración de los hechos, en su ordenación temporal, podría perjudicar su obra. Sabiamente dispone por lo tanto, los requisitos indispensables para atraer la atención de sus lectores, de forma que si revela cosas que eran desconocidas, altera el orden lógico porque en ese momento su aparición es más adecuada, y produce un mayor efecto; así como adelanta acontecimientos que puedan incitar a la consecución de la lectura. Sin embargo, si estos avances pueden mover el ánimo del lector, una total alteración anunciando, por ejemplo, al comienzo de la obra, el desenlace de la misma, supondría la desaparición de esa intriga, presente especialmente en dicha narrativa tradicional.

Martorell, por ejemplo, en su libro tercero de *Tirante el Blanco* anuncia la aparición de Carmesina, figura de especial importancia en la novela, pero sabe muy bien ir ocultando a sus lectores cuáles serán los resultados de la compleja relación de sus amores con Tirante.

Evidentemente, a la hora de valorar estas cuestiones no pueden dejarse de lado las contenciones del género en que se **enmarcan** las obras. El horizonte de expectativas de todo lector de libros de caballerías, asegura con toda certeza el feliz resultado de tales relaciones. Sin embargo, el suspense se mantiene. Como provoca una enorme sorpresa —intensificada más si la contemplamos desde ese enfoque de géneros, aludido— la muerte del héroe por enfermedad. Si tal acontecimiento hubiese sido anunciado desde un principio de la obra, muchos de los vehementes lectores de libros de caballerías de la época, quizá no habrían llegado al final de tan extensa novela.

El género novelesco, pues, pese a los convencionalismos de las distintas especies narrativas, y a las tramas muchas veces no originales, **mantendrá** las expectativas de los lectores. O lo que es lo mismo, siguiendo una nomenclatura clásica, el desenlace no se precipitará antes que el nudo, sino que será cuidadosamente respetado en su posición última.

Los géneros narrativos que podemos denominar tradicionales, dan buena muestra de esta afirmación. Los narradores omniscientes de la novela caballeresca, la novela morisca o la novela pastoril, utilizan esos procedimientos de alteración del orden lógico de los hechos —recordemos, por ejemplo, el famoso comienzo horaciano "in medias res" de la *Diana* de Montemayor—, pero siempre cuidando asegurarse la sorpresa última de sus lectores.

Uno de los inicios, por ejemplo, también más representativos del comienzo horaciano "in medias res" es el de una novela, asimismo situable en una categoría genérica tradicional, la bizantina, obra que cerrará la carrera literaria de Miguel de Cervantes. Evidentemente nos referimos a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. En dicha novela son frecuentes los saltos atrás y adelantos, especialmente éstos a través de esos epígrafes tan convencionales y repetidos en toda una tradición **literaria**, que condensan brevemente el contenido del capítulo. Pues bien, si el narrador utiliza tales procedimientos, sin embargo constatamos en qué medida va **dosificando** poco a poco la revelación última que concierne a los dos protagonistas.

Si en el libro segundo, capítulo sexto, identificamos a Penandro y Auristela como Persiles y Sigismunda identidad en gran medida prevista por el propio título de la obra— sin embargo, debemos esperar prácticamente hasta el libro cuarto y último para que el enigma se vaya revelando. Este sería un caso evidente de cómo un principio puede ser relegado a un desenlace, ya que gran parte del valor de esta modalidad narrativa reside en ese buscado efecto de provocar la admiración entre los lectores. Tenemos, pues, aquí un ejemplo de una dislocación temporal completa: el principio se relega al final. Obviamente lo que no resultaría tan fácil de concebir es el extremo opuesto; el autor puede retardar la explicación del origen de los "trabajos" de sus protagonistas. pero no puede iniciar su obra explicándole a su lector que éstos finalmente triunfarán en sus deseos y objetivos.

En la posterior evolución del género novela, y pese a las importantes innovaciones producidas dentro del mismo, constatamos cómo no obstante esa primacía del personaje sobre la acción, o ese subrayado del reflejo de una realidad cotidiana y directa, compartida por autores y lectores, la idea subyacente de intriga permanece. No pensemos ya en una modalidad narrativa como la famosa novela histórica decimonónica, en la cual el suspense es constituyente básico — recordemos tan sólo la frecuente aparición de personajes disfrazados cuya identidad sólo conoceremos "a posteriori"—, sino en la aparición de la importante novela realista del siglo pasado. Una novela que pese a erigir como su objetivo fundamental, esa buscada "copia" y traslación directa de la realidad, solía ofrecer asuntos apoyados normalmente en una cierta intriga y un cierto suspense.

Recordemos a los grandes narradores del XIX, a un Dickens o un Thackeray, este último especialmente alzándose como autor todopoderoso sobre sus figuras literarias, a las que maneja como singulares títeres, en su *Feria de las Vanidades*. Si en la misma el narrador utiliza frecuentemente las retrospecciones y avanza datos sobre acontecimientos y personajes —el lector sabe, por ejemplo, que no volverá a aparecer miss Crawley, dado que el narrador se ha despedido definitivamente de ella—, sin embargo no deja entrever que el bueno de Dobbin conseguirá finalmente casarse con Amelia.

También Balzac sabe disponer magistralmente el orden de los hechos en su *Papá Goriot*, por ejemplo. Una gran parte de la fuerza del relato reside precisamente en ese ir revelando con posterioridad a la aparición del protagonista. planteado como enigma, la realidad de su lamentable e infeliz historia que culminará en un final previsto fácilmente, por otra parte, por los lectores de la novela.

Pensemos también en nuestros grandes narradores decimonónicos. "Clarín" puede hacer, así, gala de su maestría en la forma de disponer las dos retrospecciones que explican las vidas de Ana Ozores y don Fermín de Pas, puede anunciar hechos, pero evidentemente el lector no seguiría con la misma atención e interés la profunda y compleja transformación espiritual de Ana Ozores, si supiese con antelación, que ésta va a acabar sucumbiendo ante el tenorio Mesía — como también Madame de la Fayette, la que se viene considerando primera iniciadora de la novela psicológica, hace que el narrador de *Laprincesa de Clèves* bucee en las interioridades de la protagonista femenina, sin anunciar el inesperado fin de la obra—.

Imaginemos también qué efecto nos produciría conocer al comienzo de la obra que Fortunata morirá y dejará a Jacinta, el hijo que ha tenido con Juanito Santa Cruz.

En todos estos casos comprobamos cómo el tradicional narrador omnisciente se vale de los procedimientos que le ofrece la propia esencia del relato literario, para hacer del orden temporal un motivo más de posibilidades latentes para desarrollar, en busca del mejor logro de sus fines.

Evidentemente si todo lo dicho es aplicable a una novelística tradicional entendida ésta como novela anterior al XX—, resulta más compleja su aplicación a la novela de nuestro siglo. No es nuestro objetivo, no obstante, ocuparnos en esta ocasión de dicho tema, aunque no podíamos dejar de reconocer la línea de separación que en muchas ocasiones obviamente no siempre— separa a este respecto a la novela del siglo XX de la novelística anterior ⁸.

Asentados estos postulados generales concernientes al orden temporal del relato, enfocado a través de esta tradicional voz narrativa que desde fuera de la narración, hace ostensible su poderío omnisciente, centrémonos ya en lo que constituye el objeto de nuestro estudio: la ordenación temporal en los relatos en primera persona.

LA NARRACIÓN EN PRIMERA PERSONA

Si el tema de nuestro trabajo se centra en ver cómo se configura en el relato cuyo narrador está inserto dentro del mismo, el orden "poético", pensamos que conviene establecer una doble separación por el interés que ofrece la misma ante nuestro enfoque de estudio.

Distinguiremos, pues, en un primer momento el relato en primera persona configurado según la convención epistolar o la convención literaria del diario de un personaje, y posteriormente el estricto relato autobiográfico, contado por un narrador-personaje.

1. *La carta y el diario.*

Ciertamente, aun cuando el relato epistolar pueda presentar lejanos antecedentes en una literatura anterior —grecolatina, medieval o renacentista—. el verdadero auge de esta modalidad literaria se da en el siglo XVIII ⁹.

El nombre primero que debemos recordar al referirnos a este género narrativo dieciochesco es, evidentemente, el del inglés Samuel Richardson. Ya este autor que llegó a dicho género literario de manera indirecta ¹⁰ ponderaba las ventajas del relato epistolar frente a otros tipos novelescos. Obviamente la gran innovación conseguida por dicho escritor, residía en esa introducción inusitada de una realidad cotidiana, y en la directa presentación de los sentimientos íntimos de los distintos personajes, en relación con esa misma realidad. Si ello ahora no nos interesa, sí que es de gran valor el considerar qué concretas ventajas aporta el método epistolar en ese ahondamiento íntimo en los personajes —quienes muestran por sí mismos, su propio buceo psicológico— en relación con la ordenación temporal en que se suceden las reflexiones y el relato de los hechos.

Richardson, como afirma Ian Watt, fue consciente de los beneficios que le aportaba esta técnica que él calificó de "writing to the minute". Reproduzcamos algunas palabras del autor inglés, citadas por Watt, extraídas del prefacio de su *Clarissa*:

⁸ Véase D. VILLANUEVA, op. cit., p. 63 y ss., y M. BAQUERO GOYANES, *Estructuras de la novela actual*, Planeta, Barcelona, 2ª ed., 1972, cap. XI.

⁹ Véase M. BAQUERO GOYANES, introducción a las *Cartas marruecas* de JOSÉ CADAJE SO, Bruguera, Barcelona, 1981, pp. 31-34.

¹⁰ Véase MIRIAM ALIOT, *Los novelistas y la novela*, Seix Barral, Barcelona, 1966, p. 173.

"All the letters are written while the hearts of the writers must be supposed to be wholly engaged in their subjects... so that they abound, not only with critical situations, but with many be called *instantaneous* descriptions and reflections"¹¹.

Para el escritor inglés, por lo tanto, la estructura epistolar le ofrecía la posibilidad de acortar la distancia entre los hechos tal como ocurrieron, y tal como los proyecta en sus cartas el narrador-personaje. Dada la poca separación temporal entre un momento —el de la realización del acto— y otro —el de la **plasmación** literaria del mismo—, la carta ofrece una apariencia de "instantaneidad" en la transcripción de acontecimientos y sentimientos que son provocados por éstos.

Un tenaz detractor de Richardson, Henry Fielding, parodiana esta técnica epistolar. En su obra *Shamela*. En la misma leemos en algún momento:

"Mrs. Jevis and I are just in bed, and the door unlocked; if my master should come — Ods-bobs! I hear him just coming in at the door. You see I write in the present tense (...) Well, he is in bed between us..."¹².

En el relato epistolar nos encontramos, pues, con que el personaje autor de la carta, va a escribir sobre un hecho necesariamente pasado. Lo que ocurre es que tal hecho —como vemos en la obra de Richardson— acaba de suceder normalmente hace muy poco tiempo, con lo que los sentimientos producidos en el personaje, se mantienen todavía vivos y presentes.

Dentro de dicha convención el narrador-personaje autor de la carta forzosamente se referirá a hechos pasados, podrá emplear retrospectivas más o menos lejanas —el acto de escribir la carta, como vemos, es ya una vuelta atrás aunque inmediata—, pero nunca podrá usar verosímilmente, las proyecciones, a no ser claro está, **que las plantee como interrogantes que evidentemente no puede aclarar.**

Obviamente no toda obra configurada de acuerdo con el artificio epistolar se inscribe dentro de estas coordenadas que venimos trazando. Si bien en la novelística de Richardson y de sus continuadores existe una trama, una intriga, el mecanismo epistolar puede no estar al servicio de ésta. Y no pensemos ya en las correspondencias auténticas que acabaron por ser publicadas, como la famosa de Madame de Sevigné, sino en obras pensadas como literarias, pero en las que no existe el tradicional dispositivo de principio-nudo-desenlace. Un ejemplo manifiesto lo encontramos en nuestro propio país. Cadalso no pretende escribir una obra que como la de Montesquieu, fue concebida como novela, con ese constituyente básico de un suspense que necesita ser resuelto. En las *Cartas marruecas* encontramos a tres personajes que se envían cartas, contándose sus experiencias y sentimientos; sólo ello va a interesar a Cadalso, de manera que en ningún momento hallamos esas proyecciones interrogativas que apunten hacia un nudo que debe ser concluido¹³.

Un caso bien distinto al de Cadalso es el de otro de nuestros autores decimonónicos, cuya preferencia por la textura epistolar no debe extrañarnos, dada la educación e inclinación neoclásica existente en el mismo. Nos referimos, claro, a don Juan Valera y a su más

¹¹ *The Rise of The Novel*, Penguin Books in association with Chatto and Windus, London. 1957, p. 199.

¹² Cit. por el libro de WATT, p. 26.

¹³ La distinción podría residir en la aplicación o no, del término 'novela' al artificio epistolar.

importante novela, *Pepita Jiménez*, gran parte de ella configurada por las sucesivas cartas que el seminarista don Luis de Vargas dirige a su tío. En *Pepita Jiménez* tenemos un claro ejemplo de la fusión carta-diario, en ocasiones tan difícil de separar ¹⁴.

Don Luis va escribiendo con gran asiduidad sus nuevas experiencias a su tío, todas ellas marcadas por esa instantaneidad a la que Richardson aludía, que hace posible el que el lector siga con interés esa apariencia de simultaneidad en el acto mismo en que fueron ocurriendo, de las transformaciones internas en el joven abierto a un nuevo tipo de vida. Si un narrador tradicional podría bucear en el interior del personaje y mostrar también ese proceso de transmutación —incluso ofrecido por el propio personaje—. en último extremo éste siempre podría adelantar a sus lectores, acontecimientos o sentimientos futuros que el personaje experimentará. En el relato epistolar esto no es posible; el narrador-personaje se atiene a su presente, y a su muy reciente pasado, y nunca puede asegurar lo que va a ocurrirle después ¹⁵.

Lo que era opción prácticamente obligada, pero opción — en el relato con un narrador omnisciente, en tanto éste guardaba celosamente las conclusiones y resultados finales del futuro que se abría ante sus personajes, cuando bien podría alterar completamente el orden lógico de los hechos, se convierte en norma forzosa en el relato epistolar. El narrador-personaje autor de la carta, no sólo no puede predecir el desenlace de su conflicto, sino que ni siquiera puede anticipar nada de un futuro próximo. La intriga, pues, está asegurada en la novela epistolar, por su propia y peculiar constitución ¹⁶.

La situación del narrador-personaje que escribe un diario en donde va recogiendo sus experiencias, es prácticamente idéntica a la del personaje que escribe una carta. El cambio más perceptible es la ausencia de un receptor al cual va encaminado el escrito, en la convención literaria del diario —lo que no impide el que, como ocurre en el caso de la supuesta autobiografía de un narrador-personaje, pueda escaparse la alusión directa al "lector" de la obra—.

Normalmente, como decimos, puede fusionarse la modalidad epistolar con el diario, especialmente en el caso de que sea un solo personaje quien escribe cartas. Las de don Luis, no son sino una especie de diario cotidiano que escribe el personaje reflejando sus experiencias, situación mucho más clara en el caso de la *Pamela Andrews* de Richardson ¹⁷.

Recordemos cómo en la LXIX de las *Cartas marruecas* Gazel alude a su diario de viaje ¹⁸. El autor, no obstante, ha preferido la opción de la multiplicidad perspectivista cuyo manejo conlleva resultados muy distintos de los que hubiésemos encontrado, en caso de haber quedado configurada la obra como el diario de un marroquí que visita España.

¹⁴ Recordemos cómo *Pamela Andrews* más que un epistolario, es un diario que la protagonista, raptada y alejada de sus padres, escribirá durante gran parte de la novela, con la esperanza de que éstos puedan llegar a leerlo.

¹⁵ Aunque en *Pepita Jiménez* D. Luis en su primera carta tiene que referirse a un pasado lejano, con el fin de que el lector conozca a fondo la situación y personajes de la novela, sin embargo después la atención del narrador-personaje se ocupará normalmente de un pasado muy mediato. Las fechas en que aparecen firmadas las cartas, muy próximas una de otra, son muestras significativas de ello.

¹⁶ Obviamente no es sólo el mantenimiento asegurado de un suspense novelesco, lo que persigue esta modalidad narrativa. Recordemos así la entrada dentro de la novela epistolar, de un **perspectivismo** múltiple que nos informa sobre las distintas visiones de los personajes acerca de unos mismos hechos.

¹⁷ Evidentemente se podría argüir que el reflejo de los sentimientos del personaje estará mucho más contenido o deformado en una carta — sobre todo si no existe un muy estrecho vínculo entre narrador y receptor que en un diario íntimo, pero en lo que se refiere a la ordenación temporal, la situación es prácticamente idéntica.

¹⁸ Ed. cit., p. 157.

Novela también en la que existe esa compleja fusión entre diario y carta es la famosa, por sus falseadas versiones cinematográficas, *Frankenstein*, de Mary Shelley. Epígono singular de la novela gótica dieciochesca, la obra se configura de acuerdo con el artificio epistolar tan grato al XVIII. El capitán Walton escribe a su hermana desde el barco en que intenta llegar al Polo Norte. Las noticias que va escribiendo sobre tan difícil empresa se configuran, pues, como especial diario de a bordo, sólo que modificado por el tono personal de quien escribe a un ser cercano y querido ¹⁹.

Visto, pues, a muy grandes líneas de qué forma se configura el orden de los hechos en aquellos relatos en primera persona. incluidos dentro de la modalidad literaria epistolar o diario, veamos qué ocurre en aquellas obras presentadas como autobiografía del personaje que va a contar su vida.

11. *La memoria.*

Por "memoria" entendemos aquí, tal como acabamos de indicar, el relato de un narrador-personaje que desde una situación presente repasa lo que ha sido toda su vida, hasta el momento actual en el que está escribiendo.

Indudablemente para un lector español una de las obras de más significativa relevancia con respecto a esta convención, es la iniciadora del género de la picaresca: el *Lazarillo de Tormes*. Sin discutir aquí la no originalidad que supone en manos del anónimo autor, el empleo de este relato en primera persona ²⁰, entraremos a ver de qué forma queda dispuesto el orden temporal en el mismo.

La primera salvedad que resulta obligada al referirnos al *Lazarillo* como obra calificable de memoria o autobiografía, es la ineludible mención al carácter epistolar de la misma. Como Francisco Rico ha estudiado, Lázaro relata el "caso" a un alguien sin identificar del que sólo conocemos el tratamiento que en la obra se le da de "Vuestra Merced". Pese a que la novela, pues, posee una concreta motivación —alguien le pide a Lázaro que le cuente algo ²¹— que hace que la contemplemos como un escrito dirigido a un receptor, sin embargo, tal escrito adquiere un perfil último autobiográfico que, pensamos, hace posible su inclusión en este apartado.

En el *Lazarillo* comprobaremos un manejo del tiempo que va a ser el característico de todo relato literario configurado como autobiografía. Si la estructura epistolar nos mostraba los acontecimientos paso a paso, tal como eran vividos por los personajes, ahora el personaje-narrador contemplará lo que va a constituir la materia novelable, como un todo concluso y acabado ²².

Veamos más de cerca qué ocurre en el desarrollo de la novela.

La obra se inicia con el anuncio de que toda ella es en realidad una retrospectiva de largo alcance, ya que Lázaro va a tomar el "caso" desde el principio "porque se tenga entera noticia

¹⁹ Este es un caso en donde aparecen conciliadas estas modalidades que venimos estudiando: carta-diario, y posteriormente autobiografía, en el relato en primera persona que hará a Walton el propio Frankenstein.

²⁰ Véanse al respecto, los estudios de F. LÁZARO CARRETER, "*Lazarillo de Tormes*" en la picaresca, Ariel, Barcelona, 1972.

²¹ Ausente en el posterior desarrollo de la picaresca.

²² C. GUILIÉN ha estudiado la temporalidad de la obra, pero desde el aspecto que con TODOROV podemos considerar de la "duración". "La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*", *Hispanic Review*, XXV, 1957, pp. 264-279. Recogido en *El primer siglo de Oro*. Crítica, Barcelona 1988.

de mi persona" ²³. Si con tal anuncio el lector toma conciencia de la dualidad temporal: situación presente del personaje-pasado evocado, observa también cómo el narrador-personaje anuncia cuál va a ser el desenlace de su relato: Lázaro ha conseguido llegar a "buen puerto".

Considerada la novela como la revisión que de toda su vida hace el personaje, con su principio, nudo y fin, constatamos por tal adelanto, que el fin parece aquí haberse antepuesto al mismo comienzo y nudo. Tal situación, no era evidentemente, la más usual en ese relato en tercera persona en el cual el narrador se guardaba bien de revelar las claves últimas.

Si ese "buen puerto" parece anular, pues, todo efecto de intriga en el que podemos considerar sucesivo aprendizaje del pícaro en el mundo, concluida la obra comprobamos cómo lo que se prometía tal seguro fin, no lo es tanto. El "buen puerto" del que se ufana el protagonista no resulta ser sino una completa y total ironía. A la luz del conocimiento de su situación actual —ésta sí sabiamente velada en ese prefacio a la obra—, de manera que la, en principio se diría, frustrada expectativa de los lectores por una posible intriga novelesca, se convierte en verdadera sorpresa última ante el conocimiento de Lázaro pregonero ²⁴.

Una rápida revisión de los diversos tratados que componen la novela nos dará un conocimiento más preciso.

El tratado primero se organiza conforme a una sucesiva linealidad. Lázaro en un principio no nos advierte sobre el carácter de su amo, y el lector conoce los hechos tal como él los fue conociendo. La cruel burla del toro de piedra nos sorprende tanto como a él le sorprendió. Sin embargo, este tratado no está exento de prospecciones relativas especialmente al magisterio que ejerció para en un futuro, la convivencia con este ciego.

Si los adelantos se refieren al posterior y progresivo proceso de aprendizaje del pícaro, observemos, no obstante, cómo en los respectivos lances, el narrador silencia en principio, los resultados finales. Recordemos la burla de la longaniza. El lector mantiene su curiosidad avivada por saber cómo reaccionara el ciego cuando descubra el cambio, y el narrador se asegura bien de que tal curiosidad no sea desvelada sino al final. Es precisamente a propósito de este lance que Lázaro revive sus sentimientos de odio e irritación, al decir que después sintió no haberse comido la nariz del miserable ciego. Evidentemente, y como ya advirtió Richardson, el personaje que evoca un pasado lejano no puede expresar con la misma inmediatez que quien todavía vive los efectos de un pasado reciente, los sentimientos que se apoderaron de él. Como escribe Oscar Tacca: "El personaje cuenta hechos de su pasado, pero contemplados con la relativa «ajenidad» que impone el tiempo. Sobrevive, naturalmente, el apego de la propia identidad, pero hay el desapego de la distancia temporal" ?.

Pese a tal evidente aseerción, en el *Lazarillo* se observa el continuo cuidado del narrador por mantener la mayor distancia posible entre el Lázaro pregonero y el Lazarillo muchacho, de manera que el punto de vista existente, se adecúe a lo largo de la obra lo mejor posible, a la visión propia de quien todavía no ha sido adiestrado en el complejo juego de una realidad hostil ²⁶.

²³ *Lazarillo de Tormes*, ed. F. Rico. Cátedra. Madrid, 1987. p. 11.

²⁴ Evidentemente tal "sorpresa" sólo será compatible con aquellas lecturas que aprecien la fácil ironía del avance primero de Lázaro.

²⁵ *Las voces de la novela*, Gredos. Madrid. 2ª ed., 1978. p. 138.

²⁶ Recordemos cómo CLAUDIO GUILLÉN hablaba de esa selección de los momentos pasados que mayor impacto produjeron en Lázaro. Art. cit.

Pero siguiendo con nuestro tema principal: el orden en que se narran los hechos, comprobaremos cómo en el tratado II las cosas varían bastante. Desde un principio del mismo, Lázaro nos va a decir que su segundo amo fue mucho peor que el primero. Toda tensión expectativa queda anulada, y la intriga subyacente en dicha parte se centrará en los lances que le suceden al muchacho con el clérigo. Unos lances recordemos el principal del arcón — que sí nos serán contados en su sucesión lógica.

En el tercero, el narrador opta por una vía distinta. Si el tratado II no ha sido sino intensificación negativa del I, de forma que la previa prospección del carácter del clérigo no hace sino confirmar los temores de Lazarillo, el tercer amo del pícaro va a ser bien distinto de los anteriores. El narrador plantea, pues, el orden de los hechos de modo diferente al tratado anterior.

Evidentemente, tal como en su magistral acercamiento a la novela ha demostrado Rico ²⁷, es fundamental la cuestión del punto de vista para valorar la totalidad de la obra. En este tratado III se nos va a ofrecer el desengaño progresivo del pobre Lázaro de la misma forma en que él lo vivió. Sin embargo, el narrador no estaba forzosamente obligado a plantear así la revelación de la personalidad del escudero. Sí lo estaba a la hora de mantener el punto de vista limitado de su protagonista que no podía mostrar y hablar de cosas que no hubiese conocido, pero como en el tratado II, bien podría haber adelantado que su tercer amo no fue sino un calamitoso y doloroso fracaso. Desde su concreta situación, el narrador-personaje puede disponer el orden de los acontecimientos como quiera, de similar manera a como el narrador omnisciente **podía** organizar como desease. el material de su novela.

Tras el simple Lázaro, no obstante, se vislumbra al sabio creador literario que sabe que en la presente ocasión no debe alterar el orden de los hechos, sino mostrarlos en la misma forma en que acontecieron, para que el lector viva con la máxima intensidad el desengaño sufrido por el desdichado muchacho.

Como también aparecen — aunque por razones distintas — en el mismo orden lógico, los hechos del tratado IV. Lógicamente todo relato que desarrolle el motivo de la burla — y la **cuéntística** folklórica da buena cuenta de ello — no puede permitirse una alteración en su orden temporal, revelando un final sorpresivo en el que **recae** toda la fuerza del relato.

Observamos, por consiguiente, cómo el manejo del tiempo en este relato a cargo de un narrador-personaje que desde una situación presente, va a hacer un repaso de toda su vida, es idéntico al que constatamos en el relato cuyo narrador permanecía ajeno y fuera del mismo. Ambos poseen esa capacidad de alterar la **linealidad** cronológica histórica, según sus intereses y objetivos, a diferencia de lo que ocurría en la narrativa epistolar, en donde el personaje no podía adelantar nada ²⁸.

Señalemos, no obstante, una distinción importante entre este relato en primera persona y el relato a cargo de ese narrador omnisciente. En el tratado I Lázaro dice que no supo lo que fue del ciego ni le interesó, y en el III sobre el asunto de las deudas del escudero, comentará: "No sé en qué paró" ²⁹. Frente a esa visión abarcadora de todo y todos, característica del narrador omnisciente, el narrador-personaje sólo podrá darnos cuenta precisa de su persona. Y así si, por ejemplo, en la novela victoriana y en general en la novela del siglo XIX fue un

²⁷ *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Barcelona. 1970. p. 39.

²⁸ En el relato autobiográfico el narrador no podrá decir nada del futuro en relación con su presente actual. Este, sin embargo, se considera como el fin que hace de las peripecias de su vida, un todo concluso.

²⁹ Ed. cit., p. 109.

procedimiento muy característico del cierre narrativo, ese "atar cabos" que daba cuenta de la suerte posterior de cada uno de los personajes, el narrador-personaje sólo podrá referirse a sí mismo y a los personajes cercanos que conviven con él, de manera que, por ejemplo, ese caso de la retrospectiva dentro de la retrospectiva en la escena en que el escudero le habla de su pasado, es posible sólo porque este personaje así se lo contó a Lázaro.

Con motivaciones distintas de las de la carta-biografía de Lázaro de Tómes, surge la autobiografía de Guzmán de Alfarache. Desde su presente, castigado, en las galeras por sus múltiples delitos, el pícaro de Mateo Alemán nos advierte explícitamente sobre sus objetivos al escribir la obra: desea que sus lectores se aparten del mal camino que ha hecho que él tenga que sufrir en la actualidad no sólo el castigo físico, sino también el remordimiento espiritual. Así enfocada la obra —en la cual obviamente, es inseparable el componente didáctico moralizador, del narrativo— el lector comprueba cómo también aquí el desenlace va a anticiparse al principio y nudo. Lo que importa, pues, no es saber a dónde llegó, sino cómo **llegó** a esa situación Última Guzmán de Alfarache. Si no existe ninguna intriga a este respecto —ni tampoco esa sobrelectura final acerca del desenlace de su vida, que apuntaba Lázaro— obviamente sí se va a mantener la expectativa de los lectores en las peripecias que correrá el pícaro —aunque los continuos avisos del mismo nos adviertan acerca del desafortunado final de sus malas andanzas). Recordemos tan sólo las burlas y engaños de Guzmanillo cuando está al servicio de Monseñor ³⁰. Como en el caso de las tretas de Lázaro, tampoco aquí el lector sabe cómo acabarán las mismas.

Muy parecida a la situación básica del *Guzmán*, es la de una obra muy lejana en el tiempo a ésta, *La Montálvez*, de José María de Pereda, en tanto en la misma aparecen unos apuntes autobiográficos de la protagonista femenina, en los cuales repasa su vida. Como es bien sabido, no es ésta a diferencia de la picaresca, la voz principal del relato, en tanto el hilo conductor narrativo de la misma corre a cargo del tradicional narrador omnisciente que desde fuera va a controlarlo todo. Si nos atenemos, no obstante, a aquellos fragmentos donde directa o indirectamente se reproduce el texto de dichos apuntes, observaremos cómo el propósito moralizador perediano —tan presente en su producción narrativa— se hace evidente. Como Guzmán, Nica Moltálvez, narra desde una situación presente desengañada y dolorida desde la que contempla con horror y arrepentimiento todo su pasado. Las intervenciones, pues, de la óptica presente del personaje renegando de todo ese mundo frívolo y **permicioso** en el que siempre vivió, aseguran al lector el camino final del personaje. Lo que interesa, pues, es saber cómo **llegó** a ese desencanto Último la protagonista, cuya vida de peripecias y cambios seguirá atentamente el lector.

Si tanto en esta obra como en el *Guzmán* el presente que identificamos aquí con el desenlace, conforme a esa ordenación temporal que hace de toda una vida el asunto novelesco, dicho presente, decimos, se nos anuncia ya al comienzo de la novela, distinto va a ser el caso de aquellas obras en donde la circunstancia presente del narrador-personaje que escribe es silenciada. Pensemos en otra obra del propio Pereda, *Pedro Sánchez*. El narrador-personaje que escribe sus memorias va desarrollando y *explayando* toda su vida al lector, adecuando su óptica a la del momento pasado; esto es, como veíamos en ocasiones en el *Lazarillo*, siguiendo el dictado del orden lógico. Resulta sumamente revelador así, que el

³⁰ Es significativo ver como en una de las historias intercaladas, la de Dorido y Clorinia, el narrador-personaje, pese a conocer su final, no lo adelantará a la historia misma.

lector siga las experiencias amorosas del joven Pedro Sánchez de la misma forma en que él las vivió.

Cuando conoce a Carmen, el personaje se guarda muy bien de decirnos que ésta será su segunda mujer, así como la evolución lamentable de su relación con Clara, la va a seguir el lector de idéntica forma a como él la viviera. Si en lugar de haber narrado así los hechos, el narrador-personaje con todo su poder para hacerlo, hubiera anunciado que su matrimonio con Clara fue un fracaso y que la mujer de su vida sería Carmen — aunque esto lo suponga un lector no demasiado sagaz —, gran parte de la intensidad e interés de las páginas, concretamente aquéllas dedicadas a la exposición de sus sentimientos amorosos, se habría visto mermada.

Un caso sumamente representativo para comprobar de qué modo la organización temporal de los hechos, dependiendo de un narrador fuera y dentro del relato, puede ser muy similar, es el de una novela de Pedro Antonio de Alarcón: *El escándalo*. Como ya señalara Baquero Goyanes, tanto en esta obra como en *El Niño de la Bola* es impropio hablar del comienzo horaciano "in medias res". Los hechos están más que mediados, y su desenlace abocado a un fulminante desenlace ³¹.

Ambos casos son ejemplos sumamente relevantes de cómo un "ordo naturalis" puede ser violentamente alterado en ese "ordo poeticus" propio de la obra de ficción.

Pero fijémonos ya en momentos muy concretos de la obra. Pensemos, por ejemplo, ya no en la dislocación temporal que el personaje-narrador de gran parte de la obra, Fabián Conde, va a llevar a cabo, al contarle su vida al padre Manrique en esas sucesivas historias distintas, articuladas en diversos libros —, sino en el concreto mecanismo temporal que afecta al primero de sus relatos: la historia sobre la verdad de su padre. Evidentemente cuando Fabián le está contando esta historia al padre Manrique ya conoce el final de la misma. Sin embargo, lo retarda, como silencia quién es el misterioso personaje que se la contó. En el libro III, cap. III, se nos presenta a ese "Otro hombre sin nombre" como reza el epígrafe, que no descubrirá su identidad sino hasta el cap. V, confesando ser el propio Gutiérrez —aquél que labrara la desgracia de su padre—, ante la sorpresa de los lectores. Obviamente, insistimos, Fabián al narrar esta historia sabía quién era Gutiérrez, pero prefiere contar los acontecimientos en su linealidad lógica, para reproducir en su receptor el impacto que a él le causaran —vislumbrándose fácilmente los mecanismos de un autor interesado siempre en provocar la admiración entre sus lectores—.

Frente a esta historia conclusa, Fabián no conoce aún el fin de la historia de Lázaro; sin embargo, y cuando en el libro VII el narrador omnisciente vuelve a tomar el hilo del relato, comprobaremos cómo la disposición de los acontecimientos en el tiempo va a ser muy semejante. En lugar de informar detalladamente a sus lectores sobre el erróneo enjuiciamiento de Fabián sobre Lázaro, apuntando o relatando su verdadera historia, el narrador prefiere seguir los pasos de su personaje e informar al lector al mismo tiempo que éste es informado por el hermano de Lázaro. Ciertamente el impacto así provocado es muy superior al que se hubiese conseguido tanto en el caso de que supiésemos en un principio que quien iba a contarle la historia de su padre, era el causante de su desgracia, como en el caso de que antes que el personaje lo descubra, conociésemos ya la injusticia que se ha cometido con Lázaro.

³¹ P. A. DE ALARCÓN, *El escándalo*, ed. M. BAQUERO GOYANES, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, pp. 117-118.

Narrador y personaje-narrador actúan, pues, de idéntica forma. Ambos son conscientes de que una concreta manipulación en la ordenación de los acontecimientos novelescos, será más efectiva para conseguir el objetivo buscado. Un objetivo cifrado en esta ocasión en ese deseo de mantener siempre avivada la curiosidad del lector, pues, como afirmaba Baquero Goyanes "el fuerte acento romántico y hasta folletinesco de tales obras es algo que parece guardar relación con la estructura narrativa elegida por el escritor"³², y más concretamente en nuestro caso: con el manejo del orden temporal.

Si la intriga de estas narraciones teñidas de tantos tintes melodramáticos, presiona, pues, sobre la organización temporal de las mismas, ello se hará aún más evidente, en aquellos relatos en los cuales el suspense es la pieza clave. Pensemos, por ejemplo, en los relatos de terror o de fantasmas. Sabio artífice de los recursos narrativos, Henry James hará del tiempo un componente básico en una de sus más conocidas novelas cortas: *Otra vuelta de tuerca*. Es esta una obra singular en relación con nuestro estudio, dado que en la misma todo habría sido muy distinto si en lugar de un narrador-personaje hubiera aparecido el tradicional narrador omnisciente. La fuerza principal de la obra, su ambigüedad, es posible precisamente, porque el lector no está completamente seguro de la fiabilidad de quien va a narrar los hechos.

El narrador-personaje, la institutriz, va a contar la lamentable historia desde una posición que la contempla como un todo concluso. Desde la misma bien puede encubiertamente modificar el orden de los hechos, planteando unos interrogantes al lector imposibles en una obra en donde la fiabilidad del narrador estuviera asegurada.

Henry James, por tanto, sabe extraer ricas posibilidades de ese relato biográfico de un narrador-personaje, que no habíamos encontrado en los otros casos anteriores. La obra, no obstante, coincide con la mayoría de los que aquí hemos repasado, en esa ocultación primera del impresionante final.

Como también se nos ocultan en un principio los finales, en obras narradas en primera persona, en las cuales no es precisamente el protagonista, el narrador. Dicha voz narrativa manipulará en ocasiones, análogamente, la historia de aquél sobre quien va a escribir. Recordemos, tan sólo, la famosa novela de Scott Fitzgerald, *El gran Gatsby*.

Una novela española muy reciente, *El silencio de las sirenas*, de Adelaida García Morales, es también un significativo botón de muestra, de esa articulación del tiempo en el relato en primera persona narrado por ese yo testigo de la historia. García Morales ha sabido jugar con las expectativas de sus lectores. El comienzo de la novela es ya una prospección del final de la misma: Elsa se ha ido. María, la maestra, va a narrarnos la historia de esta mujer, avisando con anterioridad al inicio mismo de ésta, que finalmente ambas amigas se separarían. Lo que muy conscientemente ha omitido el narrador, es que dicha despedida se ha visto motivada por la muerte de Elsa, muerte que sorprenderá a los lectores, al no poder imaginar el sentido profundo de la prospección con que se abrió el relato.

Si en el caso del *Lazarillo* el anuncio primero del personaje cobraba nueva luz finalmente, bajo el enfoque irónico, en la obra de García Morales adquirirá un perfil distinto, por lo sabiamente velado e incompleto de dicho avance.

Al igual que ocurría, pues, en el relato autobiográfico de un narrador protagonista, en muchos casos de relatos con narradores-testigos, se producirá una idéntica manipulación en el

³² *Ibíd.*, p. 127.

orden de los acontecimientos. Una organización del tiempo que en estos relatos en **primera** persona. ofrece muchos puntos de semejanza, como hemos observado, con el relato narrado por la tradicional voz omnisciente, y que revela, en fin, una de las características más significativas. evidenciada ya por los autores clásicos, que distinguen a la ficción.