José Antonio Valenzuela Cervera

ESTRUCTURA DE LA COMUNICACIÓN NARRATIVA.

Contribución al estudio de su base verbal en español.

Tesis doctoral.
Dirigida por don ANTONIO ROLDÁN

UNIVERSIDAD DE MURCIA
Facultad de Filosofía y Letras
1978

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN.

I. PRIMERA PARTE.

I. 1. LA NOCIÓN DE *HISTOIRE* EN BENVENISTE.
I. 1. 1. La categoría *histoire* y el texto narrativo.
I. 1. 2. Carácter abstracto del texto *histoire*.
I. 1. 3. El pasado y la narración ficticia.

I. 2. LOS GRUPOS VERBALES.
I. 2. 1. Benveniste y la lengua francesa.
I. 2. 2. Los grupos verbales de Weinrich.
I. 2. 3. El caso anómalo del *passé simple* francés.

I. 3. EL CLASIFICADOR DE ACTUALIDAD.
I. 3. 1. El perfecto simple español.
I. 3. 2. La frecuencia verbal como indicio de los tipos de discurso.
I. 3. 3. El criterio clasificador de actualidad en las gramáticas.
I. 3. 4. Interpretaciones del criterio de actualidad.

I. 4. LA ACTUALIDAD COMO DIVISORIA DEL SISTEMA VERBAL.
I. 4. 1. El valor sintagmático del clasificador de actualidad.
I. 4. 2. El aspecto.
I. 4. 3. El modo y la persona.
I. 4. 4. Conclusión

I. 5. LA ACTUALIDAD Y LA FUNCION DEÍCTICA DEL VERBO.

I. 5. 1. La noción de grado cero.
I. 5. 2. La oposición *presente actual* / *presente inactual*.
I. 5. 3. La clasificación de los tiempos de grado cero según la época y la actualidad.

I. 6. LA DIMIENSIÓN DEL PRESENTE.
I. 6. 1. El presente y el tiempo de la situación comunicativa.
I. 6. 2. El tiempo en el sistema verbal de Molho.
I. 6. 3. El tiempo de la enunciación.
I. 6. 4. Sentido del presente actual.

I. 7. DEIXIS VERBAL Y SITUACIONES DE COMUNICACIÓN.
I. 7. 1. Situaciones de comunicación, deíxis de Bülher y actitudes de Weinrich.
I. 7. 2. Temporalidad axial y deíctica.
I. 7. 3. Dos visiones opuestas y parciales del sistema verbal.

I. 7. 4. Aportación de Coseriu.

I. 8. LA DOBLE FUNCIONALIDAD DE LOS PRETÉRITOS.
I. 8. I. La doble funcionalidad según los modos de mostrar.
I. 8. 2. Sobre el valor axial y el grado cero.
I. 8. 3. Valor axial de los pretéritos actuales.
I. 8. 4. El sistema verbal inactual.

I. 9. HISTORIA Y DISCURSO NARRATIVO FICTICIO.
I. 9. 1. La historia como discurso actual. Contraste entre los sistemas de Bull y de Weinrich.
I. 9. 2. La narración en el sistema verbal de Bull.
I. 9. 3. Los grupos verbales de la narración y del comentario.

I. 10. LA METÁFORA VERBAL, LA HISTORIA Y LA NARRACIÓN.
I. 10. 1. La metáfora verbal,
I. 10. 2. Valor "pasado" del perfecto simple, su explicación como metáfora.
I. 10. 3. Inciso sobre la génesis del lenguaje.
I. 10. 4. Prioridad entre historia y narración.
I. 10. 5. Sobre la metáfora de Weinrich. Su valoración.

I. 11. BULL Y LA DOBLE FUNCIONALIDAD DE LOS TIEMPOS SECUNDARIOS.
I. 11. 1. Conceptos fundamentales del sistema.
I. 11. 2. Temporalidad axial y situaciones comunicativas.
I. 11. 3. Los tiempos primarios en el texto narrativo.
I. 11. 4. Conclusión y resumen.

II. SEGUNDA PARTE.

II. 1. LA DISTINCIÓN ASPECTUAL EN EL TEXTO NARRATIVO.
II. 1. 1. El aspecto en el sistema verbal actual y en el sistema verbal inactual.
II. 1. 2. El aspecto.
II. 1. 3. Aspecto y orden.
II. 1. 4. Semejanza entre presente en imperfecto.
II. 1. 5. El presente narrativo, su contraste con el presente actual.
II. 1. 6. El relato como articulación del tiempo. El presente dinámico.
II. 1. 7. La serie.
II. 1. 8. El aspecto y la serie.

II. 2. LOS PLANOS DEL DISCURSO NARRADOR Y COMENTADOR.
II. 2. 1. El aspecto verbal y el relieve en la narración.
II. 2. 2. La noción de *relieve* en la teoría de Weinrich.
a) La narración.
b) El comentario.

II. 2. 3. El *relieve* del comentario y la dimensión del presente.
II. 2. 4. Los planos en la narración y en el comentario: el aspecto y el tiempo.

II. 3. ACERCAMIENTO A LA DEFINICIÓN DE PLANO NARRATIVO.

II. 3. 1. La esencia de los planos narrativos.
II. 3. 2. Serie y perspectiva en el discurso actual.
II. 3. 3. La serie en el discurso actual y en el discurso narrativo.
II. 3. 4. El plano narrativo.

II. 4. EL ASPECTO Y LAS SERIES NARRATIVAS.

II. 4. 1. Estructura y contenido de los planos.
II. 4. 2. El primer plano: la serie de perfectos simples.
II. 4. 3. El segundo plano: la serie de imperfectos.
II. 4. 4. Distribución del contenido narrativo entre planos.

II. 5. EL CONTENIDO DEL PRIMERO Y DEL SEGUNDO PLANO.

II. 5. 1. Exposición de la materia.
II. 5. 2. La historia en el primero y en el segundo plano.
a) Ejemplo.
El nido, Carmen Pérez -Avello.
b) Comentario.
II. 5. 3. Otros elementos del segundo plano.
II. 5. 4. La conmutación de planos.

II. 6. LA DISTRIBUCIÓN DE LA MATERIA NARRATIVA.

II. 6. 1. La distribución típica.
a) Ejemplo:
La siesta del martes, García Márquez.
b) Comentario.
II. 6. 2. Un segundo plano.
a) Ejemplo:
Un puerto en el desván, de C. Pérez-Avello.
b) Comentario.
II. 6. 3. Los verbos del segundo plano.

II. 7. EL DISCURSO NARRATIVO SIN RELIEVE.

II. 7. 1. El uso exclusivo de cada plano.
a) Ejemplo:
La novena, de Francisco García Pavón.
b) Comentario.

II. 8. LOS PLANOS SEGÚN EL CONTENIDO. CONCLUSIÓN.

II. 8. 1. Los planos según el contenido de la narración.
II. 8. 2. Los límites estructurales entre uno y otro plano.
II. 8. 3. La conmutación.
II. 8. 4. El relieve.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

III. TERCERA PARTE.

III. 1. SUSTITUCIÓN DEL SISTEMA VERBAL NARRATIVO.

III. 1. 1. Exposición del problema.
III. 1. 2. El relato en presente.
a) Ejemplo:
Las palomas, de J. A. de Hevia Valens.
b) Comentario.
III. 1. 3. La narración en un solo plano.
III. 1. 4. La narración en presente y la narración en un segundo plano.
III. 1. 5. La narración en el sistema verbal de los tiempos primarios.

III. 2. LA TRANSPOSICIÓN DEL SISTEMA PRIMARIO Y LOS PLANOS FORMALES.

III. 2. 1. La conmutación de los presentes.
III. 2. 2. El segundo plano de *Las palomas*.
III. 2. 3. Comentario del esquema verbal.
III. 2. 3. 1. Sobre la conmutación de grado cero.
III. 2. 3. 2. Sobre la retrospección.
a) El inciso narrativo,
b) El pluscuamperfecto,
c) El valor retrospectivo del perfecto compuesto.

III. 3. SUSTITUCIÓN PARCIAL DEL SISTEMA VERBAL NARRATIVO.

III. 3. 1. La sustitución de un sólo plano.
III. 3. 2. Ejemplo del primer plano en perfecto compuesto: *María la Loca* de E. Delgado.
III. 3. 3. Comentario del esquema verbal.
a) La distribución de los planos.
b) La retrospección.
III. 3. 4. El segundo plano.

III. 4. ESQUEMAS VERBALES DE LA NARRACIÓN.

III. 4. 1. Primer plano y aspecto sintagmático.
III. 4. 2. Presente y perfecto compuesto en el grado cero narrativo.
a) Recapitulación sobre las sustituciones de grado cero,
b) El presente histórico y el presente descriptivo.
III. 4. 3. La retrospección.
III. 4. 4. Los esquemas verbales desviados.

III. 5. EL ESTILO NARRATIVO EN EL *POEMA DEL CID* Y EN EL *ROMANCERO*.

III. 5. 1. Las formas temporales en el *Poema del Cid*.
a) Los "aspectos poéticos" del verbo.
b) El perfecto simple.
c)el presente.
d) El imperfecto.
e) Conclusión.
III. 5. 2. Los romances.

a) El presente y el perfecto simple.
b) El presente y el imperfecto.
c) El imperfecto narrativo.

III. 6. ESTRUCTURA DE LA COMUNICACIÓN NARRATIVA.
III. 6. 1. El lenguaje directo.
III. 6. 2. El sentido amplio de la oposición actual / inactual.
III. 6. 3. El segundo plano: la descripción y las intervenciones del narrador.
a) La descripción.
b) El discurso del narrador.
c) Estructura de la comunicación narrativa.

CONCLUSIONES.

APÉNDICE.

BIBLIOGRAFÍA.

NOTAS

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Esta es la tesis que, con algunas pequeñas adaptaciones para la edición, se presentó en la **Universidad de Murcia, en la Facultad de Filosofía y Letras.**

Cuando estaba metido con todo entusiasmo en el trabajo, interesadísimo en averiguar más y más, intrigado hasta el infinito y apasionado en el tema, me llegó el apoyo de **Miguel Ángel Garrido Gallardo**. Me fue de gran utilidad su consejo, me animó sobre todo a concluirlo, a no seguir con el tema y no pretender agotarlo. De manera que soy consciente de los vacíos y en los límites en que quedó este trabajo.

Leí en uno de los autores que más estudié para en el curso de la investigación, esto que declaraba en su prólogo: que no estaba seguro de haber agotado el tema, pero sí tenía claro que el tema le había agotado a él. Fue por tanto, el de Miguel Ángel, uno de esos consejos que sólo dan los amigos.

Rematé la tesis y fue también muy agradable el estímulo que recibí de **José María Pozuelo Yvancos**, por el aprecio que hizo de ella … y porque la leyó, que no es poca cosa. Una satisfacción añadida a la misma de hacer el trabajo. Actuó eficaz y favorablemente como secretario de mi tribunal.

Me han llegado otras estimables opiniones, pocas. Los ejemplares de la tesis han descansado pacíficamente en lugares cerrados y oscuros. Ha pasado algún tiempo y otros temas llevaron mi interés en otras direcciones, y el resultado ha sido el abandono o, al menos, dejar un poco de lado esta materia.

Ahora aprovecho el contrato que ofrece la **Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes** para darla a conocer. Un servicio que considero verdaderamente estimable. Al prepararla para su edición electrónica me doy cuenta de que no he perdido nada del interés que me suscitó cuando la hice y creo que tampoco han perdido actualidad los hallazgos encontrados. Ya últimamente he tratado del tema con **Miguel Ángel Muro**, de la **Universidad de la Rioja**. El me he puesto al día de los nuevos enfoques, y me confirma en esta opinión.

A todos ellos les debo unas palabras de agradecimiento, así como al director de la tesis Dr. D. Antonio Roldán y a Rafael Balbín Lucas, a quien expuse mi primera idea, **in memoriam.**

0. INTRODUCCIÓN.

Este estudio tiene por fin describir el discurso narrativo como estructura de comunicación y de lengua. No se hablará aquí de ningún género de narración en particular ni de ningún tipo de narrador; toda narración, desde la épica primitiva hasta la novela o el cuento contemporáneo, caen bajo nuestra consideración. Se atribuye a la palabra narración su sentido más amplio. Hablamos de la narración como el discurso común del que se valen todas las especies narrativas. Nos referimos exclusivamente al español, porque aunque la narración es un fenómeno universal, su discurso se manifiesta en cada lengua de un modo particular. Entendemos también que la narración constituye un género - un género mayor de la literatura, según la triple división básica en lírica, épica y dramática - , pero lo es en la misma medida en que se manifiesta, dentro de cada idioma, como un tipo de discurso. La narración, con todas sus especies, tiene literariamente un carácter de género porque lingüísticamente tiene carácter de discurso. La narración se distingue, por una parte, de los demás géneros poéticos - la lírica y el teatro- con una distinción que afecta, según nos proponemos demostrar, al mismo sistema de la lengua. Pero el conjunto de los tres géneros tiene en común aquello con lo que se diferencia de la lengua no poética: la palabra literaria crea imaginativamente su propia realidad y, sin necesidad de referirse a circunstancias externas, da vida a un mundo de ficción[1]. De acuerdo con esta naturaleza, común a todos los géneros poéticos, la narración se distingue de las especies de lengua no literaria: del hablar común, del hablar filosófico, científico, etc.; todas ellas constituyen un hablar referido a una "realidad" trascendente a la lengua. Pero la narración se distingue de este uso referencial de la lengua, no sólo como palabra de carácter imaginario o poético, sino también como discurso de rasgos lingüísticos definidos. De entre las especies de usos no poéticos de la lengua, el modo más cercano morfológicamente a la narración es la historia. Trataremos de mostrar cómo, a pesar de esta semejanza, la línea que separa historia (relato que se propone la reproducción de la verdad de lo sucedido) y narración de lo ficticio, resulta en último término de naturaleza lingüística. La narración constituye - según nuestra opinión - un discurso específico dentro del uso literario y no literario de la lengua

Estudiaremos la narración como estructura lingüística peculiar y al mismo tiempo, según hemos dicho, en su vertiente pragmática, como estructura de comunicación. La estructura de la comunicación narrativa puede entenderse en dos sentidos y de los dos nos vamos a ocupar, aunque en distinta media. Tenemos primero un sentido interno. El mismo texto, además del relato, contiene la presencia de un hablante, y todo hablante - aunque sea ficticio- nos revela una situación de comunicación en todos sus términos. Cualquier hablante configura ya el completo modelo de la comunicación lingüística y este modelo se encuentra en la narración, esto es, en el texto mismo. Pero puede entenderse en un segundo sentido, en un sentido externo. La narración media entre autor y lectores como un objeto (ergon) confeccionado con la lengua. Esta mediación externa constituye también un esquema comunicativo, pero de otro género. Aunque el objeto que media sea un objeto hecho de lengua, la comunicación no es, propiamente hablando, una comunicación lingüística. Esta es la forma de comunicación que se establece en todos los fenómenos del arte y con todos sus objetos, sean o no estos

objetos de naturaleza lingüística. El relato, la obra teatral, el poema, la pieza musical, el cuadro.... entablan una relación de comunicación de este género, algo que es común a todos y diferente según el modo de existencia de estos objetos.

La estructura de la comunicación narrativa, en este sentido externo, no es algo específico de la narración, por lo cual todo lo que se diga de ella es aplicable a las obras literarias en general y también al arte no literario. En consecuencia, la estructura de la comunicación narrativa en este aspecto externo constituye algo marginal dentro del propósito que pretendemos alcanzar.

Se trata, en efecto, de describir la articulación del texto narrativo, pero para este propósito es necesario no dar por sentado, sin más averiguaciones, que la narración constituye un discurso. La primera tarea consiste en fundamentar esta presunción, que no es un postulado indemostrable, sino por el contrario algo que se debe demostrar y que constituye el paso previo de nuestro trabajo. Mal puede definirse el discurso narrativo en sus estratos y articulaciones, si la misma narración resultara indefinible, si no pudiéramos decir con claridad qué es y qué no es narración. Para describir el texto, el discurso narrativo, es preciso deslindarlo del común discurso de la lengua y de las demás especies del discurso poético.

La Teoría de la Literatura y la Crítica literaria se han ocupado en los últimos años del estudio de las técnicas y estructuras del relato[2]. El desarrollo de estos estudios coincide con el interés que, desde las primeras décadas del siglo, vienen mostrando los autores de relatos por las innovaciones formales. Críticos y creadores, desde distintos ángulos, han puesto su atención en los modos de la narración: el experimentalismo en la creación; la estilística, el formalismo, el estructuralismo y la semiótica en las investigaciones, han explorado los rasgos del hecho narrativo. Todo ello permite plantear el tema que nos ocupa: ¿Cuáles son las estructuras de la lengua esenciales en la narración? ¿Qué tienen en común todas las formas particulares de narrar? Se trata, en fin, de estudiar las condiciones más generales del discurso narrativo como uso de la lengua, y refiriéndonos siempre al español.

Presumimos que la clave de la narración como discurso con entidad propia reside en la estructura verbal que le sirve de base. Por eso el sistema verbal narrativo, mirado en sus relaciones sintagmáticas y paradigmáticas, será el objeto principal de nuestra atención. No es este, desde luego, el único elemento del uso narrativo de la lengua digno de estudiarse, pero es el que define el discurso no sólo externamente - por medio del verbo se separa lo narrativo de lo no narrativo-, sino internamente, ya que en el verbo se asientan las articulaciones generales del texto. Veremos a lo largo de estas páginas que la narración se destaca del común discurso de la lengua con una entidad propia de tal manera que puede hablarse, sin caer en imprecisiones estilísticas, de un discurso común y de un discurso narrativo. Veremos el discurso narrativo como discurso derivado y secundario en relación con el primero, pero netamente distinto de aquel en razón de un peculiar sistema verbal

Se entiende por sistema verbal el conjunto estructurado de las formas que componen la conjugación. Se disponen estas en un paradigma que tanto la tradición grecolatina como la gramática estructural han agrupado en un único sistema. De acuerdo con el método de esta última gramática, cada forma del verbo se define por las relaciones que guarda con las demás formas, esto es, por la posición que ocupa en el sistema. A su vez, el sistema se organiza de acuerdo con una serie de clasificadores o categorías. Los señalados en las gramáticas españolas más conocidas son el modo, el tiempo, el número, la persona y el aspecto. Estos

cinco, que parecían definitivos, se han visto incrementados con una nueva categoría verbal: la actualidad. El valor de cada uno de los tiempos del verbo se define observando la posición que ocupa en el conjunto de relaciones que estas cinco, en realidad seis, categorías organizan.

Se pretende demostrar aquí, como base previa para darle a la narración la categoría de discurso específico, que ese único sistema verbal presupuesto por las gramáticas no es tal, es decir, no es único. El verbo responde, según la opinión que vamos a sostener, a un doble funcionamiento y debe hablarse, por tanto, de dos sistemas verbales o de un sistema verbal desdoblado, cuyas partes podemos denominar aquí, provisionalmente, sistema común y sistema verbal narrativo. Este desdoblamiento significa, por lo que se refiere a la definición estructural de los tiempos antes mencionada, que una forma verbal concreta no puede definirse sin especificar previamente de qué tipo de discurso se trata: si del común o del narrativo; solamente después de conocido este dato, se puede seguir el mecanismo morfológico-estructural.

Pero el desdoblamiento del sistema significa algo más. Como acabamos de apuntar, la existencia de un sistema verbal narrativo da a la narración la categoría de discurso diferenciado. Existen dos tipos de discursos porque existen dos sistemas verbales y viceversa, el desdoblamiento del sistema verbal desdobla la lengua, en su dimensión sintagmática, según dos tipos de discursos. Y aún debemos llegar a más: los dos discursos y sus sistemas verbales nos llevan a establecer dos situaciones de comunicación diferentes. Tenemos así tres niveles en un mismo problema: en el paradigma hay dos sistemas, en el sintagma hay dos tipos de discursos y en el hablar hay dos situaciones de comunicación. La presunción de la gramática antigua y moderna, según la cual se considera que la lengua dispone de un solo sistema verbal, va acompañada de dos presunciones más: (I) sólo existe un tipo de discurso y (II) siempre estamos ante la misma situación de comunicación. Pues bien, planteamos la hipótesis de que los tres aspectos del mismo problema encuentran su explicación en el fenómeno que algunas gramáticas recogen como clasificador de actualidad.

En las exposiciones de la gramática verbal de los últimos años se ha introducido, sin estar suficientemente aclarado, este nuevo concepto, añadiéndolo a los cinco ya citados. Nuestro estudio del verbo se centrará en este punto en particular, pues entendemos que en él se encuentra la clave para definir, antes de nada, el discurso narrativo; después, a partir de la definición de actualidad, podremos entrar en la estructura del texto. Por tanto, consideramos que no será necesario ocuparnos del sistema verbal en todos sus pormenores, sino de un solo aspecto. Pero es este un punto clave, pues una vez establecidas las formas de actualización del verbo según dos niveles, cobran entidad de un solo golpe, los dos sistemas verbales, los dos tipos de discurso y las dos situaciones de comunicación. Es decir, quedará definido el discurso narrativo por oposición al discurso común en las tres dimensiones señaladas. Intentaremos demostrar así que la narración no es una modalidad estilística o un simple género, sino un uso específico de la lengua y una forma de comunicación diferenciada.

Como hemos dicho, nos ocuparemos únicamente de definir la actualidad: las demás categorías verbales interesan sólo en la medida en que se interfieren con ella, así ocurre con el tiempo y, en menor medida, con el aspecto.

El tiempo y el aspecto verbal han sido temas profusamente tratados por los teóricos y motivo de innumerables discusiones que no han acabado por completo. La razón de ello pudiera residir en que el cuadro de categorías[3] necesario para explicar el sistema verbal está, sin la actualidad, incompleto. La bibliografía es al

respecto profusa y poco específica,[4] Nos limitaremos a los antecedentes más notables, aquellos que han significado un paso apreciable en el planteamiento del problema y a los tratados de conjunto sobre el verbo español.

El lector que conozca la obra de Weinrich, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, habrá apreciado que el tema que nos ocupa está planteado por primera vez y de modo conjunto en ese libro. Antes de él solo encontramos indicios dispersos que este autor ha recogido para formular el problema y ofrecer de él una versión. Versión que, a nuestro juicio, es todavía insatisfactoria. Sin embargo, nuestra deuda se contrae principalmente con Weinrich. Pero ni la explicación del sistema verbal - según sus grupos de tiempos narradores y comentadores -, ni la descripción de los discursos, ni la interpretación de las situaciones comunicativas resulta convincente. No acierta Weinrich, a nuestro parecer, en estos tres aspectos. Rodea la cuestión por todos los lados sin entrar en el punto que consideramos que puede explicar verdaderamente el fenómeno, que, como hemos dicho, consiste en la definición de la actualidad. Se hará, pues, una revisión profunda de la teoría de Weinrich. No obstante, debemos dejar constancia de que la crítica aquí efectuada a la obra de Weinrich representa, en la misma medida, la deuda que este trabajo tiene contraída con él. No sólo por el certero planteamiento de la cuestión, que es lo importante, sino por un asunto menor, ya que el amplio examen realizado sobre el fondo bibliográfico del tema nos exime de repetirlo aquí. Recogeremos sólo los autores que de manera más señalada se han aproximado al concepto de actualidad. El problema de los antecedentes ha pasado a formar parte de la historia de los conceptos gramaticales. Prestaremos especial atención a William Bull, autor que tiene a nuestro juicio, una importancia decisiva y no ha sido suficientemente apreciado por Weinrich.

Debemos señalar también que el trabajo de Weinrich se propone configurar la división del sistema verbal en dos subsistemas o grupos de tiempos, un grupo de tiempos narradores y otro de tiempos comentadores. Su objetivo es la estructura verbal, no la narración. La definición del sistema verbal toca como de pasada el texto narrativo. Nuestro trabajo, por el contrario, tiene como fin la estructura de la narración, y para llegar a ella debemos pasar por el verbo. Weinrich se ocupa de la narración como consecuencia de su interés por el verbo; aquí nos ocuparemos del verbo como consecuencia del interés por la narración. Se trata, pues, de trayectorias inversas; pero hay cierta lógica en esta contraposición de caminos, porque en ella se refleja la doble dimensión sintagmática y paradigmática del verbo. Desde el discurso narrativo se llega al sistema verbal y desde el paradigma verbal se puede llegar al discurso narrativo. Este segundo camino es más difícil y en cierto modo está demostrado que la gramática por sí sola no llega a él, pero no será posible explicar por completo el sistema verbal sin estudiar la estructura verbal del relato. El camino que vamos a seguir lo iniciaremos con el estudio paradigmático, y en segundo lugar nos ocuparemos del texto narrativo.

Las sugerencias, siempre parciales, que han ido apuntando hacia la tesis sostenida por Weinrich se encuentran en las primeras gramáticas históricas (Meyer-Lübke, 1899; Hansen, 1913; García de Diego, 1914; Keniston, 1937; Menéndez Pidal, 1946; Lapesa, 1959); en ellas se llama la atención sobre la peculiaridad del sistema verbal en las narraciones épicas primitivas; en el mismo punto inciden algunos estudios monográficos sobre los tiempos del verbo dentro de este campo histórico (K. Hamburger, 1953) y, más aún, estudios sobre la literatura narrativa antigua o autores que nos acercan ya a obras recientes como la de Gilman (!961) y Szertics (1974) de las que nos ocuparemos detenidamente.

Estos dos últimos autores enfocan el tema que nos ocupa y se refieren además exclusivamente al español. Pero en todo este conjunto bibliográfico, ligado a la historia de la lengua y de la literatura, se presta atención al uso de los tiempos solamente en la medida en que contrastan con el uso moderno: interesan los tiempos de la narración porque reflejan un estado histórico de la lengua o porque caracterizan un género, y se hablará, según el caso, de incertidumbre gramatical o de usos estilísticos.

En los estudios de gramática verbal donde el enfoque histórico no es predominante, las indicaciones que anticipan la actualidad se encuentran en el capítulo que corresponde a las relaciones entre tiempo y verbo. Este es el lugar propio. Sin embargo, también aparecen en los trabajos donde se discute el valor aspectual de los tiempos. Este es un tema más oscuro y tiene mayor incidencia sobre el estilo narrativo como tendremos ocasión de comprobar. Ahora bien, si nos atenemos a los trabajos que ofrecen una visión de conjunto del verbo español, se pueden establecer dos grupos: aquellos que apenas mencionan esta cuestión (Bello, 1921; Gili Gaya 1943; Alarcos, 1949 y 1995 ; Badía Margarit, 1948-49; Criado de Val, 1968; Molho, 1975); y aquellos otros que, al incluir la asociación entre formas verbales y deícticos, se aproximan a la clasificación de los tiempos del verbo según la actualidad (Togeby, 1953; Alarcos, 1959; Pottier, 1970; Lamíquiz, 1969 y 1972; Alcina y Blecua, 1975). Esta asociación entre formas verbales y deícticos se inicia ya en la gramática francesa de Damourette y Pinchon (1911-1936). Pero en todos estos autores, incluso los que hablan directamente de la actualidad y recogen el trabajo de Weinrich, la visión del fenómeno resulta todavía externa. El primer autor que incluye dentro mismo del verbo las categoría deícticas es Klaus Heger (1963), al aplicar la teoría de Karl Bühler al sistema de tiempos verbales.

Desde otra línea el paso decisivo ha sido dado por Benveniste (1959), al señalar la correspondencia entre formas de enunciación (*histoire* y *discourse*) y grupos de tiempos, y, por tanto, este autor es el antecedente más inmediato de Weinrich, su punto de partida. Esta línea arranca desde una perspectiva muy distinta - extraña en el terreno gramatical -, pues su punto de partida consiste en la contemplación del discurso entero, salvando los límites oracionales que son, en definitiva, los límites en que se ha movido la gramática hasta la lingüística del texto[5]. Con Weinrich y con Benveniste el problema está básicamente enfocado, pero no resuelto. Está enfocada la narración como discurso, pero no lo está en cuanto situación de comunicación, pese a las páginas que dedica Weinrich a este asunto.

Para explicar este último punto hay que remontarse de nuevo a Bühler. Es verdad que este autor cuando explica las formas de deixis no menciona nunca al verbo, pero en los comentarios que dedica al texto narrativo sí señala la posibilidad de estudiarlo a partir de la situación de comunicación (*Sprechsituation*) propia de la deixis en fantasma. Este es el punto donde las situaciones comunicativas y los discursos se entrelazan. Para esta conexión resultan muy ilustrativas las observaciones de Coseriu (1955-56) sobre la *gramática del hablar*, apoyadas en Bülher. Coseriu tampoco se ocupa del verbo, pero también hace consideraciones precisas sobre el texto narrativo.

Para concluir este cuadro de autores es preciso resaltar la importancia que debe darse a Bull (1968), ya que en su sistema verbal se dibujan, desde un ángulo original, las dos situaciones de comunicación que se corresponden con los tipos de discursos y con los sistemas verbales. Y por último, la obra de Martínez Bonati

(1972), donde se diseña un esquema de la estructura del texto, teoría narrativa que debe situarse en la línea que arranca de Bülher.

Hemos trazado la trama principal de los antecedentes en que se apoyan las argumentaciones que se van a desarrollar. Existen desde luego otras fuentes menos inmediatas. En las teorías de la literatura las aportaciones al tema resultan algo más difusas. Hay ideas de interés en los estudios formales sobre la narración (Propp, Todorov, Barthes...), aunque el orden de asuntos que se tratan en este campo de la narratología responde a otro enfoque e indaga en otras cuestiones; lo mismo puede decirse de las descripciones que tienen por objeto la estructura de la novela, desde las obras más clásicas (Lubbock, Forster, Pouillon ...) a otras más recientes (Baquero Goyanes, Buckley, Pérez Gallego, Yerro, Genette, Villanueva): si llegan a incidir en el tema planteado, su objetivo es, en todo caso, distinto al nuestro.

Terminaremos esta introducción añadiendo unas palabras sobre el orden de los temas que se tratan. El itinerario que se sigue en la exposición comienza por aquello que fundamenta la independencia del sistema verbal narrativo y lo distingue del sistema verbal común, o según la terminología de Weinrich, del sistema verbal comentador. Para ello no es necesario barajar todos los tiempos del verbo. Con el presente, el perfecto simple y el imperfecto es suficiente. Desde este núcleo se puede llegar, más adelante, a todos los tiempos. Pero tampoco pretenderemos ser exhaustivos; se entenderá que algunos tiempos - digamos, por ejemplo, la forma - *ra* con valor de indicativo - requeriría un estudio monográfico que no es oportuno en una exposición general, cuyo objetivo, además, no es el estudio del verbo en sí mismo. La primera parte se dedica, pues, a los principios que señalan el doble funcionamiento del sistema verbal.

En la segunda parte, dejado ya el sistema, se atiende a las dimensiones discursivas del texto. Se trata de definir las entidades sintagmáticas que articulan la narración. Su exposición teórica se acompaña ahora de ejemplos, a diferencia de la primera parte, donde estos resultan innecesarios. Para ilustrar los planos narrativos hemos recurrido a narraciones completas y breves, por razones metodológicas y por razones de espacio. En esta segunda parte se analiza - en su dimensión sintagmática - el sistema estándar de tiempos narradores y las articulaciones más generales del discurso narrativo, que se completarán al final de la tercera parte.

En esta última se analizan los casos que se desvían del esquema verbal más común. Estas desviaciones no resultan, sin embargo, algo marginal. Para la fijación de conceptos son tan importantes como los casos comunes estudiados en la segunda parte. Se completa el análisis de los ejemplos aducidos a lo largo de la exposición con el comentario crítico a los estudios de Gilman y Szertics, que nos brindan un tipo de narración muy distinto de la narración breve contemporánea, empleada en la parte anterior. Con ellos se corrobora la teoría expuesta con otro tipo de texto.

Para terminar describiremos la estructura interna del texto[6] y el significado más amplio que tiene la situación de comunicación inactual. La narración es un caso particular. Toda obra de ficción participa de la inactualidad, pero sólo la narración hace de ella un discurso específico.

Este trabajo, que alcanza, a nuestro juicio, algunas conclusiones válidas para el estudio de la literatura narrativa[7], no cierra un capítulo ni pone punto final a un tema; abre, por el contrario, un panorama de problemas que sin duda merecerá mayor atención en el futuro.

I. PRIMERA PARTE.

I. 1. LA NOCIÓN DE *HISTOIRE* EN BENVENISTE.

I. 1. 1. La categoría *histoire* y el texto narrativo.

Benveniste (1971) caracteriza el discurso que denomina *histoire* desde dos ángulos: el verbo y ciertas notas que delimitan su carácter. Los tiempos del verbo serán objeto de una larga argumentación en estas páginas. Veamos primero las notas definidoras de este discurso. Se refieren a la materia contenida. El discurso *histoire* consiste en el relato de sucesos singulares, lo cual implica protagonistas, acciones y transcurso de tiempo. Además, aunque el relato trate de seres que nunca tuvieron existencia real, los hechos se sitúan, por lo general, en tiempo pasado. Este es un lugar común sobre la narración del que pocos comentaristas escapan. Los entes de ficción se sitúan en el pasado sin saber muy bien porqué. Por último, el relato *histoire* es un discurso en que el hablante, que enumera los hechos - la lengua, por ser un producto humano, supone siempre un hablante -, no interviene como tal. Aparentemente la lengua se presenta objetivada. En resumen, tenemos tres rasgos distintos: se trata de un relato, se trata de un relato de algo sucedido en el pasado, se trata de un relato que se da a sí mismo, sin hablante real. Veamos este último punto.

El discurso *histoire* elimina lo autobiográfico, se presenta exclusivamente en tercera persona (aunque quien habla siempre es un yo), en el texto nadie habla, y así de los pronombres personales - yo y tú - que indican la presencia de los participantes en la comunicación, no queda rastro alguno en la lengua. La ausencia del hablante se corresponde con la ausencia del alguien que escuche o reciba el relato. La historia se encuentra ahí, expuesta, delante de nuestros ojos, como objeto. Se da a sí misma sin necesidad de persona que nos hable. Esta objetividad se manifiesta en el relato por medio de la tercera persona gramatical. La tercera persona consiste, en efecto, en aquella categoría que se opone a las persona (hablante u oyente), y significa por tanto la no-persona. El uso exclusivo de la tercera persona gramatical significa, pues, la ausencia de persona: los signos lingüísticos del texto *histoire* no reflejan todos los elementos del modelo de la comunicación lingüística.[8]

Debe entenderse, pues, que los participantes de la comunicación ordinaria - representados por el yo y por el tú - no tienen cabida alguna en el texto narrativo *(histoire)* tal como queda definido por Benveniste. Ya se entiende que este rasgo negativo ha de servir como elemento de oposición frente al discurso no histórico *(discourse),* en cuyo texto se refleja el modelo completo de la comunicación, a través de la presencia de un hablante y un destinatario. Notar la presencia de cualquiera de ellos supone ya advertir la cercanía del otro, puesto que mutuamente se implican y no pueden concebirse aisladamente.

I. 1. 2. Carácter abstracto del texto *histoire.*

No es necesario indicar que estos caracteres limitan la existencia del texto *histoire* a unas condiciones tan estrechas que difícilmente podemos verlas

cumplidas de modo natural en textos reales. Aquellos textos que por su contenido podrían adscribirse sin muchas dudas, globalmente, a la categoría de narraciones, resultan ser, sin embargo, un entretejido de elementos que corresponden al concepto *discourse y al* concepto *histoire.* Las estrictas limitaciones que señala Benveniste no se cumplen en los textos que tomamos ordinariamente por relatos. La presencia de un hablante en la narración es de naturaleza tan obvia que no permite identificar el *relato ordinario* con la categoría del *discurso histórico* de Benveniste. El texto narrativo común respondería al concepto *histoire* solamente en uno de sus estratos.

La *histoire* de Benveniste viene a ser, pues, una abstracción. No existe como entidad independiente en textos reales. Debemos considerar que se trata más bien de un componente o parte del texto narrativo; de este estrato se pueden encontrar ejemplos puros - el mismo Benveniste los presenta -, pero en general resultan difícilmente aislables y por lo tanto artificiosos. Los textos narrativos más comunes responden a una mezcla de *histoire y discourse,* donde las formas de *discourse* se entreveran con retazos sucesivos sobre las formas de *histoire.* Cuando en el fluir de la narración aparece el *discourse,* se introduce la voz personal de un hablante y con ella un campo nuevo de signos lingüísticos, entre los que se encuentran algunas formas verbales, pero este cambio de registro cede luego el paso al intento de objetividad del discurso histórico. Se trata de una propiedad bien conocida del texto narrativo que no impide, sin embargo, la identificación de las entidades enunciativas o tipos de discurso que Benveniste propone. Pero no son formas de discurso enteramente independientes, sino estratos en la unidad del texto narrativo, cuya tersura apenas oculta las fibras y voces de que se compone.

I. 1. 3. El pasado y la narración ficticia.

Hemos considerado dos de las notas que según Benveniste definen la enunciación *histoire,* el carácter de su contenido - un relato -, y el aspecto objetivo que presenta. La tercera nota se refería al tiempo: el contenido del discurso *histoire* se sitúa en el pasado. De otra parte, además de estas notas, indica Benveniste que la enunciación *histoire* se distingue de la enunciación *discourse* por las formas verbales que aparecen en cada uno de los textos. Ahora bien, estos dos puntos, el carácter pasado del relato y las formas verbales, deben enfocarse conjuntamente, son dos aspectos del mismo problema, puesto que la expresión del tiempo es cometido de una categoría verbal. Por ello ambos asuntos debemos enfocarlos desde la óptica del sistema verbal, prestando especial atención a la expresión del tiempo pasado.

Acabamos de ver cómo Benveniste entiende que el discurso *histoire* consiste en un relato del pasado. Pero en la enunciación histórica debe incluirse también la narración ficticia, que evidentemente no se refiere a ningún pasado real, aunque a veces lo finja. Este error - el de englobar la ficción y el pasado - ha sido denunciado por Weinrich, pero sus explicaciones no han aclarado la diferencia entre historia y ficción, muy posiblemente porque no se centra en ello como asunto medular. Benveniste, como otros antes y después de él, incluye el relato ficticio dentro de la historia, porque advierte que este relato viene dado en los tiempos que se utilizan para hablar del pasado: los tiempos que aparecen en la enunciación se refieren al pasado, aunque su contenido sea ficticio.

Los dos tipos de enunciación de Benveniste suscitan ya de entrada dos problemas que iremos viendo a lo largo de las siguientes páginas. De una parte la divisoria establecida entre los dos tipos de textos divide al sistema verbal en

tiempos *histoire y* tiempos *discourse,* y esta división se interfiere con la categoría verbal de tiempo.[9] De otra parte la restricción, ya señalada, del concepto *histoire* añade otros problemas cuando nos enfrentamos con el texto narrativo. En efecto, al situarnos ante la narración "común", compuesta de *discourse* y de *histoire,* cabe preguntarse ¿cuál es la posición temporal de los fragmentos de *discourse* que aparecen en ella?; ¿desde qué tiempo nos habla la voz personal que aparece en el relato? Si el texto *histoire,* que como hemos dicho sólo es un estrato del texto narrativo completo, se encuentra, según Benveniste, ligado al pasado de modo inexorable; el texto *discourse* no sufre este condicionamiento, y por tanto la nota "pasado" referida al texto *histoire no* puede extenderse sin más al texto narrativo completo. Como puede fácilmente intuirse estos dos problemas están íntimamente imbricados y ambos se refieren al verbo de modo indirecto.

Este problema de tiempo en la narración se ha planteado también desde otros ángulos, especialmente en conexión con *el punto de vista* narrativo, enfoque que adopta el autor en relación con la materia narrada y con los personajes, o desde las perspectivas que pretenden descubrir las estructuras fundamentales del relato. Son otros asuntos, no entramos en ellos, pues a pesar de todo, el problema del tiempo en la narración tiene un sustrato lingüístico que pertenece al estudio del verbo.

El sistema verbal y las formas verbales desplegadas en el texto constituyen la base para distinguir los tipos de enunciación, y la nervadura esencial del tejido narrativo. El estudio del verbo se impone como un trabajo indispensable y previo para mostrar la anatomía del texto narrativo. Luego podremos ahondar, desde su morfología ya descubierta, en la estructura más profunda que conforma el texto narrativo y desde ésta adentrarnos en las formas estilísticas. Y además, en conexión también con el análisis del verbo, debemos encontrar las diferencias entre la historia (la que se propone como objetivo la verdad de los hechos y trata asuntos del pasado como pasado "real") y la "historia" en sentido ficticio. Historia y ficción no parece que puedan englobarse en la misma categoría de hechos lingüísticos. De esta distinción hemos de ocuparnos en su momento.

I. 2. LOS GRUPOS VERBALES.

El seccionamiento de la lengua en dos discursos fundamentales, distinguidos en razón de los tiempos del verbo, ha dado lugar a un nuevo criterio que se aplica a la sistematización del paradigma verbal: el criterio de *actualidad* "La serie de formas temporales del nivel actual corresponde al *discurso,* la serie de formas temporales del nivel inactual corresponde a la *historia".*[10] Pero al reconocer esta nueva marca no debemos pasar por alto una diferencia importante que la distingue de las otras ya conocidas de tiempo, modo, persona ... ; la *actualidad* aporta a la descripción del sistema verbal un rasgo clasificador que se asienta sobre una entidad discursiva de carácter superior a la oración. No se trata de una marca sintáctica, sino de una marca discursiva.

Al observar los fenómenos sintácticos acomodamos la vista a los límites de la unidad oracional y esta acotación del campo impide apreciar una marca que, como la actualidad, sólo puede percibirse contemplando el discurso entero, es decir, los tipos de discurso. Desde la sintaxis el discurso se presenta como uno e indiferenciado. Para apreciar la actualidad hay que despegarse de la sintaxis

oracional y tomar distancia. Por eso la mirada de amplio espectro, abarcadora del discurso, que inicia Benveniste, permite remodelar el sistema verbal agrupando los tiempos del verbo de acuerdo con una nueva correlación que ha pasado inadvertida a la gramática del verbo. En razón de este enfoque la marca de actualidad se diferencia esencialmente de las demás.

I. 2. 1. Benveniste y la lengua francesa.

En el inicial reparto que diseñó Benveniste para el francés, los tiempos del grupo *histoire* son *passé simple* (aoristo), *imparfait*, *conditionnel, plus-que-parfait* y *prospectif.* Y las formas verbales correspondientes al grupo *discourse: présent, futur, passé composé*, *imparfait* y *plus-que-parfait.* Lo más peculiar de este reparto consiste en la distribución del *imparfait* y del *passé simple*. El *imparfait* pertenece a ambos grupos temporales. El *passé simple* pertenece exclusivamente al grupo *histoire y,* además, restringe su uso a la lengua escrita.

El *passé simple* se sitúa, pues, en una zona de la lengua que presenta dos límites fronterizos; de una parte, tenemos la línea que separa la lengua oral de la escrita (dos modalidades de la lengua que responden a dos formas de comunicación nacidas por el medio material empleado); de otra parte, tenemos la línea que separa los discursos narrador y comentador (dos modalidades de la lengua, que responden a dos formas de comunicación distintas, cuya naturaleza debemos investigar). La ausencia del *passé simple* en la lengua hablada y escrita del discurso comentador y en la narración oral, es un fenómeno extraño que crea un desequilibrio en el sistema verbal. La gramática, sensible a la falta de simetría, percibe este fenómeno como anomalía del sistema y como toda anomalía necesita una explicación.

La extraña posición del *passé simple* en la lengua francesa ha sido, en efecto, la causa que ha llevado a Benveniste a la identificación del discurso histórico, o dicho de modo más general, a extender la mirada sobre los discursos para poder entender los tiempos. Esta nueva perspectiva, como apuntamos anteriormente, ha sido recogida por Weinrich (1968), en su obra clásica *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, y llevada, si no a las últimas consecuencias, sí a consecuencias de mayor alcance; primero por el hecho de ocuparse de otras lenguas distintas del francés, y después, fundamentalmente, por trasladar al terreno de la comunicación el problema planteado sobre el discurso mismo.

Weinrich extiende el problema apuntado por Benveniste y señala cómo el planteamiento de este autor adolece de cierta cortedad en lo que se refiere al sistema verbal. Objetará a Benveniste su intención de explicar solamente el caso anómalo del *passé simple* francés y de interpretar "todo el sistema de los tiempos en razón de una sola forma verbal" (Lamíquiz, 1972: 57). La forma verbal anómala deberá interpretarse en razón de una nueva consideración del sistema verbal entero. No se trata, pues, de resolver el caso de un tiempo en una lengua determinada. El problema es más vasto: se tratará de asentar una nueva estructuración del sistema temporal, válida para otras lenguas, en función de los modos fundamentales de la enunciación *(histoire y discourse).* Este nuevo planteamiento podrá dar cuenta del *passé simple* francés. Y por otra parte, por lo que se refiere a los modos fundamentales de enunciación, Weinrich extenderá el planteamiento de Benveniste para salir de la consideración del discurso en sí mismo, según las notas definidoras que ya indicamos y adentrarse en la

consideración de las situaciones comunicativas, las que conforman estos dos tipos de discurso.

I. 2. 2. Los grupos verbales de Weinrich.

Dejando a Benveniste y abandonando también la lengua francesa pasemos al español. ¿Cuál es en nuestro idioma la situación del perfecto simple? Este tiempo se conserva bien tanto en la lengua hablada como en la escrita, y se emplea en ambos discursos; en la lengua de la narración (histoire) y en la lengua del comentario (discourse)[11]. No existen aparentemente fronteras que confinen su empleo a zonas parciales de la lengua. Este tiempo no presenta, pues, la anomalía del passé simple francés y en consecuencia no llama la atención, pasa inadvertido.

En cierto modo, su posición en el conjunto de los demás tiempos españoles se asemeja - en lo que a la distribución se refiere - a la posición que ocupa el *imparfait* francés. El *imparfait* aparece en ambos planos enunciativos, por ello Benveniste lo inscribe en ambos grupos temporales, y por tanto no presenta peculiaridad alguna. Pues esto que ocurre con el *imparfait* es el caso del perfecto simple español. Si aplicásemos a nuestro idioma la clasificación de tiempos que Benveniste formula para el suyo, habríamos de incluir el perfecto simple (y también, lógicamente, el imperfecto) en los dos grupos temporales, con lo cual la distinción entre ambos grupos quedaría prácticamente borrada.

Esta dificultad no se presenta, sin embargo, en el nuevo planteamiento que hace Weinrich para agrupar las formas verbales en dos subsistemas. Weinrich presupone que los grupos verbales son mutuamente exclusivos. Aplica un principio más radical y restrictivo: ningún tiempo del verbo puede inscribirse a la vez en uno y otro grupo temporal. La nueva regla exige que todos y cada uno de los tiempos se coloquen sin ambigüedades, inequívocamente, en uno de los dos grupos que forman el sistema verbal. Ello exige que el imperfecto y el perfecto simple se inscriban como tiempos del grupo *histoire,* negando su pertenencia al grupo *discourse.* Pero esta decisión resulta un tanto arbitraria, ya que en español como acabamos de decir, ambos tiempos aparecen en ambos discursos. De esta contradicción nos ocuparemos a lo largo de las siguientes páginas. Trataremos de superar este principio de Weinrich - la mutua exclusividad de los grupos verbales – y todo el conjunto de su teoría verbal.

Los planos enunciativos *histoire y discourse,* que reciben en la obra de Weinrich los nombres de *discurso narrado y discurso comentado,* se definen ahora de modo estricto por el uso de los tiempos. Y a su vez los grupos temporales del sistema verbal - tiempos narradores y tiempos comentadores - se definen a partir de los tipos de discurso, los cuales se identifican de modo provisional a partir de la noción común que podamos tener de lo narrativo y de lo no narrativo. Esta noción necesariamente imprecisa en un primer momento nos acerca, a modo de tanteo, hacia la observación de la estructura verbal, define de modo más preciso los tipos de discurso.

El principio según el cual no puede haber formas verbales que pertenezcan a ambos grupos temporales (salvo el subjuntivo que queda fuera de este planteamiento), es mantenido estrictamente en cuanto al sistema verbal. El paradigma verbal tiene dos subsistemas que se excluyen. Pero otra cosa distinta son las entidades sintagmáticas o discursivas que corresponden a esos dos subsistemas. El principio de exclusión mutua es absoluto en el sistema, pero no se aplica la absoluta exclusión a los discursos. En estos sí que pueden aparecer (en condiciones peculiares que no invalidan el sistema) la mezcla de algunos tiempos. Es decir, para las dos entidades sintagmáticas concretas, definidas por los tiempos

y denominadas *narración y comentario,* no vale el principio de mutua exclusión propio del sistema; los discursos no rechazan absolutamente los tiempos que pertenecen al sistema verbal contrario. Así, en un discurso narrativo pueden aparecer algunas formas verbales del grupo temporal propio del discurso comentado; y también lo contrario: formas verbales narrativas pueden aparecer en el discurso comentador. Este uso de los tiempos, de carácter no sistemático (es decir, en cierto modo contrario al sistema), cumple una función metafórica, que se hace posible precisamente por la alteración de la normalidad del sistema, y da como resultado toda una gama diversa de efectos expresivos.

Con esta explicación, que Weinrich denomina *metáfora sintáctica,* se dispone del recurso teórico necesario para salvar la presencia de imperfectos y perfectos simples (tiempos del discurso y del sistema verbal narrador) en la lengua del discurso comentador; de este modo la realidad de los propios discursos que de hecho presentan estas mezclas no pone en entredicho el principio radical de la exclusión mutua de los tiempos. Este principio caracteriza a los grupos temporales de Weinrich, a diferencia de Benveniste: dos conjuntos sin elemento alguno común.

BIBLIOTECA VIRTUAL

I. 2. 3. El caso anómalo del *passé simple* francés.

Ahora bien, si aceptamos este principio y, haciendo nuestra la posición de Weinrich, nos volviésemos ahora a la clasificación de los tiempos del francés formulada por Benveniste, ¿cómo distribuiríamos los tiempos del verbo francés? Sacaríamos, sin duda, el *imparfait* francés del grupo *discourse*, para dejarlo con exclusividad en el grupo *histoire*. Esto es naturalmente lo que hace Weinrich, pero convendrá ahondar en el fondo su razonamiento antes de aceptar sus conclusiones, que se derivan de aplicar apriorísticamente el principio de la mutua exclusividad en la formación de los grupos verbales.

Si el *imparfait* es un tiempo narrativo, resultará natural que no aparezca en el discurso comentador, salvo en el caso de cumplir una función "metafórica". Aceptemos que la presencia del *imparfait* en el texto comentador responde siempre a un hecho metafórico y ahorremos la discusión en este punto. Vamos a centrarnos en el caso del *passe simple.* Este tiempo no aparece en el discurso comentador - hablado o escrito -, lo cual resulta muy propio, puesto que se trata de un tiempo narrativo. Ahora bien, como no aparece nunca, ni siquiera en su posible función metafórica, debemos aceptar que este tiempo nunca cumple en la lengua francesa función metafórica alguna. Aceptemos también este punto sin entrar en discusión: el *passé simple* queda circunscrito a la narración. Nos quedamos tranquilos y aceptamos el hecho de no encontrarnos nunca el *passé simple* en el discurso comentador, a pesar de que este caso podría plantearnos muchas perplejidades.

Pero después de estas concesiones queda pendiente de explicar la desaparición del *passé simple* en la narración oral en general y en aquella otra narración entrecortada con que nos referimos al pretérito más o menos inmediato y que constituye un ingrediente normal del coloquio. Ambos casos pertenecen sin duda al discurso narrador[12] y en ambos casos encontramos la desaparición del *passé simple*, sustituido por el *présent* y el *passé composé*. Es decir, el *passé simple* no pertenece al discurso comentador - lo admitimos sin discusión -, pero debemos señalar que tampoco pertenece a todas las formas del discurso narrador. Entonces resulta que el problema plateado por el *passé simple* sigue en pie. Ni siquiera es un tiempo estrictamente narrativo. Sólo vale para cierta narración, para

la narración escrita, porque evidentemente la frontera que separa la lengua oral de la lengua escrita no coincide con aquella otra que separa los discursos narrador y comentador.

Esta pérdida del *passé simple* y su sustitución por otros tiempos la atribuye Weinrich a influencias de tipo normativo y al abandono de la narración oral. Dos factores que se apoyan en circunstancias de la vida de la lengua en la sociedad - las costumbres y la orientación cultural de una época - que actuando conjuntamente en los últimos siglos han provocado el desplazamiento del *passé simple.* "Si el perfecto simple", dice Weinrich, "queda prohibido por la arbitrariedad de los gramáticos como tiempo narrativo para lo pasado más reciente, por la misma decisión arbitraria su puesto ha de ser ocupado por el perfecto compuesto". (Weinrich, 1968: 331) Pero como el perfecto compuesto no cubre bien el hueco abierto por la ausencia del perfecto simple, aparece también el presente con función de tiempo narrativo: "el perfecto compuesto no está hecho para usarlo en series de oraciones. Por lo general, se comenta lo cercano y lo presente sin volver continuamente la vista atrás, sino sólo en ciertas ocasiones. Entre los caracteres temporales del perfecto compuesto como tiempo de la retrospección está el que sólo se encuentra ocasionalmente, conservado este carácter aun cuando se halla al servicio de la narración. Esta es la razón principal de que el perfecto compuesto sea de por sí menos adecuado que el presente para adoptar las funciones de un tiempo narrativo." (Id.: 335). De este modo la alternancia del presente y perfecto compuesto cubre las deficiencias de cada uno de estos tiempos aislados.

La presencia del presente y del perfecto compuesto (tiempos comentadores) en la narración oral y en la del pasado cercano conduce - si tomamos en serio la lógica y los hechos - a colocar estos tiempos entre los tiempos narradores, más aún, deberían pertenecer a ambos grupos temporales. El principio de mutua exclusión, con el cual se forman los grupos verbales, se viene abajo. Esta es la ironía que nos estaba reservada. Después de tanto argumento como despliega Weinrich para asentar con firmeza la inequívoca adscripción de los tiempos a sus grupos, que asegura la separación estructural de ambos, y de rechazar el carácter doble que Benveniste señaló para el *imparfait,* se ve forzado a otorgar este carácter ambiguo al *passé composé*; tiempo que debe incluirse en ambos grupos temporales y que además arrastra consigo, por su propia deficiencia, al presente. Y adviértase que no se trata de un empleo metafórico, sino de verdaderos tiempos narradores.

A pesar de este nuevo replanteamiento del sistema verbal entero, basado fundamentalmente en el principio de mutua exclusividad y en la metáfora sintáctica, que son los elementos con los que se completa la inicial teoría de Benveniste, el extraño caso del *passé simple* sigue en pie. Si se puede atribuir un planteamiento limitado a Benveniste, al pretender interpretar todo el sistema temporal a cuenta de un solo tiempo, lo cierto es que la teoría de Weinrich, aunque se apoya en otras lenguas además del francés, tropieza - en este idioma al menos, según lo que llevamos dicho - en el mismo punto. La ambigüedad del *imparfait* (para Benveniste es tiempo narrador y tiempo comentador), se ve reemplazada por la ambigüedad de la pareja *présent* / *passé composé*, y todo sigue igual. Recordemos que el origen de todo el planteamiento reside en la singularidad del *passé simple* francés y en los dos tipos de discurso de Benveniste, porque aunque Weinrich recoge las aportaciones de otros gramáticos que a modo de indicios apuntan en parecida dirección[13], pensamos que fue Benveniste el que centró el problema de modo más claro, ateniéndose a la lengua francesa.

Por lo que se refiere al español (único idioma del que vamos a tratar), esta ambigüedad se mantiene simultáneamente para el imperfecto y el perfecto simple, pues ambos tiempos se encuentran en la narración y en el discurso comentado, y en principio la separación estructural de los tiempos parece muy dudosa. Sobre este punto nos ocuparemos extensamente en los próximos capítulos.

Ahora bien, si ambos discursos emplean los mismos tiempos verbales, no resulta factible separar lingüísticamente el discurso narrador y el discurso comentador. ¿Debemos entonces rechazar la hipótesis según la cual el uso de la lengua se divide en dos modos de enunciación fundamentales? 0 bien ¿debemos rechazar sólo el fundamento lingüístico en que hemos visto asentada esta distinción? Nos inclinamos por esta segunda cuestión. Pensamos que los tipos de discurso, modos de enunciación - *histoire y discourse* - de Benveniste, o *narración y comentario* de Weinrich - siguen siendo una hipótesis válida cuyo fundamento se asienta además en la estructura del sistema verbal. Lo que ponemos en tela de juicio y debemos rechazar es el principio estructural de Weinrich, según el cual las formas verbales se reparten de modo exclusivo e inequívoco entre formas narradoras y formas comentadoras. Este reparto no es cierto para el español y, como hemos visto, tampoco lo es para el francés. Trataremos por tanto de analizar el sistema verbal para encontrar la explicación adecuada, ya que la teoría de Weinrich no nos parece sostenible en este punto.

El complemento de la estructura verbal de Weinrich lo constituye su teoría sobre las actitudes comunicativas fundamentales - el distanciamiento de la narración y el compromiso del comentario - que no pertenecen al plano lingüístico intratextual, sino, más bien, al plano psicológico[14]. También en este punto debemos cuestionar la posición de Weinrich. Resulta evidente que si estas actitudes comunicativas no tienen su fundamento en la estructura de la lengua, nos encontramos ante fenómenos puramente psicológicos. Estos fenómenos situados en su propio orden podrán ilustrarnos sobre las propiedades de la psique y de la conducta humana, pero carecen por completo de interés para el asunto que tratamos: la lingúística de la narración. Y si, como demostraremos, tienen relación con la misma estructura de la lengua, entonces decididamente nada tendrán que ver con fenómenos psicológicos. Y en esta dirección apuntan la pragmática y la semiótica. De ahí que las actitudes de Weinrich vamos a examinarlas como fenómenos de la estructura comunicativa. Hablaremos de la estructura de la comunicación narrativa y de la estructura de la comunicación comentadora, abandonando el plano psicológico, porque lo que verdaderamente se refleja en la estructura del sistema lingüístico es la propia estructura de la comunicación. Esta idea no es ajena al planteamiento de Weinrich, pero a pesar de anunciarla en los primeros capítulos de su obra, luego la abandona para pasarse al plano meramente psicológico.

I. 3. EL CLASIFICADOR DE ACTUALIDAD.

I. 3. 1. El perfecto simple español.

Entraremos ahora en el estudio del sistema verbal español con la intención de verificar la existencia de un sistema verbal para la narración y de un sistema verbal para el comentario, puesto que la hipótesis que sugiere la existencia de dos tipos de discurso descansa en la efectiva realidad de dos sistemas verbales. El modo de conformarse el desdoblamiento del sistema verbal en dos funciones

discursivas es lo que nos proponemos demostrar, puesto que hemos descartado la forma de división estructural de los tiempos del verbo sostenida por Weinrich. Desechamos su explicación, aunque no descartamos su hipótesis.

Centremos nuestra atención de momento en el perfecto simple, aunque sólo sea como vía de introducción al problema planteado y para continuar, en la línea de los argumentos iniciados, el contraste con el *passé simple,* tiempo que, en la lengua francesa, ha dado origen al planteamiento de la hipótesis: la división del discurso y del sistema verbal en dos clases.

Hemos visto que el *passé simple* cumple sólo una función narrativa dentro del dominio de la lengua escrita y que, además, ha quedado reducido a la tercera persona. Se ha señalado también cómo la forma equivalente en español - el perfecto simple - no ha sufrido una reducción semejante. Muy al contrario, el perfecto simple ni está en trance de desaparición en la lengua oral ni se ha reducido dentro de la lengua escrita, al dominio del discurso narrativo. Estamos, pues, ante un tiempo que aparece en ambas modalidades de discurso: lo encontramos en los textos comentadores y en los narradores, cualquiera que sea la definición previa que hagamos de estos discursos. Es decir, se encuentra en todos los dominios de la lengua, no hay parcela de ella que quede marcada por la ausencia del perfecto simple. No vamos a afirmar, por tanto, que sea un tiempo narrador, exclusivamente narrador, aunque su papel en la narración resulta a simple vista importante. Esta afirmación sólo puede hacerse para el francés.

El único hecho que podemos advertir en el español es la distinta frecuencia con que el perfecto simple aparece en uno y otro tipo de discurso. En algunos textos se presenta con frecuencia muy alta y podemos afirmar que se trata de textos narradores; en otros, con frecuencia más bien escasa y se trata, sin duda, de textos comentadores. Varía la frecuencia de su uso. Lo que en español se presenta en forma de proporcionalidad relativa, se da en francés con la reducción absoluta, a cero, en uno de los términos. En español se presenta el fenómeno como un hecho estadístico y lingüístico normal, en francés como caso extraño.

I. 3. 2. La frecuencia verbal como indicio de los tipos de discurso.

Para comprobar estas frecuencias podemos recurrir a diversos recuentos. Tenemos los índices de Bull (1947), comentados por Weinrich, que no parece necesario reproducir aquí. Tenemos también los diversos recuentos llevados a cabo por Criado de Val. Podemos tomar como ejemplo el realizado sobre tres obras de Benavente: *La Gobernadora, Rosas de otoño y La Malquerida* (Criado de Val, 1969: 11-129). Ya se sabe que el diálogo teatral y también el que aparece en la narrativa es, a nuestros efectos, discurso comentador, aunque en él, como también en el coloquio ordinario pueda incidentalmente narrarse algún suceso pasado o incluso una historia ficticia (dentro de la propia ficción dramática o narrativa). Estamos, pues, ante un texto comentador [15]. Se trata de comprobar en él la presencia de los tiempos narradores; sería oportuno disponer del número que corresponde a la frecuencia de los tiempos comentadores, pero los índices de Criado de Val versan sobre los tiempos pasados de indicativo. No podemos, pues, comparar la frecuencia de aparición del perfecto simple en contraste con la frecuencia del presente, tiempo comentador por excelencia, pues no hay cifras que se refieran a este tiempo. Pero nos basta con reproducir aquí los índices del perfecto simple en relación con los demás tiempos pasados y con el número de páginas. Son suficientes las cifras que vamos a reproducir para garantizar la presencia plena de este tiempo (y en general de los tiempos que Weinrich denomina exclusivamente narradores) en el discurso comentado.

La Gobernadora, 81 pp.:	perfectos simples	98
	otros pasados	376
Rosas de otoño, 76 pp.:	perfectos simples	238
	otros pasados	389
La Malquerida, 60 pp.:	perfectos simples	211
	otros pasados	625

No sería difícil mostrar el caso contrario, es decir, la presencia de tiempos que según Weinrich serían exclusivamente. comentadores en textos narrativos. La aparición de presentes o pretéritos perfectos, por ejemplo. Pero nos parece innecesario detenernos más en este punto.

Lo que estadísticas y recuentos nos van a decir es esto: que entre uno y otro tipo de discurso se da una desigual distribución de los tiempos del verbo. Nos lo pueden decir con cifras exactas, referidas a textos concretos, pero es cosa que ya sabemos sin precisión con un examen rudimentario. Para el presente trabajo no existe necesidad alguna de saber con exactitud el tanto por ciento. Dejaremos, pues, las estadísticas a un lado.

Para mantener la hipótesis de la bifurcación del discurso en dos modos fundamentales de enunciación - según la línea de Benveniste y de Weinrich - basta el apoyo que nos da la desigual distribución de los tiempos, la simple proporcionalidad de aparición. Lo que advertimos es un predominio de ciertos tiempos según el discurso de que se trate y esta distribución desigual nos parece indicio suficiente para sospechar que el sistema verbal se puede dividir en dos subsistemas inconfundibles, ligados a sus respectivos discursos. Naturalmente este fenómeno es menos elocuente que el caso del *passé simple,* pero no deja de ser revelador. Hasta este punto estamos con Weinrich, pero más allá, en la interpretación y demostración de esta hipótesis, no vamos a seguir sus pasos.

Para mantener la hipótesis resulta suficiente el simple hecho de una distribución desigual. Es decir, el hecho en cuanto tal. Y sospechamos con bastante fundamento que la comprobación numérica de la distribución, afinando los datos con nuevos recuentos y nuevos textos, no conducirá a nada nuevo. El camino para clarificar esta hipótesis no pasa a través de nuevas elaboraciones estadísticas, sino a través del estudio del sistema verbal. Por otra parte, las primeras indicaciones de Damourette y Pinchon, la distinción de Benveniste completada con el desarrollo de Weinrich, ha pasado a las gramáticas. En efecto, en la descripción del verbo se incluye, junto a los demás clasificadores verbales ya conocidos, uno nuevo: el clasificador de actualidad. Veremos, pues, las repercusiones de esta teoría a través de las gramáticas de las últimas décadas, y cómo el estudio de esta categoría verbal nos permite confirmar la hipótesis señalada.

I. 3. 3. El criterio clasificador de actualidad en las gramáticas.

Lamíquiz, en su exposición del sistema verbal español, señala que el funcionamiento de actualidad incluye una clasificación binaria con un término marcado, actual frente a un término no marcado, inactual La misma clasificación aparece en la *Gramática del español,* de Pottier. Ambos presentan el siguiente esquema de formas simples de indicativo:

formas actuales		canté	canto
	cantaré		
formas inactuales		(cantara)	cantaba
	cantaría		

En el cuadro se incluye, de modo chocante, el perfecto simple *(canté)* entre las formas actuales. ¿No se trata, acaso, del tiempo que ha dado origen a la clasificación del actualidad? ¿No parece, por tanto, incuestionable que el perfecto simple debería incluirse - según este criterio - entre las formas inactuales? El mismo Lamíquiz recoge la fuente directa de este clasificador verbal citando expresamente a Benveniste: hace notar que "la organización de los tiempos depende de principios más complejos".

Y nos da la noción de actualidad, al afirmar que los tiempos de un verbo "no se emplean como miembros de un sistema único" (Lamíquiz, 1972: 60). Además, Lamíquiz recoge también la obra de Weinrich y conforma la coincidencia entre el esquema binario actual / inactual con el esquema de los grupos verbales de Weinrich. No se entiende fácilmente cómo el perfecto simple se incluye entre las formas actuales, pues es bien sabido que Weinrich incluye este tiempo entre los tiempos narradores y, por tanto, inactuales. Más aún, no sólo es un tiempo narrador el perfecto simple, sino que es el tiempo narrador por excelencia, puesto que ocupa el primer plano frente al imperfecto que ocupa el segundo. Nos parece que en esta misma posición doctrinal deberíamos colocar a Benveniste, porque aunque este autor no se refiera en ningún momento al español y por lo tanto a nuestro perfecto simple, no cabe duda de que la adaptación de su esquema a nuestro idioma y el trasfondo de su pensamiento nos llevaría a considerar este tiempo como narrativo.

Parece, pues, que existe cierta discrepancia a la hora de definir el valor actual o inactual del perfecto simple y esta duda transparenta una confusa definición del mismo criterio de actualidad. Dada la importancia que atribuimos a este concepto no podemos pasar adelante sin intentar cierta aclaración. La cuestión se centra sobre el perfecto simple y, de otra parte, la clasificación de este tiempo supone necesariamente la clasificación de las demás formas verbales directamente relacionadas con él; es decir, que al señalar su posición en el conjunto de la estructura del verbo español estamos señalando obligadamente y de modo simultáneo la posición relativa de otros tiempos.

Tres formas verbales son las que entran en consideración más inmediata: el presente, el imperfecto y el perfecto compuesto. Según Emilio Alarcos (1949, 1959 y 1995)[16], autor que no aplica el criterio de actualidad , el perfecto simple y el presente forman una correlación de época; el perfecto simple y el imperfecto forman una correlación de aspecto dentro de la misma época; y, por último, el perfecto simple y el perfecto compuesto no entran en correlación directa. Estos dos últimos tiempos se reparten el dominio de la expresión del tiempo pasado, entrando en directa competencia, asunto que ha sido tratado por el mismo Alarcos y por diversos autores y que no reviste inmediata importancia para el propósito que ahora nos ocupa.

Dejando de lado el último tiempo mencionado - el perfecto compuesto - de cuyas relaciones con el perfecto simple nos ocuparemos más adelante, y apartando también de nuestra consideración, para mayor simplicidad los dos futuros, veamos las distinciones que sobre las tres formas simples - presente, imperfecto y perfecto simple - hacen los autores citados. En el cuadro siguiente presentamos la clasificación que hacen ellos los cuatro autores citados[17].

ACTUALIDAD						
ACTUAL	**ÉPOCA**		**ÉPOCA**		**ÉPOCA**	
	pasada	presente	pasada	presente	pasada	presente
	cantaba	***canto***		***canto***	***canté***	***canto***
IN-ACTUAL	***canté cantaba***			***canté cantaba***		***cantaba***
	Benveniste		**Weinrich**		**Pottier, Lamíquiz**	

[Tabla 1]

Se puede observar primeramente cómo la distribución de Lamíquiz y Pottier se contrapone a la de Benveniste. Esta discrepancia aparece no sólo en que se invierten los términos, con referencia al criterio de actualidad, entre *canté y cantaba* - así tenemos *cantaba* (act.) / *canté* (inac.) en Benveniste, frente a *canté* (act.) / *cantaba* (inac.) en Pottier y Lamíquiz -, sino también en el hecho de que Pottier y Lamíquiz atribuyen a *cantaba* un valor de presente que en Benveniste no aparece. Y así, sobre esta forma, *cantaba,* inciden dos criterios diferentes a la vez: un valor de tiempo, de *presente* frente a *pasado*; y un valor de actualidad, o bien se considera exclusivamente inactual o bien se considera ambivalente (Benveniste). En el cuadro de Benveniste, precisamente por no atribuir a *cantaba* un valor de presente, se incluye esta forma en ambos niveles actual e inactual.

Weinrich, por su parte, se opone a Benveniste al señalar un valor de época presente a la pareja *canté / cantaba.* La discusión acerca del valor de presente de estas dos formas ocupa un dilatado espacio en la obra de Weinrich. Comentar su concepción del tiempo requiere mayor detenimiento. Digamos, pues, por el momento, que este presente significa un presente narrativo, sin valor propia mente temporal y que tiene su correspondencia en otro presente comentador, igualmente ajeno a la noción clásica de tiempo. Dado su carácter atemporal, estos presentes reciben la denominación de grado cero, tiempos de grado cero. Podemos llamarlos aquí presente actual y presente inactual, sin reparar por el momento en el contenido semántico, de verdadera referencia al tiempo, que la palabra *presente* lleva consigo de acuerdo con la más antigua tradición gramatical.

I. 3. 4. Interpretaciones del criterio de actualidad.

En el cuadro anterior hemos presentado, para el español, la distribución de tiempos que Benveniste señaló para el francés, pero una traducción menos literal y más atenta al pensamiento de Benveniste nos llevaría a colocar ambas formas *canté y cantaba* en ambos niveles actual e inactual. Sobre este punto nos remitimos a lo ya dicho sobre el extraño caso del *passé simple* francés, que no tiene paralelo en español. Lo equivalente para el español es la frecuencia estadística. Benveniste no puede colocar el *passé simple* en el nivel actual por tratarse de una forma desaparecida en este domino de la lengua. Pero en español sí podemos colocar el perfecto simple *(canté)* - siguiendo la mentalidad de Benveniste - junto con la forma del imperfecto *(cantaba),* en la época pasada del

nivel actual. Ambos tiempos deben colocarse, pues, en la época pretérita del nivel actual e inactual. El cuadro contrastivo que resulta sería el siguiente:

CRITERIOS DE ACTUALIDAD				
	ÉPOCA		ÉPOCAS o PERSPECTIVAS	
	pasada	**presente**	**retrospección**	**Grado 0**
ACTUAL	***canté cantaba***	***canto***	*otros tiempos*	***canto***
INACTUAL	***canté cantaba***		*otros tiempos*	***canté cantaba***
	Benveniste		**Weinrich**	

[Tabla 2]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

La diferencia entre ambos autores (es decir, el planteamiento de Weinrich y lo que interpretamos que significa para el español el planteamiento de Benveniste) resulta de la distinta concepción del tiempo, como categoría verbal, que tienen estos autores. Weinrich niega que las formas verbales se refieran al tiempo, rechaza esta categoría tradicional de la gramática y por este concepto se opone a Benveniste que admite la verdadera referencia al tiempo de las formas verbales. Lo que signifique o deje de significar el tiempo para Weinrich es asunto que ahora no debe preocuparnos, ya tendremos ocasión de entrar en esta materia, lo que nos importa ahora es señalar que la diferencia entre Weinrich y Benveniste no tiene otro fundamento que el valor temporal que pueda darse al verbo. Salvado este punto de discrepancia la clasificación de Benveniste y Weinrich coinciden casi por completo. Sólo un punto separa ya estas dos clasificaciones: el criterio restrictivo de Weinrich que no permite la inclusión de las mismas formas verbales en los dos niveles, el principio de la mutua exclusividad de las formas verbales en la formación de los grupos de tiempos narradores y comentadores.

Ahora bien, hemos rechazado este principio y admitido esta posibilidad de la doble inclusión y es nuestra intención explicarla. Por el momento nos debemos atener a los hechos; al examinar someramente las estadísticas, hemos visto que ambos tiempos se encuentran en ambos discursos, que estos tiempos serían, por tanto, a la vez actuales e inactuales y que el punto que nos sirve de apoyo para distinguir a través de los discursos de los grupos verbales no reside en la exclusión sino en la proporción de su frecuencia. Podríamos añadir en el cuadro anterior de Benveniste el tanto por ciento del actual y el tanto por ciento del inactual, si es que nos interesasen las cifras en cuestión. Hemos visto también que lo narrativo, y por tanto lo inactual, en Benveniste, coincide o se incluye en lo pasado, mientras que en Weinrich deben incluirse en el grado cero o presente.

Una vez hechas estas puntualizaciones, se apreciará la fundamental coincidencia de estos dos autores en los resultados de la clasificación, aunque difieran sensiblemente en cuanto al significado que tiene la categoría verbal de tiempo y en cuanto al modo de explicar la aparición de *canté y cantaba* en el discurso actual. Téngase en cuenta que *canté y cantaba* aparecen de modo

indiscutible en este discurso, como señalamos al comentar los recuentos de Criado de Val. Pero estas apariciones indiscutibles no constituyen para Weinrich un hecho sistemático, que pueda reflejarse en el esquema verbal; se trata más bien de valores de la ruptura del sistema. Cada aparición sería una metáfora sintáctica. El recuento de sus apariciones en el discurso actual vendría a darnos la cifra de las metáforas verbales. Las formas *canté y cantaba* no indican, según Weinrich, la retrospección o tiempo pasado en el nivel actual; esta se indica con el perfecto compuesto, de ahí que la casilla quede vacía en nuestro esquema, trazado solamente con los tiempos simples indicados.

Una vez señalada la relativa coincidencia entre estos dos autores, señalaremos ahora su notable discrepancia en relación con la clasificación de Pottier y Lamíquiz. En efecto, el perfecto simple y el imperfecto forman en Weinrich y en Benveniste (recordemos, según la interpretación que hemos ofrecido adaptándonos al español) un par inseparable. Se mantienen unidos tanto si se considera la actualidad - ambos tiempos son inactuales exclusivamente (Weinrich), o son actuales e inactuales al tiempo; como si se considera la época: los dos son pasados (Benveniste), o los dos son también, siempre juntos, grado cero o presente inactual (Weinrich). Estas dos formas verbales van siempre asociadas en estos autores, pero Pottier y Lamíquiz establecen una separación entre ellas[18]. Esta asociación reviste especial importancia en Weinrich, ya que sobre ella desarrolla este autor su teoría acerca de los planos narrativos: ¿Por qué existe una disimetría entre el "actual" o "comentario" (una forma) y el "inactual" o "narración" (dos formas)? Porque la narración necesita desplegarse en dos planos. Dedicaremos la debida atención en este estudio a la teoría de los planos de Weinrich.

I. 4. LA ACTUALIDAD COMO DIVISORIA DEL SISTEMA VERBAL.

I. 4. 1. El valor sintagmático del clasificador de actualidad.

La marca de actualidad se diferencia sustancialmente de los demás clasificadores verbales porque se asienta sobre la disociación del discurso en dos tipos de enunciación y es la única marca que presenta esta capacidad de corresponder a un hecho discursivo. La actualidad tiene, pues, un valor sintagmático, por el que se destaca como el elemento más peculiar entre las marcas que organizan el sistema verbal. Por esta razón su estudio constituye el paso previo para plantear la estructura del discurso narrativo y su diferenciación del discurso actual o comentador, objeto de nuestro trabajo.

Vamos a detenernos por algún espacio en este clasificador, sin perder de vista los dos aspectos (el sintagmático y el sintagmático) en él implicados, pero conscientes de que la dimensión discursiva es la fundamental.

Recordemos que con los tiempos del verbo se forman dos grupos según el uso que de ellos se hace en las dos entidades discursivas. Las denominamos, siguiendo a Weinrich, *narración y comentario.* Tenemos, por tanto, un grupo de tiempos narradores y un grupo de tiempos comentadores; los tiempos del verbo, dicho de otro modo, se clasifican en tiempos actuales e inactuales. Esta es la hipótesis - puesta en circulación por Weinrich y Benveniste -, pero para probarla es necesario dar una explicación satisfactoria tanto del paradigma verbal como de los textos. En principio los grupos verbales así definidos son al mismo tiempo paradigma y sintagma, porque resultan de proyectar en paradigma dos estructuras

sintagmáticas. Entre estos dos aspectos el punto de partida tiene que ser sin duda alguna el texto, la estructura sintagmática, en la que se revela la organización del verbo según la actualidad, y con ella, con la estructura discursiva, se fundamenta el paradigma.

La estructura sintagmática - el verbo desplegado en el discurso - consiste, según se puede apreciar en una primera aproximación, en la tendencia de ciertos tiempos a dominar en el discurso, en cada tipo de discurso. Cada discurso - narrador o comentador - presenta un uso selectivo de las formas verbales. Todo este problema ha sido tratado por Weinrich y no es necesario repetir aquí sus argumentos. En esta primera identificación no hace falta ser muy escrupulosos; los recuentos de frecuencia verbal arrojan una desproporción de bulto y adscriben las formas verbales a sus respectivos discursos. Estos recuentos no aportan prueba alguna, pero sí valen como indicio suficiente para mantener en pie la hipótesis planteada. La prueba y la clasificación concreta de las formas verbales la vamos a encontrar en el concepto de actualidad.

Hemos afirmado que la marca de actualidad tiene como rasgo peculiar, frente a todas las demás marcas verbales, su carácter sintagmático. En efecto, otros clasificadores verbales como la época, el modo o el aspecto, no poseen esta dimensión que vincula la marca con el discurso. Así, por ejemplo, el conjunto de los tiempos verbales que indican época presente no configuran por sí mismos ningún tipo de discurso, no hay discurso alguno que se caracterice por situarse exclusivamente en época presente. Y esto puede decirse cualquiera que sea el modo de entender el presente.

Sucede precisamente lo contrario: las épocas son registros de variación, cuyo ámbito propio es el discurso y todo discurso las necesita. Tanto el nivel actual como el nivel inactual disponen de formas verbales para indicar las épocas o perspectivas temporales, grado cero y prospección; y en la terminología más corriente: pasado, presente y futuro. Estas indicaciones de anticipación o anterioridad aparecen en todo discurso, es decir, en los dos discursos, los únicos que hay: el discurso narrador y el discurso comentador. Cada uno de ellos dispone de medios para expresar todas las épocas, pero cada una de las épocas no constituyen evidentemente un discurso.

La época se desarrolla, pues, en el interior de cada uno de los niveles de actualidad. Pudiéramos decir que la categoría de época, desde un punto de vista lógico - sin pretender entrar en cuestiones de génesis del lenguaje -, resulta una operación distintiva inferior a la actualidad, es decir, menos general, posterior a ella; la época se asienta en la actualidad en cada uno de los niveles de actualidad, pues esta parece una distinción más fundamental y previa. La actualidad, por tanto, organiza dos subsistemas verbales y dentro de cada uno de ellos aparecen las distinciones necesarias para indicar las perspectivas, las relaciones y contrastes de época, que sus correspondientes discursos demandan.

Las mismas o semejantes consideraciones pueden hacerse con los demás clasificadores verbales. No resulta necesario detenerse en ello. Es evidente que con el modo o con el aspecto no podemos formar grupos de tiempos que vayan a constituir, como tales grupos, algún tipo de discurso.

I. 4. 2. El aspecto.

Después de la actualidad la noción de aspecto reviste un particular interés para el estudio del texto narrativo. Se distinguen en español un aspecto sintagmático, que opone las formas simples y sus correspondientes compuestas, y

un aspecto flexional, que se establece en la oposición del perfecto simple con el imperfecto. El primer tipo de aspecto aparece en ambos subsistemas verbales, pues no hace otra cosa que duplicar las formas simples. Por otra parte, como es bien sabido, este aspecto se traduce en valor de época y sirve para expresar *anterioridad.* El aspecto reviste, en cambio, mayor importancia para la narración, aunque sólo se dé entre dos formas verbales simples. Estas formas desempeñan el texto narrativo una función sintagmática de la que nos ocuparemos por extenso.

Según la teoría verbal de Weinrich, esta oposición se da exclusivamente en el discurso narrativo, lo que le lleva a pensar que su presencia tiene que ver con algo que pertenece exclusivamente al relato. Pero según los argumentos que dejamos expuestos, el perfecto simple y el imperfecto pertenecen a ambos discursos, actual e inactual. La única diferencia que se puede admitir es la distinta frecuencia en su aparición en uno y otro discurso. Son tiempos fundamentalmente narradores, pero no exclusivamente; también aparecen en el discurso actual. Por esta razón el aspecto flexional es una categoría del verbo que encontramos en ambos subsistemas verbales y en ambos discursos, pero como indicamos ahora y explicaremos más adelante, la función que desempeña esta distinción aspectual cobra mayor importancia en el texto narrativo, cosa en cierto modo natural, pues su frecuencia en este discurso es notablemente mayor.

Ahora bien, como para Weinrich el perfecto simple y el imperfecto son tiempos exclusivamente narradores, la oposición aspectual formada con ellos reviste un significado muy especial, ligado a la narración. El hecho de vincular la oposición perfecto simple - imperfecto con lo narrativo le lleva a desechar la misma noción de aspecto. Con lo cual se aprecia que el criterio en la formación de los grupos verbales, según el principio de la mutua exclusión - una forma verbal tiene que ser forzosamente actual o inactual -, facilita a Weinrich su teoría negadora del aspecto. Pero esta postura radical de Weinrich la hemos apartado del planteamiento que aquí sostenemos y, en consecuencia, vamos a mantener la noción de aspecto flexional, sin pretender que esta oposición nazca de las características especiales de la comunicación narrativa, aunque desde luego es en este tipo de discurso en el que la distinción aspectual establecida entre perfecto simple e imperfecto cobra un especial relieve.

I. 4. 3. El modo y la persona.

Veamos, por último, en qué medida el modo y la persona afectan a la división del discurso en dos tipos fundamentales y a la división del sistema verbal en dos subsistemas.

Ya se indicó cómo Benveniste, con acertada intuición, señalaba la objetividad como rasgo del discurso *histoire.* El subjuntivo pertenece exclusivamente al *discourse* de Benveniste, precisamente por el carácter de subjetividad que implica. Porque si el relato se da a sí mismo, si en él nadie habla, no puede aparecer la actitud subjetiva expresada por el modo subjuntivo. Nada que denote al hablante puede aparecer, por definición, en el texto *histoire.* No puede aparecer, pues, ninguna forma del modo subjuntivo. Se tratará exclusivamente de formas verbales de modo indicativo. Con ellas aparecerán, desde luego, la época y el aspecto, que constituyen formas de presentar el proceso verbal no afectadas de subjetividad, puesto que no involucran actitudes o posiciones mentales del hablante.

En consecuencia, parece que la divisoria que separa las formas verbales según el *modo,* tiene algo que ver para Benveniste, con la divisoria que separa los

tipos de discurso. Ahora bien, ya indicamos que entre el texto *histoire* de Benveniste y la noción de texto narrativo media una distancia. La noción *histoire* viene a ser, en todo caso, un estrato del texto narrativo, un estrato de objetividad. Pero en el texto narrativo hay un hablante, no sólo una historia, sino también un narrador y en la medida que se haga presente aparecen o pueden aparecer, entre otros signos de subjetividad, las formas de subjuntivo. La distinción de *modo* tendrá que ver, en todo caso, con estratos lingüísticos que reflejan la estructura de la comunicación narrativa, con planos distintos dentro del texto narrativo, pero no parece que tenga nada que ver con la divisoria que separa los tipos de discurso. La narración, tal como la entendemos, separándonos de la noción estricta de Benveniste, dispone de formas verbales de indicativo y de formas verbales de subjuntivo. La distinción de *modo* deberemos encontrarla, por tanto, en cada uno de los subsistemas verbales que traza la marca de actualidad.

Para terminar digamos algo acerca de la persona, puesto que Benveniste vincula el texto *histoire* con la tercera persona. La primera y segunda persona quedarán excluidas del texto narrativo, si seguimos la noción de Benveniste. Pero también este punto debemos desecharlo y por el mismo principio: narración no es lo mismo que *histoire;* y en consecuencia la primera y la segunda persona se hacen presentes. La divisoria de discursos no coincide con una divisoria entre personas verbales. Las tres formas personales del verbo se desarrollan en uno y en otro discurso, en ambos niveles de actualidad. La categoría de persona no se asocia, pues, con un discurso específico. Podemos decir, sin duda, que la tercera persona se debe asociar con un estrato de objetividad representativa que forma parte del texto narrativo. Pero téngase en cuenta que este estrato de objetividad puede apreciarse también en el dominio de un texto no narrativo; así ocurrirá, por ejemplo, en una exposición científica, que vendría dada en el *discourse* de Benveniste. Es decir, la objetividad y la subjetividad no es criterio que diferencia los discursos fundamentales: tanto la narración (inactual), como el comentario (actual) disponen del clasificador verbal de modo y de la distinción de personas.

De otra parte el contraste entre los estratos objetivos y subjetivos del texto, tanto en textos comentadores como narradores, es un tema más amplio que la simple oposición modal. Hay otras categorías gramaticales, no sólo el verbo, que pueden expresar la subjetividad.

Esta nota de subjetividad separa la concepción de Benveniste de la de Weinrich en relación con el texto narrativo. Por ello para mencionar esta diferencia emplearemos los términos usados por estos autores: *histoire y discurso narrativo.* Con el término *discurso narrativo* se supone que abarcamos la totalidad del texto y admitimos la subjetividad del narrador; con el término *histoire,* en cambio, eliminamos estratos del discurso para obtener aislada la pura objetividad del suceso narrado.

Decíamos que hay otros medios con los que se manifiesta la subjetividad. La subjetividad, admitida por Weinrich para el texto narrativo, puede apreciarse, en efecto, en el tratamiento que hace este autor de la oración condicional. Expone Weinrich: "... se puede narrar, lo mismo que comentar, la relación existente entre condición y resultado, de igual manera que otras construcciones, como las temporales, causales, concesivas, pueden ser partes integrantes tanto del discurso comentador como narrativo" (Weinrich, 1968: 174). Pero advierte expresamente en páginas anteriores que "una relación condicional existe sólo para la persona que juzga la acción" (Id.: 172). El discurso narrativo de Weinrich no es mera representación objetiva, puro discurso histórico. El relato no se da a sí mismo, al menos no se da a sí mismo siempre; asoma en él un narrador que comenta y

porque comenta puede manifestar su subjetividad. Pero esto supone, desde luego, que el modo subjuntivo, y las demás formas de manifestar la subjetividad de que la lengua dispone, pertenecen a un plano del texto narrativo vinculado al narrador, distinto de la representación objetiva. Con esta salvedad, podemos afirmar que la oposición modal indicativo / subjuntivo se presenta en ambos discursos. Pero el texto narrativo es más complejo, es un texto derivado y como de segundo grado en relación con el texto comentador. Del mismo modo la situación de la comunicación narradora es de carácter menos simple que la situación comentadora. En cada uno de los textos se refleja aquella situación de comunicación que le es propia. Pero este es un asunto que sólo podemos dejar apuntado: la subjetividad del texto narrativo, dependiente de la figura y del hablar del narrador, tiene un carácter distinto de la subjetividad del texto comentado.

I. 4. 4. Conclusión.

BIBLIOTECA VIRTUAL

El clasificador de actualidad se destaca sobre las demás marcas verbales y viene a ser una marca de enorme importancia. Con ella se configura el sistema verbal en dos subsistemas completos en sí mismos, de tal modo que cada uno de ellos contiene todos los demás clasificadores verbales, necesarios para el desarrollo pleno del discurso. Este es, en efecto, el valor sintagmático de la actualidad. En las páginas siguientes trataremos de precisar en que consiste, ya que hasta el momento hemos pretendido solamente poner de manifiesto su carácter central y su peculiar condición frente a los demás clasificadores verbales, con los que a veces se confunde.

Weinrich sitúa la actualidad en competencia con las categorías de tiempo y de aspecto, y llevado por el impulso de resaltar el papel de la actualidad elimina estas categorías gramaticales. Le parecen falsas invenciones de los gramáticos, expedientes que apenas han cumplido la función de cubrir la desconocida noción de actualidad. Veremos que esto no es así, aunque sin duda la noción de actualidad no puede establecerse sin replantear las nociones de tiempo y de aspecto. En la misma teoría de Weinrich se reelaboran bajo otros conceptos estas mismas nociones, ya que, en definitiva, no puede deshacerse de ellas.

La noción de *tiempo* reaparece bajo el rótulo de perspectivas temporales de pasado y futuro. El *presente* (actual) no indica tiempo presente, sino comentario o actitud comentadora; el *perfecto simple* y el *imperfecto* (inactuales) no indican tiempo pasado, sino narración o actitud narradora. Elimina de este modo la referencia al tiempo real y aparecen las perspectivas como relaciones de época inmanentes, relaciones de época desarrolladas dentro de cada una de estas actitudes o discursos. Todo ello arranca en definitiva del principio estructural que adopta sobre la formación de los grupos verbales: ninguna de las formas verbales puede pertenecer a los dos grupos, lo que obliga a incluir estos tiempos en el grupo de los tiempos narradores de modo exclusivo.

De otra parte, elimina la noción de *aspecto* como categoría lingüística; considera que su dominio propio corresponde a los fenómenos reales que el verbo menciona, es decir, existen aspectos, pero fuera del sistema de la lengua. Ahora bien, una vez expulsada esta noción del dominio lingüístico, renace de nuevo y vuelve a presentarse en la teoría del relieve narrativo, puesto que la diferencia aspectual sólo se presenta, según Weinrich, en el discurso narrativo. El aspecto se

interpreta como la necesidad que la comunicación narrativa tiene de diferenciar su propio discurso en planos según un relieve textual.

Con esta síntesis de la teoría de Weinrich se pone de manifiesto que penetrar en el contenido de la noción de actualidad lleva consigo el planteamiento de las nociones de aspecto y tiempo. No se trata de eliminarlas, que ha sido el procedimiento expeditivo de Weinrich y el motivo principal de las críticas que ha motivado su teoría [19].

I. 5. LA ACTUALIDAD Y LA FUNCION DEÍCTICA DEL VERBO.

El modo de acceso al discurso narrativo que hemos adoptado nos lleva a centrar la atención principalmente sobre tres características del verbo: la actualidad, el tiempo y el aspecto. Para hacerlo nos bastará tener en consideración solamente tres tiempos: el presente, el perfecto simple, y el imperfecto. En ellos, sin necesidad de abarcar todo el sistema verbal, se ventilan las nociones señaladas. Una vez que, con el apoyo de estos tiempos, hayamos precisado lo que significan, se pueden aplicar por extensión a todos los demás.

Para aclarar la noción de tiempo, como categoría verbal, es suficiente con que prestemos atención al presente de indicativo y a los pretéritos en su condición de tiempos pasados. Para ocuparnos de la actualidad nos bastarán también estos tres mismos tiempos, con ello tenemos la oposición presente actual / presente inactual. Por último el contraste perfecto simple / imperfecto representa la oposición aspectual, cuya importancia en la narración es notoria. En estos tres tiempos se encuentra encerrado virtualmente casi todo el sistema verbal.

Resulta de sumo interés dejar bien claro, en un primer momento, lo que entendemos por la palabra presente, en su doble aspecto: como tecnicismo gramatical y como vocablo común, en cuanto remite al tiempo Se verá enseguida, por otra parte, cómo el tiempo y la actualidad se involucran entre sí; a través de la noción de tiempo presente nos tropezaremos con la noción de actualidad, puesto que será necesario aclarar las nociones de presente actual y de presente inactual o narrativo.

I. 5. 1. La noción de grado cero.

Hemos afirmado que el discurso narrativo no es un discurso del tiempo pasado, lo ficticio no se sitúa en el pretérito, sino fuera del tiempo. En consecuencia, los tiempos usados principalmente como narradores - el perfecto simple y el imperfecto - no indican obligatoriamente el pasado, pues de lo contrario, si lo indicaran, la ficción y la historia se confundirían y la realidad pretérita no podría distinguirse de la realidad imaginaria, fundiéndose la memoria y la fantasía creadora en una sola entidad psíquica, cosa evidentemente falsa (aunque la permeabilidad entre ambas sea notable). El perfecto simple y el imperfecto son, cuando aparecen en el texto narrativo, presentes narrativos, pero si se prefiere eludir el termino *presente* y evitar así confusiones innecesarias, podríamos decir formas verbales de grado cero del discurso narrativo. Con este término, *grado cero,* se manifiesta de modo más claro la desvinculación de estas formas con el tiempo, pues expresa directamente lo que, de otro modo, deberíamos indicar con una salvedad: la palabra presente, cuando nos referimos a

la narración, se emplea como pura terminología gramatical, palabra vaciada y ajena a cualquier referencia semántica al tiempo real.

El tiempo real es objeto de nuestras referencias en las situaciones ordinarias de comunicación, pero no lo es en el uso narrativo de la lengua. En la narración no se menciona el tiempo real, pero la narración construye un tiempo - el tiempo imaginario - y por ello se originan relaciones temporales internas al texto. No olvidemos que estas relaciones internas también se dan cuando mencionamos verdaderamente el tiempo, por eso el término *grado cero* indica solo una función de orden en uno y otro discurso. En concreto, el *grado cero* narrativo nos dice que los presentes narrativos - perfecto simple e imperfecto - se constituyen en eje de referencias, que cumplen una función como centro de coordenadas temporales, por medio de la cual se manifiestan las perspectivas de pretérito y de futuro[20].

Veamos una frase narrativa, tomada al azar, como la siguiente: "recogió Juan de Dios sus alforjas, calzó una alpargata que se le había salido del talón y, secándose..." (Ayala, *San Juan de Dios*). En ella la acción indicada por "calzó una alpargata" no hace referencia alguna al tiempo real, puesto que se trata de un relato (si este ejemplo resulta, por el azar de la elección, un relato histórico y podemos ubicarlo en el tiempo de la vida del santo, es asunto que no tiene relación directa con el verbo en cuestión o con los demás verbos del relato, sino con nuestro propio conocimiento de la historia). En cambio la acción expresada por "se había salido", que igualmente debemos situarla fuera del tiempo real, indica, sin embargo, anterioridad con respecto a "calzó". Esta relación temporal de anterioridad sí nos viene indicada por el verbo, sabemos que es anterior porque reconocemos el valor del pluscuamperfecto. Aunque en este caso, y también por el azar del ejemplo, la misma lógica de los hechos indica también la anterioridad: sabemos que "calzó" es (*después*) porque la alpargata que se "había salido" (*antes*), los hechos no pueden ser de otra manera. El idioma puede decir dos o tres veces lo mismo, con medios distintos: es un caso de redundancia, pero lo que en este ejemplo nos importa es que lo dice el mismo verbo.

La expresión temporal relativa entre dos formas verbales no exige de ninguna de ellas la indicación de un tiempo real, las dos acciones pertenecen al tiempo no real del relato, sólo resulta necesario que una de ellas se constituya en punto de referencia sobre el cual la otra se edifica como perspectiva de pretérito, o de futuro si fuera el caso. Podemos decir, pues, que las formas verbales narrativas no mencionan el tiempo de modo directo, solamente establecen entre sí relaciones temporales internas.

Weinrich ha pretendido demostrar que verbo y tiempo real no tienen relación alguna. La postura que vamos a mantener está en línea con esta afirmación radical: el verbo usado en el texto narrativo nada tiene que ver con la referencia al tiempo real. La afirmación puede aplicarse al texto narrativo, pero de ninguna manera se puede sostenerse referida al discurso no narrativo ni al discurso histórico en el que se relatan sucesos pretéritos de un pasado real. Este último tipo de discurso, el propiamente histórico, pertenece al nivel actual. Es discurso comentador del pasado real. Por esta razón es preciso trazar la línea que separe la historia de la ficción, pero antes necesitamos aclarar la noción de tiempo y la noción de actualidad.

La expresión temporal relativa entre formas verbales no exige de ninguna de ellas, como acabamos de ver, la indicación de un tiempo real. Por tanto, dentro del dominio narrativo (inactual) funcionan las perspectivas temporales. En este discurso encontramos una expresión relativa del tiempo, inmanente a la lengua.

Esta misma expresión relativa la encontramos en el discurso actual. Entonces ¿cuál es la diferencia entre ambos tipos de discurso en relación con el tiempo? Ya ha quedado apuntado en líneas anteriores: en el discurso actual se da una efectiva referencia al tiempo, no se habla en él de realidades ficticias, sino de acontecimientos verdaderos o falsos, que orientamos en relación con nuestra vida real. Esta es la distancia que media entre lo actual y lo inactual entre discurso comentado y discurso narrativo. Pero en cambio, por lo que se refiere a la expresión relativa, interna a la lengua, de la relación temporal entre formas verbales, no existe diferencia alguna. En el discurso actual la expresión temporal relativa entre formas verbales funciona del mismo modo que en el discurso inactual. Esto quiere decir que el presente actual *(canto)* reviste la condición de tiempo de grado cero, de igual modo que el imperfecto *(cantaba)* y el perfecto simple *(canté)* constituyen el grado cero del sistema verbal narrativo. En ambos discursos existe un grado cero porque en ambos necesitamos un eje de referencias para la expresión relativa del tiempo. Esta expresión del tiempo no interfiere con aquel otro modo de indicar el tiempo que separa lo actual y lo inactual.

BIBLIOTECA VIRTUAL

I. 5. 2. La oposición *presente actual / presente inactual.*

El presente de indicativo es el eje de su sistema, del sistema actual, pero además es el centro de toda la construcción del verbo. La correlación de actualidad, que enlaza los dos subsistemas trazados, se centra en la oposición presente actual / presente inactual. Por ello el estudio del discurso narrativo, a través del verbo, se condensa en esta oposición, en la cual aparece ya de modo completo el contraste fundamental entre los tiempos narrativos y los tiempos actuales y entre las situaciones de comunicación respectivas. ¿En qué consiste, pues, exactamente, la actualidad? La diferencia entre presente actual y presente inactual puede bastar para darnos la respuesta. Reside, como ya adelantamos, en que el primero menciona de manera efectiva el tiempo real mientras que el segundo establece un tiempo imaginario. En la narración ficticia nos salimos del tiempo.

Dejemos de lado el tiempo relativo, interno a la lengua, que no se interfiere con este asunto y centremos la cuestión de modo más ceñido: ¿en qué consiste la referencia al tiempo del discurso actual y la no referencia al tiempo del discurso inactual? Ya debe estar claro que contestar a esta pregunta equivale a definir la actualidad y que actualidad y tiempo son de hecho nociones vinculadas.

La dificultad para responder a este fenómeno y no haber alcanzado antes una noción clara de la actualidad puede residir en no haber resaltado suficientemente el valor deíctico del verbo. El verbo es un signo deíctico, y así el presente de indicativo señala el tiempo, aparte de cumplir otras funciones semánticas, y señala precisamente aquel tiempo en que tiene lugar la enunciación. El valor del tiempo presente (gramatical) para señalar el tiempo (realidad extralingüística) lo han explicado siempre las gramáticas: "expresa las acciones que coexisten con el acto de la palabra" (Gili Gaya, 1955: 137), " denota coincidencia de la acción con el momento en que hablamos" (Academia Española, 1974: 464). Y así podríamos continuar las citas. Pero mientras estas mismas gramáticas explican, a veces, la naturaleza de los signos deícticos, por ejemplo cuando hablan de los demostrativos, nada nos dicen de la naturaleza deíctica del verbo cuando hablan de él. Y sin embargo, el verbo es un signo deíctico, tiene el carácter de un indicador, no hay en él *noción* de tiempo, sino *señalamiento* del tiempo.

Ahora bien, los signos deícticos funcionan cuando se encuentran insertados en el campo mostrativo en que actúan como tales. Sin su presencia en el campo no pueden funcionar, pues se trata de signos ligados a la situación. Así está la veleta ligada al viento como a su campo mostrativo; sin viento su flecha resultará un ornato de la torre. Pero como signo será un signo muerto, indicará solamente la dirección en que la dejó el viento la última vez que sopló el viento. Pues bien, el campo mostrativo del verbo es el tiempo de los hablantes y, por tanto, el verbo, tiempo de la conjugación, es un signo vivo cuando su propia enunciación se encuentra con el tiempo real del hablante vivo, como en lo alto de la torre se encuentran la veleta y el viento. Es decir, el verbo, para funcionar como deíctico, debe hallarse en la situación concreta de comunicación. El presente actual y con él todas las formas actuales tienen este carácter inconfundible; la actualidad, según la entendemos, se asienta en la función mostrativa del verbo.

En el eje de coordenadas del campo mostrativo del lenguaje coloca Bülher los demostrativos *aquí, ahora, yo,* el espacio, el tiempo y la persona (Bühler, 1950). Del verbo no dice nada, pero la mostración del tiempo equivalente al *ahora* en el dominio del verbo, es el presente actual. En las gramáticas se expone frecuentemente el hecho de que los demostrativos acompañan al verbo en sus desplazamientos. Este fenómeno es bien conocido. Por ejemplo, leemos en "Las formas verbales del nivel actual irán acompañadas, por motivos contextuales de coherencia en la comunicación por el adverbio espacial *aquí,* que pasará automáticamente a ser *allí* junto a las formas inactuales. Por idénticas razones, a nivel de discurso, en los sintagmas verbales que ofrezcan una forma verbal de nivel actual, encontraremos los adverbios temporales *ahora, hoy, ayer, mañana,* que serán traducidos inmediatamente por *entonces, aquel día, la víspera, el día siguiente,* en cuanto se salte al nivel inactual con las formas verbales correspondientes, naturalmente en consonancia con la noción temporal que cada uno de esos adverbios expresa en la lengua." 1972: 69) Pero no sólo se trata de acompañamiento y coherencia lógica, puesto que los mismos verbos tienen naturaleza demostrativa en su función de señalar el tiempo.

Con los demostrativos se sitúa el acto de la palabra en las coordenadas de tiempo, lugar y persona; pero en el dominio del verbo nos situamos con los tiempos. Se trata de una orientación subjetiva, con ella el hablar actual se ve insertado en la conducta, como "hablar", según la expresión de Bühler, un hablar en situación. La persona que habla señala por medio del presente aquel campo temporal que coexiste con el acto de la palabra. Esa misma forma verbal de presente que utilizamos, si se encontrase fuera de su campo mostrativo, es decir fuera de la situación concreta de comunicación ajena al tiempo vivo de un hablante, perdería su carácter de señal, sería puro léxico, con el valor semántico y gramatical que le corresponda, pero sin valor temporal, de referencia externa al tiempo.

Debemos concluir, por tanto, que presente actual, contrariamente a lo que piensa Weinrich, señala y hace referencia al tiempo. Para eso sirve, esa es su función en la lengua. Lo mismo puede decirse de los pretéritos actuales. Entre *canté / canto* se establece la misma relación que encontramos entre *entonces / ahora.* El acto de la palabra es comportamiento en el tiempo y, precisamente por serlo, puede señalar el tiempo. El tiempo presente señalado por la forma verbal de presente corresponde *grosso modo* con el acto de la palabra, con el tiempo de su ejercicio, y se efectúa este señalamiento a través de su ejercicio, es decir, por medio del hablar. El tiempo vivo no es ni puede ser propiedad de la lengua, sino de los hablantes, de su existencia, de sus actos, de sus hechos, de su conducta

verbal. Otra cosa son las formas nocionales con que nos referimos al tiempo, la cronología pública, las mediciones, las palabras temporales, etc. De ahí que toda referencia al tiempo real, llevada a cabo con signos mostrativos, implique la entera situación concreta de comunicación y por lo mismo los discursos actuales se vinculan con las situaciones comunicativas reales.

Ahora bien, las situaciones comunicativas, como todos los acontecimientos del vivir, se disuelven en el tiempo. La lengua puede perdurar a esta disolución, pensemos, por ejemplo, en la escritura, pero los signos mostrativos pierden sus campos y se desvinculan de su origen subjetivo; el hablar pasa y la función mostrativa que tiene su eje de coordenadas en el presente del hablar, se desarma. Esta erosión del tiempo sobre las situaciones de comunicación concretas tiene algo que ver con la dimensión del presente. Nos referimos a la estricta dimensión variable del tiempo presente, tema que no es ciertamente nuevo y en el que vamos a entrar. Porque, en efecto, la noción de presente deíctico, y por tanto su propia extensión temporal, inciden sobre la noción de actualidad, sobre el propio discurso actual en todas sus variedades y sobre las situaciones comunicativas en que el hablar actual se desarrolla. Pero antes de entrar en este punto señalaremos la clasificación de las formas verbales escogidas según época y actualidad.

I. 5. 3. La clasificación de los tiempos de grado cero según la época y la actualidad.

Volvamos un momento hacia los tres tiempos que señalamos en un comienzo.

Si se examinan de nuevo los esquemas trazados por Weinrich y Benveniste, surgen para cada uno de ellos ciertos reparos que parece oportuno señalar. Reproducimos el esquema según quedo expuesto en su momento.

CRITERIOS DE ACTUALIDAD				
	ÉPOCA		**ÉPOCA o PERSPECTIVA**	
	pasada	**presente**	**retrospección**	**Grado 0**
ACTUAL	***canté cantaba***	***canto***	*otros tiempos*	***canto***
INACTUAL	***canté cantaba***		*otros tiempos*	***canté cantaba***
	Benveniste		**Weinrich**	

Añadiremos a continuación un tercer esquema en el que aparecen la clasificación de las formas verbales tal y como las entendemos, de acuerdo con lo que hasta el momento se lleva dicho; aunque hemos de fundamentar esta propuesta con otros argumentos más adelante. No pretendemos, al incluir ahora esta clasificación, darla por demostrada de modo fehaciente.

[Tabla 2]

CRITERIO DE ACTUALIDAD PROPUESTO		
ÉPOCA		
	pasada	**presente**
ACTUAL	***canté*** ***cantaba***	***canto***
INACTUAL		***canté*** ***cantaba***

[Tabla 3]

Entendemos que las formas *canté / cantaba* cuando aparecen en el texto narrativo inactual, son presentes. El cuadro de Benveniste[21] y el que se propone difieren en este punto. El cuadro de Weinrich y el propuesto difieren porque incluimos la pareja en el discurso actual como tiempos pretéritos, pero coinciden en considerarlos como dos formas de un único presente inactual.

La postura que aquí se mantiene pudiera parecer a primera vista ecléctica, porque se sitúa en una posición intermedia, coincidiendo con ambos autores parcialmente. Pero no se trata, por supuesto, de un arreglo conciliador. Existen para ello razones de más fondo, en parte ya apuntadas y en parte no expuestas todavía. El esquema nuestro tiene su origen y se fundamenta, resumiendo lo dicho, en lo siguiente:

Se mantiene una distinción entre discurso narrativo y discurso histórico o de tiempo pretérito. Se rechaza, pues, la postura de Benveniste que sitúa ambos discursos en el tiempo pretérito, como si narrar significase que siempre narramos el pasado. Esta postura engloba narración e historia en un mismo discurso.

Se mantiene el valor de pretérito de los tiempos actuales que señalan deícticamente el pasado real. Tiempos que equivalen al demostrativo *entonces*. Lo cual significa rechazar la postura contraria de Weinrich. Este autor engloba también el discurso histórico y el narrativo en uno sólo, pero bajo otro prisma. Al no admitir la referencia de la lengua al tiempo, ambos discursos quedan confundidos, cubiertos bajo una propiedad común, de tipo psicológico, que denomina distanciamiento. Pero si se admite la referencia al tiempo real, se advierte que una cosa es el distanciamiento del pasado y otra el distanciamiento narrativo.

Benveniste considera que el discurso narrativo está incluido en el discurso del pasado, es decir, que la narración no se distingue de la representación objetiva de lo pretérito, de la historia. Por tanto lo narrativo y lo histórico, lo actual y lo inactual son una misma cosa: distanciamiento en el tiempo. Weinrich considera, por el contrario, que el discurso narrativo consiste en la representación distanciada, pero no en el tiempo, sino por efecto de una cierta actitud anímica del *hablante -narrador*. En él la noción de actualidad (de lo actual, de lo inactual) no está ligada al tiempo, sino a un modo de relacionarse el hombre con el mundo a través del lenguaje. El discurso de lo pasado, la historia, es un discurso distanciado de nosotros anímicamente, pues la lengua no señala lo pretérito. En consecuencia estos autores mantienen en el fondo criterios distintos en relación con las nociones de actualidad y de tiempo. Pero ninguno de los dos resulta

satisfactorio. En el esquema propuesto se refleja otro concepto de actualidad fundamentado en el carácter deíctico del verbo.

I. 6. LA DIMIENSIÓN DEL PRESENTE.

I. 6. 1. El presente y el tiempo de la situación comunicativa.

El verbo sólo puede entenderse plenamente vinculándolo con el hablar, superando la visión de la lengua como puro sistema, ya que es con el propio ejercicio de la palabra como se señala verdaderamente el tiempo real a partir del tiempo presente de la situación comunicativa. La dimensión del presente está asociada, por tanto, al tiempo intersubjetivo de la comunicación y sólo a través de una fenomenología de las situaciones comunicativas podemos formarnos una idea del espacio temporal que cubre.

Las gramáticas codifican diversos tipos de presente: presente habitual, presente gnómico, etc., pero las variedades de tiempos presentes se corresponden con la misma variedad real de las situaciones comunicativas. Las situaciones de comunicación son, en efecto, muy diversas y no están tipificadas sistemáticamente. Su sistematización es cuestión difícil si se tiene en cuenta que estas situaciones del hablar se alteran en la medida en que se modifica cualquiera de sus factores; el número de participantes, las condiciones físicas de la comunicación, los fines de la conducta lingüística o la materia de que se trata, la posibilidad de réplica, es decir el diálogo o la comunicación en dirección única, la lengua oral o la escrita, etc. Además, las situaciones de comunicación se ven sometidas de modo diverso a la disolución; unas son más constantes y sostenidas, otras son precarias y circunstanciales, y de esta realidad tienen conciencia viva los hablantes. Hay situaciones de comunicación efímeras en las que se tratan asuntos reducidos a sus circunstancias temporales más transitorias; otras revisten condiciones más estables o se despliegan en ámbitos más universales y permanentes, por influencia en general, de la lengua escrita y de las instituciones sociales. La extensión de lo que consideramos presente es variable y acompaña flexiblemente todas las situaciones de comunicación. Las dimensiones del presente están ligadas, en definitiva, a las concretas circunstancias comunicativas.

Ahora bien, para decir algo acerca de las dimensiones del presente convendrá recordar que el tiempo y el verbo se relacionan entre sí según dos modos distintos, y conviene distinguirlo netamente entre sí; de lo contrario, la tarea de señalar el valor del tiempo presente resulta en extremo confusa.

De una parte, ya se ha dicho que el sistema verbal es un sistema de indicaciones temporales relativas, internas a la lengua, por medio del cual se ordenan los procesos temporales representados y se constituye un orden dentro del discurso sobre la base de un eje de referencias o grado cero. Esta dimensión relativa se suele representar como un eje de coordenadas y en su centro colocamos el presente. Este presente así representado ya no es un tiempo intersubjetivo un presente de comunicación, sino un punto inextenso en un eje, que, en todo caso, se traslada constantemente según el fluir del tiempo. Sobre él se establecen relaciones de anterioridad, simultaneidad y posterioridad dentro del discurso, que pueden representarse también geométricamente. Este es uno de los valores del presente, el valor de orden, que se asocia fácilmente con una visión geométrica.

Pero, de otra parte, por medio del sistema verbal señalamos el tiempo real, externo a la lengua. El verbo consiste en una referencia deíctica al tiempo: se desarrolla una mostración, y aquí las representaciones geométricas (o las nociones fisicomatemáticas) acerca del tiempo están fuera de lugar. El entorno propio de esta categoría de relación entre tiempo y verbo es la situación comunicativa.

I. 6 .2. El tiempo en el sistema verbal de Molho.

La confusión a que nos referíamos anteriormente nace en muchos casos de que los gramáticos se atienen casi exclusivamente a la primera de las referencias indicadas, es decir, al orden. Esta es, a nuestro juicio, la perspectiva que domina en Molho y en su maestro Guillaume. "El verbo", dice Molho (1975: 11), "en las lenguas en que existe, no es más que una sistemática de la representación del tiempo." A su vez, el tiempo se concibe desde la perspectiva físico-matemática, y no solamente se analizan las relaciones de orden de unos tiempos con otros dentro del discurso, sino que cada tiempo se analiza con el mismo criterio de orden, como si estuviera compuesto de partículas temporales que interiormente lo dividen. El siguiente párrafo puede ser una muestra significativa que resuma esta concepción: "Se hará distinción en el presente libro de dos especies de tiempo que, a decir verdad, son una misma cosa, pero que importa, para comodidad del análisis, discriminar desde ahora: un tiempo continente, que es el tiempo del universo, integrante de acontecimientos singulares que en él se insertan, y un tiempo contenido, que es el tiempo que lleva consigo el acontecimiento, tiempo necesariamente sustraído al del más extensivo de los acontecimientos, que es el mismo universo, el cual no es mas que la suma de todos los acontecimientos singulares que puedan concebirse." (Id.: 60)

Todo en el verbo está presidido por el orden. Con este planteamiento se pasa por alto o se desconoce su valor deíctico y, por tanto, los niveles actual e inactual, que nacen de las distintas formas de deíxis, como veremos en el capítulo siguiente. Desde las categorías conceptuales no deícticas se pueden explicar ciertos fenómenos temporales relativos al verbo, pero nunca se llega a la noción de actualidad; para llegar a ella es necesario plantearse el funcionamiento del verbo desde la técnica del hablar, pues a través de ella se pueden enfocar los tipos de discurso.

Molho, en efecto, desconoce los subsistemas verbales que se configuran por la actualidad y, en consecuencia, su descripción del sistema verbal apenas puede aportar algo de valor para el tema general que nos ocupa: el texto narrativo; y tampoco hace aportación significativa al problema más concreto que ahora tratamos: la dimensión del presente.

I. 6. 3. El tiempo de la enunciación.

Convendrá, por último, hacer mención de un tercer modo de relacionar el tiempo y el verbo no señalado hasta el momento. El verbo, en cuanto que es un signo deíctico temporal, indica el tiempo, es un señalador del tiempo, pero a su vez todo signo de la lengua, por ser un signo acústico, consume tiempo. Una cosa es el tiempo de la enunciación y otra distinta el tiempo referido o señalado.

El tiempo presente indicado por el presente de indicativo debe referirse al acto completo de la comunicación - no al simple acto de la enunciación -, pues la comunicación engloba el acto de la palabra como uno de sus instantes, pero no se reduce a él. El acto de la comunicación, y por tanto su tiempo, puede dilatarse o

contraerse de mil modos diversos según hemos dicho, y no parece que importe para el presente estudio detenerse a examinar semejante variedad.

I. 6. 4. Sentido del presente actual.

La dimensión del presente, como tiempo de la comunicación, consiste por lo tanto en una acotación del tiempo, variable y más o menos extensa. A esta noción de presente, como dimensión flexible, se tiene que llegar cualquiera que sea la hipótesis que se tome como punto de partida, aunque se considere el signo lingüístico en sí mismo, desvinculado de la situación comunicativa. Lo hemos visto en Molho. También ocurre así, por ejemplo, en Bull, cuyo punto de partida es el análisis del tiempo y de sus propiedades. Bull llega desde una concepción puntual e inextensa de presente a un presente no puntual, variable en su extensión según las circunstancias, al que denomina *extended present.*

Pero el presente como tiempo de la comunicación consiste, además en el señalamiento deíctico de ese tiempo acotado. El presente actual, presente de indicativo, señala el campo temporal en el momento del hablar. El tiempo real solo se vincula de modo efectivo con la lengua en el ejercicio de la palabra, y por ello la extensión del presente no puede entenderse si se desprende la palabra del propio acto de hablar.

Las demás formas actuales del verbo señalan, también deícticamente, un tiempo exterior al presente acotado en la situación comunicativa. Pero este señalamiento de lo pretérito y de lo futuro establece ya la oposición de unas formas verbales con otras. A su vez, estas oposiciones constituyen un modo de definir la extensión y los límites del tiempo presente. La separación entre lo presente y lo que ya no es presente se opera por medio de la lengua. Con ello entramos en la dimensión temporal del verbo que hace referencia al orden, a la medición relativa del tiempo por el contraste entre las formas del verbo. Porque el presente actual, además de funcionar como signo deíctico, se constituye en eje de referencias o grado cero del tiempo relativo, interno al sistema verbal.

Se habrá observado que en el tratamiento de este punto nos hemos limitado al presente de indicativo, es decir, al presente de nivel actual. El presente inactual no desdice ninguno de los planteamientos anteriores, pero reviste características especiales que requieren un tratamiento específico y que afectan diversamente a la naturaleza del texto narrativo. Téngase en cuenta que el presente inactual ofrece dos formas verbales, imperfecto / perfecto simple, diferenciadas por el aspecto. Este simple hecho ya nos indica que deben entrar en consideración otros factores.

I. 7. DEIXIS VERBAL Y SITUACIONES DE COMUNICACIÓN.

I. 7. 1. Situaciones de comunicación, deíxis de Bülher y actitudes de Weinrich.

El funcionamiento de la actualidad se encuentra ligado a los modos de mostrar el tiempo. En el presente actual del verbo funciona según el primer modo de mostrar de Bülher, la *demonstratio ad oculos*. En el presente inactual o narrativo funciona según la deíxis *en fantasma.* La diferencia entre ambos reside

en el cambio de campo mostrativo; una cosa es el campo de tiempo formado en fantasía por el narrador y el oyente, y otra el tiempo real de los hablantes comunes como campo mostrativo de cualquier situación de comunicación lingüística.

El presente inactual se refiere a un presente en fantasma, un tiempo narrativo que no tiene relación alguna con el tiempo de la comunicación real entre los hablantes. El presente actual se refiere a un presente "verdadero".

La actualidad corresponde a dos modos de mostración:

a) el *nivel actual,* cuando el verbo es un signo mostrativo del tiempo real en el que viven, hablan y actúan los interlocutores de la situación de comunicación lingüística ordinaria;

b) el *nivel inactual,* cuando el verbo es un signo mostrativo del tiempo que corresponde a las actualizaciones de situación cerrada, situaciones de fantasía, que sustituyen a las situaciones perceptivas ordinarias.

La narración sitúa delante de los ojos un mundo distinto del nuestro[22]. Pero esta iluminación lleva consigo el abandono y distanciamiento del tiempo real. En este estado de ausencia, la situación del receptor se describe de modo impreciso pero gráfico como situación de ensoñación. El presente narrativo enajena del presente real. De ahí que haya un tránsito entre la situación de comunicación lingüística ordinaria y la situación de comunicación narrativa, que se refleja a veces en el mismo texto narrativo. Es el "érase una vez" y el "colorín colorado" de los cuentos infantiles como ritos de entrada y salida entre ambas situaciones de comunicación[23].

Las dos formas de deíxis, que constituyen dos modos de actualizar el lenguaje, corresponden a dos situaciones de comunicación diferentes. Se distinguen entre sí porque las relaciones entre el hablante, el oyente, el mundo compartido por ambos - por tanto, un tiempo intersubjetivo -, y el mundo contenido en el lenguaje responden a estructuras de comunicación distintas.

Ahora bien, si los dos modos de mostrar corresponden a dos situaciones de comunicación, cabe preguntarse si estas situaciones se corresponden precisamente con aquellas señaladas por Weinrich. Esta es en concreto la cuestión: ¿qué relación existe entre las actitudes comunicativas descritas por Weinrich y las formas de deíxis señaladas por Bülher? Según Weinrich, el sistema verbal se desdobla para informarnos acerca de las situaciones comunicativas. Pero estas situaciones son descritas por él como actitudes anímicas. Veamos cómo.

La actitud narradora se define como situación distanciada o relajada, de tal modo que el mundo contenido en el lenguaje no afecta inmediatamente a los participantes en la comunicación: el narrador y su audiencia[24]. La actitud comentadora, por el contrario, se define como situación que comporta una actitud tensa y comprometida. "En ella el hablante está en tensión y su discurso es dramático porque se trata de cosas que le afectan directamente. Aquí el mundo no es narrado, sino comentado, tratado" (Weinrich, 1968: 69). En todo ello no hay ninguna referencia del verbo al tiempo. Ni tiempo en fantasía ni tiempo real, porque, como sabemos, Weinrich rechaza las referencias del verbo al tiempo. Todo se explica con las dos actitudes, narradora y comentadora. Estas actitudes indican dos modos de relación entre la lengua y el mundo contenido en el lenguaje y, por tanto, también entre los hablantes y el mundo.

Ahora bien, las entidades anímicas son disposiciones difíciles de precisar; su vaguedad resalta cuando se pretende que correspondan a estructuras de la lengua, terreno en el que no caben las divagaciones. En realidad, estas actitudes anímicas se han configurado para explicar de modo no lingüístico una realidad

lingüística: los tipos de discurso y la divisoria estructural de los grupos verbales. Las actitudes de Weinrich no tienen correspondencia ni fundamento alguno en el terreno propiamente psicológico, se han concebido desde la lengua y solamente sirven para explicarla. Lo que puedan significar estos conceptos lo reciben directamente de la estructura verbal. Ni siquiera puede decirse que Weinrich haya elaborado esta hipótesis profundizando en la estructura de la comunicación, como pretende hacernos creer, sino saltando desde la estructura del texto a las disposiciones anímicas de compromiso y distanciamiento.

En cambio, las formas de la deíxis de Bühler responden a la estructura de la comunicación. La mostración consiste en un comportamiento comunicativo. Y aquí se encuentra el punto en que confluyen estos dos autores. Las actitudes distanciadas y comprometidas de Weinrich no son otra cosa que las relaciones del verbo con el tiempo según los modos de mostración. La actitud tensa resulta de la vinculación del verbo al tiempo real que está señalando; es tensa porque el tiempo de la situación comunicativa y, por tanto, la misma existencia de los hablantes y del mundo que les afecta, está siendo mentada sin evasión posible; la mención del tiempo real nos indica sin lugar a dudas que nos encontramos ante una situación comprometida. La actitud relajada o distanciada resulta de la vinculación del verbo con el tiempo en fantasía, con un tiempo imaginario.

En resumen, Weinrich da un salto desde la estructura del texto - más exactamente desde su configuración verbal - hasta las actitudes del hablante. Pues bien, las formas de la deíxis de Bülher llenan esa zona que ha quedado sin explorar. Nos explican en qué consisten las situaciones de comunicación y en qué relación se encuentran entre sí. A través de las formas de la deíxis se explican, por una parte, las actitudes psicológicas de distanciamiento y compromiso y, por otra, se dará razón de los dos subsistemas verbales. Indicaremos algunos de estos puntos con brevedad.

En primer lugar, la relación entre ambas situaciones. Resulta claro que la deíxis *en fantasma* se construye sobre la deíxis *ad oculos* puesto que esta última es en el orden de la realidad lo primario. Así resulta que la situación de comunicación narradora (inactual) es derivada con respecto a la situación lingüística ordinaria o comentadora (actual). En efecto, el tiempo imaginario, que constituye el campo mostrativo del lenguaje narrador, enajena a los hablantes - narrador y receptor - de su tiempo existencial; por tanto, mientras dura la situación narradora está en suspenso la situación comentadora. Desde la situación comentadora, o de comunicación ordinaria, entramos en la narración y desde la narración volvemos de nuevo a la comunicación comentadora (actual). Ahora podemos decirlo en los términos psicológicos de Weinrich: desde el compromiso se construye el distanciamiento.

En segundo lugar, los subsistemas verbales. Es evidente que los hablantes tienen que orientarse, cuando usan la lengua, hacia una u otra situación comunicativa. Esto lo ha señalado muy bien Weinrich. Es preciso que podamos saber, sin ambigüedad, si se nos narra o se nos comenta. Y es preciso que los hablantes sepan de qué modo se narra y de qué modo se comenta para atenerse a ello cuando quieran hacerlo. ¿Cómo informamos y nos informan de estas situaciones? Evidentemente (y dejando al margen, por el momento, decisiones pragmáticas) a través de los signos de la lengua que nos indican en qué tipo de deíxis nos encontramos. Se nos dice una cosa o la otra a través del sistema verbal empleado. Por eso hay un sistema verbal narrador y un sistema verbal comentador. Pero como veremos enseguida, la deíxis *en fantasma* funciona por medio de una de aquellos mismos tiempos del verbo que se emplean en la deíxis

ad oculos. Por esta razón la clasificación verbal que señalamos más arriba sitúa al pretérito indefinido y al imperfecto como tiempos actuales e inactuales, pero con distinto valor de época en estos niveles. Sobre este punto aportaremos aclaraciones insistiremos más adelante.

I. 7. 2. Temporalidad y deíctica.

Tenemos dos categorías temporales en el verbo: la deíctica y la axial. La primera es una función del hablar, por medio de ella se enlaza la lengua con los elementos no lingüísticos, en este caso con el tiempo; la segunda es puramente lingüística; por medio de la temporalidad axial se establecen las perspectivas internas a la lengua.

Las perspectivas internas se construyen tanto en el nivel actual como en el nivel inactual, como ya se indicó, y se desarrollan paralelamente, de modo simétrico, en ambos niveles.

Weinrich niega la primera categoría temporal, pero admite la segunda: "Al decir que los tiempos del lenguaje no tienen nada que ver con el Tiempo, no quiere esto significar que los tiempos *nieguen* el fenómeno extralingüístico del Tiempo... las perspectivas de retrospección y de prespección en algunos tiempos presuponen el Tiempo" (Weinrich, 1968: 99). Las formas relativas, en cuanto relativas, tienen un eje de referencias y señalan un orden. Las relaciones de orden no suponen una relación directa de los tiempos verbales con el Tiempo, simplemente "presuponen Tiempo". Sin embargo, hemos rechazado este planteamiento porque la primera categoría temporal, la deíctica, se define por la relación de la lengua y el Tiempo.

La temporalidad axial se desarrolla en el nivel actual e inactual, sin que el diferente nivel de actualización de la lengua suponga una alteración de esta categoría. Hemos visto que el sistema verbal dispone de un presente actual, grado cero, y de un presente inactual, grado cero también, ambos ejes de coordenadas, alrededor de los cuales se establecen futuros y pasados. Se dejó apuntado también que la diferencia entre la *historia* (pasado actual) y la *narración* (presente inactual) se corresponde con la diferencia que genéricamente distingue estos dos niveles. Es decir, no podemos englobar en un sólo tipo de discurso la historia y la narración; el distanciamiento del pasado (tiempo) no se convierte en el distanciamiento de la ficción (actitud ante el mundo mentado). Weinrich asocia estas dos realidades y contradictoriamente reconoce que las relaciones de época, internas a cada discurso, mantienen en cada nivel de actualidad las propiedades que genéricamente corresponden al nivel en cuestión.

Reproducimos a continuación un texto donde Weinrich compara el carácter de las perspectivas de uno y otro discurso. Se manifiesta en él con bastante claridad que el significado de compromiso y distanciamiento, es aplicable tanto a las perspectivas como a los tiempos de grado cero, tanto a los discursos como a las situaciones de comunicación:

"La perspectiva dice Weinrich, "en el mundo narrado y en el mundo comentado es cualitativamente distinta en la proporción en que el 'tiempo narrado' y la 'temporalidad' sean también cualitativamente distintos. En el mundo narrado existe también un presente; pero no es el presente en que tengo que decidirme. También hay un futuro; pero no es, con palabras de Heidegger, un 'estar en la muerte'. Y finalmente, hay también un pasado; pero que no es el pasado que me acucia *'qui me hante'* (Sartre). No hay que entenderlo únicamente como un pasado ominoso y un futuro amenazador. También hay recuerdos agradables y la 'noche

sosegada / en par de los levantes de la aurora' pueden entenderse como posibles perspectivas comunicativas de esta temporalidad. Sin embargo, lo decisivo es la significación existencial. Lo que ve la retrospección en el mundo comentado compromete y prejuicia. Lo que ve la prespección en el mundo comentado desafía como promesa o amenaza nuestras preocupaciones y ocupaciones, pues comentar es hablar comprometidamente. Esto vale también para la retrospección y la prespección (Heidegger dice regresar y avanzar). Para lo que no vale es para el mundo narrado." (Weinrich, 1968: 100)

I. 7. 3. Dos visiones opuestas y parciales del sistema verbal.

En el tratamiento del verbo en la gramática tradicional y también en algunos de los tratados sistemáticos de las últimas décadas, como el citado de Molho, aunque sus presupuestos teóricos sean antiguos, se da por descontado que el entero sistema verbal se encuentra siempre en el mismo nivel de actualización, es decir, actualizado al modo de la deíxis ad oculos. Molho, a diferencia de Weinrich, no rechaza el tiempo, sino al contrario, todo su afán consiste, siguiendo a Guillaume, en explicar el verbo a través de esta categoría. Pero en el desarrollo de toda su sistemática se puede advertir que aplica al sistema verbal lo que es propio de los tiempos actuales en exclusiva: su efectivo valor temporal según la deíxis *ad oculos*.

La postura opuesta consistirla en aplicar a todo el sistema verbal lo que es propio de los tiempos narradores en exclusiva: la ausencia de una función real señaladora del tiempo de los hablantes. Pues bien, esta viene a ser la postura que mantiene Weinrich cuando niega toda relación entre tiempo y verbo, aunque admite la dimensión axial de las épocas.

Cada una de estas posturas ve *todo* el sistema verbal *desde una parte* del mismo: o todo el sistema verbal se refiere al tiempo o nada de él tiene que ver con el tiempo. Pero como el sistema verbal es doble, cada una de estas posturas tiene dificultades para explicar aquella parte del sistema que queda eliminada por la hipótesis previa. Weinrich se desenvuelve con toda soltura en el discurso narrativo y desarrolla una teoría del texto que, pese a los reparos aquí apuntados, nunca se había abordado de modo tan comprensivo, pero no acierta a definir el discurso del comentario; el discurso comentador se define negativamente, es el "otro" discurso, aquel en que no se nos da un relato; comentar consiste en un hablar no-narrativo. Esta es la primera y única nota que distingue el comentario de la narración. "La vía negativa", argumenta Weinrich, es la primera que se nos ofrece. Lo que tienen de común las situaciones comunicativas en que domina ese grupo de tiempos es que el mundo [...] no es relatado". Y añade: "Lo mejor será aclarar la diferencia apelando a situaciones extremas de *narración* y de *no narración* y presentar de forma muy concreta al *narrador* y al *no narrador"* (Weinrich, 1968: 67). Y los presenta. Pero resulta significativo que mientras la figura del narrador puede describirla con cierta precisión, no le es posible mostrar el prototipo del comentador.

De otra parte, la postura contraria - la que identifica tiempo y verbo y reduce todo el sistema al nivel actual - no puede explicar el discurso narrativo y su sistema verbal. Para empezar, no se distinguen los discursos fundamentales: narrar es igual que hablar y las situaciones comunicativas se resumen en una sola. En consecuencia, no se reconoce al discurso narrativo su entidad propia. En todo caso se considera una variante estilística. Este hecho salta a la vista cuando, en los tratados que mantienen este enfoque se citan ejemplos. En ellos se mezclan

indiscriminadamente aquellos que provienen de textos narrativos y aquellos otros que pertenecen al discurso actual. Incluso, aquellos trabajos que tratan exclusivamente textos narrativos mezclan, al ilustrar el uso de los tiempos, las partes dialogadas y las partes propiamente narrativas.

Bull es un autor que puede quedar situado entre los que mantienen esta postura - más que mantenerla expresamente debemos decir que se encuentra en ella -, pero su análisis del verbo a través del tiempo, y realizado con nociones apriorísticas acerca del tiempo, alcanza la configuración de los dos subsistemas temporales. Con Bull, a través de su sistema verbal, se llegan casi a tocar los discursos fundamentales, es decir, se puede abordar el discurso narrativo y describirlo y señalar su entidad propia. Esto es suficiente.

Los elementos de su teoría que pueden servir como puntos de apoyo serían, en resumen, los siguientes: primero, la definición de los ejes de referencia, el *Point Present (PP)* y el *Retrospective Point (RP)* (que equivalen al grado cero de los niveles actual e inactual, respectivamente); segundo, la orientación de los hablantes respecto de estos ejes, que denomina *common focus*; y en tercer lugar el desdoblamiento del sistema verbal en dos subsistemas, asunto que deja plenamente definido:

> "The contemporary Spanish tense system is composed, with the single exception of the Retro-perfect, of two identical sets of aspect and vector forms which contrast with each other only in terms of their orientation either to PP or RP" (Bull, 1960: 55).

La ventaja de Bull, y lo que acerca su planteamiento a la solución del problema que aquí investigamos, reside sin duda en mantener la discusión del sistema verbal dentro del contexto de la comunicación.

I. 7. 4. Aportación de Eugenio Coseriu.

La interpretación incompleta de los valores temporales del verbo, tanto en la gramática antigua como en los enfoques estructurales más modernos, se debe a que el estudio de la lengua se ha desentendido de los fenómenos y de las situaciones y circunstancias de la comunicación. El problema lo ha planteado Coseriu al señalar la necesidad de un cambio radical en el punto de vista en el estudio de la lengua: "no hay que explicar el hablar desde el punto de vista de la lengua, sino viceversa." (Coseriu, 1973: 35) e invirtiendo los términos del conocido postulado de Saussure, enuncia: "hay que colocarse desde el primer momento en el terreno del hablar y tomarlo como norma de todas las otras manifestaciones del lenguaje." (Id.: 288). Coseriu señala como propio de la "gramática del hablar" el estudio de la determinación y de los entornos, como operaciones e instrumentos circunstanciales de la actividad lingüística. A la determinación corresponden "todas aquellas operaciones, que en el lenguaje como actividad, se cumplen 'para decir algo acerca de algo con los signos de la lengua', o sea, para 'actualizar' y dirigir hacia la realidad concreta un signo (perteneciente a la 'lengua'), o para delimitar, precisar y orientar la referencia de un signo (virtual o actual)" (Id.: 291). Coseriu se ocupa en el artículo citado de la determinación nominal y no encontramos en él lo que podría haber sido una aclaración en profundidad del funcionamiento verbal. Sin embargo, parece claro que la diferencia entre discurso narrativo y discurso comentado reside, como

planteamiento de fondo y previo al análisis textual, en las condiciones de la actividad comunicativa que sostienen tanto el relato como el discurso comentador.

Estas dos situaciones de comunicación modifican la misma naturaleza de la lengua. Si nos situamos en el tiempo real, los entornos extraverbales actúan en la determinación de la lengua y la referencia al tiempo es una función real, no de la lengua abstracta, sino del hablar concreto, de esta función real nace el compromiso. Si nos situamos fuera del tiempo, en otro tiempo, los contextos extraverbales no actúan en la determinación de la lengua, deben ser creados mediante el contexto verbal; esto se hace en la narración. Ante todo su contenido - sucesos, descripciones, personajes - nuestra actitud es distanciada. Es decir, los discursos narrador y comentador adquieren propiedades distintas, y su manifestación formal más importante se encuentra en el sistema verbal. Resulta notorio que las formas de deíxis y el clasificador de actualidad pertenecen a la técnica o gramática del hablar. Lo cual supone también el hecho de que la oposición planteada *actual / inactual* no tiene morfema alguno que la señale.

Concluimos afirmando que la situación comunicativa que envuelve a los participantes en el relato debe distinguirse diáfana mente de la situación de comunicación lingüística ordinaria. Creemos que las razones apuntadas justifican la independencia de los discursos narrador y comentador de Weinrich así como los tipos de enunciación *discourse* e *histoire* de Benveniste, y la existencia de una trabazón estructural, todavía insuficientemente aclarada, entre situaciones de comunicación, discursos fundamentales, sistema de la lengua y paradigma verbal.

I. 8. LA DOBLE FUNCIONALIDAD DE LOS PRETÉRITOS.

I. 8. 1. Doble funcionalidad los modos de mostrar.

El valor de "presente" que hemos otorgado a la pareja perfecto simple e imperfecto reside, por una parte, en su función como eje de coordenadas: estos tiempos señalan un momento temporal en torno del cual se organizan otras formas verbales de anterioridad o posterioridad relativas; por otra parte, el valor de "presente" nace también de su función propia de la deíxis inactual. Es decir, las dos categorías temporales participan en la configuración del presente inactual. Al dar a estos tiempos, líneas atrás, la denominación de *presentes narrativos,* empleábamos un lenguaje descriptivo y aclaratorio, pero ahora, habiendo avanzado en la exposición del problema, este término adquiere el rigor y la precisión que debe exigirse en la terminología.

Podemos emplear sin ningún reparo la denominación de "presente" a los tiempos "pretéritos". El término puede sin duda chocar, aunque no sea una novedad, pues ya Gili Gaya atribuía al imperfecto esta denominación, "presente del pasado", por razones muy distintas, desde luego, de las que aquí se sostienen (Gili Gaya, 1958: 142). Se trata, en efecto, de formas verbales cuya asociación con el tiempo pasado está muy arraigada. Ya es sabido que no hay ninguna colección de términos que pueda describir apropiadamente cada uno de los tiempos gramaticales en todos sus rasgos significativos. No se adelanta nada inventando términos nuevos para los tiempos del verbo que ya tienen sus nombres. Utilizaremos los términos existentes procurando evitar las posibles confusiones. En lo que sigue hablaremos, pues, de los pretéritos como "presentes narrativos" sin que esta denominación sustituya al término "pretérito" referido al perfecto simple y al imperfecto.

Se recordará que, según la clasificación propuesta más arriba, la pareja perfecto simple / imperfecto se incluía en la casilla *época pasada actual* y en la casilla *época presente inactual.* Debemos ahora justificar más razonadamente aquella inclusión, por partida doble, de estos tiempos. Se trata en definitiva de explicar cómo las mismas formas verbales pueden desempeñar dos funciones distintas, sin que entre ellas exista confusión.

Las dos funciones se hacen posibles si se tiene en cuenta que los niveles de actualidad suponen dos discursos que no se confunden entre sí; por tanto, mientras podamos saber en qué discurso nos encontramos sabremos también, de forma inequívoca, con qué valor están funcionando las formas pretéritas, perfecto simple e imperfecto, si se trata de pasados actuales o de presentes inactuales. Y también sería cierta la posibilidad inversa, mientras sepamos la función que desempeñan los pretéritos, sabremos también en qué tipo de discurso nos encontramos. Téngase en cuenta que los pretéritos al cambiar de nivel de actualidad cambian también de época, de valor axial (el cambio *actual* → *inactual* lleva consigo simultáneamente el cambio *pasado* → *presente).* Las dos categorías temporales axial y deíctica cambian en la misma operación.

Cada nivel de actualidad, por tratarse de discursos claramente diferenciados y autónomos, exige su propio eje de referencias temporales. Aun cuando no se hubiera llegado a demostrar la existencia independiente de dos discursos, la misma hipótesis exigiría postular dos ejes de referencias, dos tiempos verbales que funcionen en cada discurso como grado cero o "presente". Ahora bien, si el tiempo de grado cero en el nivel actual es el presente de indicativo, el grado cero en el nivel inactual está constituido por dos tiempos, el perfecto simple y el imperfecto: esta es la diferencia.

El planteamiento discurre, hasta el momento, en la misma línea de Weinrich. El párrafo anterior podría ser un enunciado de su teoría. Pero recordemos que Weinrich añade a lo anterior el principio de la mutua exclusividad - cada forma verbal sólo puede pertenecer a uno de los dos grupos verbales -, de lo que resulta que para él los pretéritos sólo pueden ser grado cero inactual.

Nuestra tesis consiste en afirmar la doble funcionalidad de los pretéritos. Las mismas formas verbales pueden ser tiempos narradores y tiempos comentadores. Bülher ha señalado cómo la deíxis *en fantasma y la* deíxis *ad oculos* emplean los mismos términos, que sufren ciertas transposiciones, el *entonces* como término opuesto al *ahora* de la deíxis *en fantasma* (Bülher, 1968: 217). Así los pretéritos, en las situaciones de comunicación lingüística ordinaria, se oponen al presente de indicativo y ambos tiempos actúan como señales en relación con el acto mismo de la palabra. La oposición *entonces / ahora* corresponde a la oposición *pretéritos / presente* Ahora bien, en la situación de comunicación narrativa o inactual, la mostración no se dirige al tiempo existencial, sino al tiempo en fantasía. La oposición señalada deja de existir, el *ahora o* el *presente actual* desaparecen como tales presentes con su referencia deíctica al tiempo existencial. Y los pretéritos dejan de tener un valor de pasado. La mostración *en fantasma* de la narración toma a los pretéritos como origen de coordenadas temporales, son, pues, el *ahora* o "*presente narrativo*".

De este modo, puede afirmarse que la doble funcionalidad de los pretéritos viene determinada principalmente por un valor deíctico, por el valor que tienen en cada modo de mostración. Son tiempos que pueden articularse bien en el discurso narrativo y en el correspondiente sistema de verbos narradores, bien en el discurso comentado y en su sistema verbal correspondiente. Esta doble función no desdibuja en nada la radical distinción de los discursos fundamentales ni se

confunden los subsistemas o grupos verbales en un solo. Tampoco implica la doble funcionalidad una confusión entre las situaciones de comunicación correspondientes. No olvidemos que las formas de deíxis responden a situaciones de comunicación completas, de ahí que haya una mutua determinación entre las situaciones y el valor de los signos, estos anuncian el tipo de situación y a su vez la situación determina el valor funcional de los signos. Dicho sea esto para modificar la postura de Weinrich, según la cual sabemos que se nos narra solamente, porque se usa el sistema verbal de tiempos narradores; y sabemos que se comenta por el uso de los verbos comentadores; los verbos indican actitudes. Este aserto es muy incorrecto y contrario a la verdad de los hechos. En realidad, sabemos que se nos narra o se nos comenta por otros muchos indicios distintos del verbo. En consecuencia, podemos decir en ocasiones exactamente lo contrario: porque sabemos que se nos narra o se nos comenta damos a los tiempos verbales el valor funcional que les corresponde.

Como por otra parte a la entre actual e inactual se une el cambio de valor axial - la perspectiva de pasado se convierte en grado cero - resulta que la observación de este valor temporal es indicio seguro del tipo de mostración en que nos encontramos. Vamos a considerar con algún detenimiento el aspecto axial.

I. 8. 2. Sobre el valor axial y el grado cero.

El hecho de que los pretéritos funcionen como tiempos de grado cero en el discurso narrativo apenas necesita demostración. La historia se refiere al tiempo pasado, pero la narración no es pasado. En este discurso, repetimos, los pretéritos señalan el presente, un presente que construye la fantasía. En él conviven narrador, lector, personajes y sucesos, y participan del mismo presente los lugares de la acción, las descripciones y los objetos, todo el mundo imaginado. Se trata de un presente ajeno al presente de la comunicación lingüística ordinaria, ajeno al tiempo ordinario y existencial del lector; para referirnos a este último tiempo tendríamos que dejar el uso de los pretéritos narrativos y recurrir al uso del presente de indicativo. Pero esta forma verbal - con las excepciones estilísticas que veremos - pertenece en exclusiva al campo de la comunicación lingüística ordinaria. El presente actual, el que verdaderamente señala el tiempo existencial, no aparece nunca - no "existe"- en el discurso narrativo. (Anotamos ahora que de su aparición en el discurso narrativo se dará cuenta en otro momento, porque responde a un fenómeno que no se puede aclarar todavía).

En el sistema verbal narrativo, inactual, el presente de indicativo no figura. De ello resulta que el eje de referencias temporales, el *ahora* del discurso narrativo, se constituye con los pretéritos. Los pretéritos, pues, cuando funcionan como tiempos inactuales resultan el único eje de referencias Por la propia ausencia del presente actual. De otra parte, la constitución de un grado cero en el discurso narrativo exige la eliminación del presente actual, pues la existencia de un mismo centro de coordenadas temporales para dos discursos diferentes resultaría una fuente de constantes confusiones.

Los pretéritos funcionan también como tiempos de época pasada en el discurso comentador. Esto quiere decir que son señales mostrativas del tiempo real de la lingüística ordinaria, según la *demonstratio ad oculos*. En este funcionamiento el *ahora* está ocupado por el presente actual, los pretéritos señalan por tanto un *no-ahora,* anterior al tiempo presente acotado en la comunicación lingüística. No se trata ya de tiempo en fantasía, sino de un tiempo pretérito real, que se opone al presente real en el que los hablantes se sitúan para orientarse

subjetivamente en el tiempo. De ahí que el valor de tiempos pasados que asigna la gramática tradicional al perfecto simple y al imperfecto resulta completamente exacto. Si el centro de orientación, el eje de coordenadas o el *common focus* de los hablantes y del discurso es el presente actual, estos tiempos son pretéritos actuales.

I. 8. 3. Valor axial de los pretéritos actuales.

Podemos todavía añadir algo acerca del valor axial de los pretéritos actuales. Para ello será necesario que tomemos en consideración otros tiempos. El pretérito perfecto *(he cantado),* el pretérito pluscuamperfecto *(había cantado)* y el condicional *(cantaría)* bastarían para plantear el asunto. Los pretéritos actuales no son tiempos de grado cero, y sin embargo, funcionan como ejes secundarios de referencia. Esta es la posición sostenida por Bull. Aclaremos esta cuestión que en nada contradice lo que hemos venido afirmando sobre los niveles de actualidad.

Bull (1960) - ya se indicó anteriormente - niega de hecho el valor inactual de los tiempos, puesto que al no incluir en su sistema la oposición de actualidad, se debe presumir que para él todos los tiempos funcionan referidos al tiempo real, único considerado. Sin embargo Bull hace un análisis tan matizado que en su sistema verbal - el del verbo en su función actual - se puede ver ya el sistema verbal inactual. El punto clave para advertirlo reside en el establecimiento de diversos ejes de referencia dentro del sistema actual. Aunque sólo puede existir un grado cero, se dan sin embargo, diversos ejes de referencia secundarios vinculados entre sí.

Los pretéritos actuales indican época pasada, y en este sentido ocupan una posición referenciada, pero al mismo tiempo se constituyen, en el pasado, como centros de referencia, y en este sentido tienen un valor axial de ejes. En efecto, Bull establece en el pasado actual, un punto de referencias denominado *retrospective point* que reproduce exactamente el orden establecido en el presente.

Su exposición discurre de esta manera: el presente - cualquier acto humano que se constituye como primer eje de orientación subjetiva en el tiempo - instituye por medio de las facultades de anticipación y de recuerdo un pasado y un futuro; un orden temporal. El acto mismo de anticipación y de recuerdo son presentes, lo recordado y lo anticipado no lo son. El presente lleva consigo estos dos momentos laterales. Pues bien, cuando este presente (P1), que incluye recuerdo y anticipación, se aleja en el fluir del tiempo, queda sustituido por otro presente (P2) desde el cual se recuerda el presente ya vivido; pero este recuerdo total del presente ya pasado, lleva incluido un orden de momentos, pasado - presente - futuro, es decir, se recuerda como lo que fue un eje de referencias, y por ello se traspone al pasado el orden temporal de tres momentos que incluye todo presente. El *retrospective point* (en la nomenclatura de Bull, RP), es un pretérito que actúa como eje de referencias en el pasado. El primer presente (P1), recordado desde el segundo (P2), se convierte en *retrospective point.*

Esta explicación, que responde a un simple esquema geométrico, podría dar lugar a una indefinida sucesión de ejes de referencia P3, en el pasado (y lo mismo debe aplicarse al futuro), pero el sistema verbal tiene un límite, y los espacios temporales de la mostración también *(ahora, entonces, antes de entonces,* etc.) Este límite significa para el sistema verbal español que todos sus espacios quedan organizados en torno a dos ejes de referencias.

De acuerdo con esta explicación del orden axial resulta que el imperfecto y el perfecto simple constituyen un segundo eje de referencias. En torno a ellos se organizan una serie de formas verbales que expresan la anticipación (el futuro de un pasado) o la (el pasado de un pasado): el condicional *(cantaría) y* el pretérito pluscuamperfecto *(había cantado),* respectivamente.

Pero toda la construcción así edificada por Bull se asienta sobre el presente actual, que es el primer eje de referencias y el único grado cero del sistema verbal. Todos los tiempos del verbo funcionan como signos mostrativos del tiempo real, todos son actuales; pero a pesar de ello, desde el punto de vista las forma verbales se organizan en torno a dos ejes de referencias: el presente, grado cero, o primer eje de orientación; y el pretérito, grado cero retrospectivo (pasado) y segundo eje de referencias.

I. 8. 4. El sistema verbal inactual.

Nos encontramos ya ante el sistema verbal inactual. Cuando el segundo eje de referencias, con todos sus tiempos, se desvincula del primero y funciona sin ser referido a él, nos encontramos ante el sistema verbal inactual. La mostración *en fantasma* utiliza los mismos medios que la mostración *ad oculos*, pero traspuestos en un grado.

La doble funcionalidad de los pretéritos se aplica igualmente a todo el sistema de tiempos que dependen de ellos. Se ve ahora, ya con más claridad, el porqué de limitarnos en las discusiones anteriores a las tres formas simples, presente, pretérito imperfecto y perfecto simple.

Ahora puede ser el momento de analizar brevemente la relación entre pretérito perfecto compuesto *(ha cantado)* y el perfecto simple *(cantó).* Los dos indican tiempo pasado con relación a la forma de presente actual *(canta).* Los dos son tiempos actuales. (Recordemos incidentalmente que para Weinrich el único pasado actual es el perfecto compuesto, *ha cantado:* el perfecto simple no pertenece al sistema actual). Existen dos formas de mostrar el pasado con relación al presente actual. ¿En qué consiste su diferencia? Desde el punto de vista del orden trazado resulta bastante clara. El perfecto compuesto consiste en un pasado actual, ligado inmediatamente al presente: es la retrospección del presente y parte de él. El perfecto simple (y también el imperfecto) consiste también en un pasado actual, pero a diferencia del primero se constituye como eje de referencias secundario, en el pasado. Este es un tiempo edificado en épocas laterales, mientras que el perfecto compuesto consiste en una época lateral del presente nada más.

Toda esta discusión se dirige a resaltar un punto de cierta trascendencia: la capacidad de los pretéritos (imperfecto y perfecto simple) para funcionar como ejes de orientación en el discurso actual se corresponde con su capacidad para funcionar como tiempos de grado cero en el discurso inactual o narrativo. La doble funcionalidad de los pretéritos no modifica un ápice, y tampoco la crea, esta capacidad axial, simplemente efectúa una transposición. Es decir, en el nivel inactual estos tiempos son el centro de todo el sistema verbal narrativo y, en cambio, en el nivel actual son tiempos referidos al grado cero actual: se encuentran desplazados. Ahora bien, si ocupan el centro del sistema verbal su relación con el presente actual desaparece. Indicamos anteriormente que el presente actual no "existe" en el discurso narrativo, pero al desaparecer el presente desaparecen con él sus épocas laterales: el perfecto compuesto *(ha cantado)* y el futuro *(cantará).*

Todo ello significa que el sistema verbal narrativo consiste en una segregación del sistema verbal actual. Y la función que como ejes de coordenadas desempeñan estos tiempos en el sistema actual, la siguen desempeñando en el sistema inactual. Esta segregación de tiempos implica una transposición del grado cero, centro absoluto de coordenadas temporales, que se desplaza desde el presente actual hacia los pretéritos. La función actual o inactual se descubre, pues, al observar cuáles son las formas verbales que actúan como centro absoluto de ordenación temporal.

I. 9. HISTORIA Y DISCURSO NARRATIVO FICTICIO.

Llegados a este punto del análisis verbal estamos en condiciones de aportar algunos elementos de juicio que sirvan para trazar la línea que separa la historia propiamente dicha de la ficción, asunto que dejamos pendiente líneas atrás.

La diferencia entre ambos discursos consiste esencialmente en que la historia trata de cuestiones pasadas que se vinculan, por tanto, con el presente existencial del que escribe y del que lee el relato histórico. La historia pertenece al discurso actual y es parte de él. El relato ficticio, por el contrario, no trata de cuestiones pasadas, sino de asuntos que ocurren y existen en un tiempo que no se encuentra nunca con el tiempo del presente actual. De ello resulta que aunque la historia pueda parecerse formalmente al relato ficticio, en realidad se trata de dos situaciones de comunicación distintas. Situaciones que, conviene tener en cuenta, son decididas de manera previa.

Entre ambos tipos de relato puede aparecer un juego de confusiones. La historia se disfraza de novela y el relato ficticio se finge a sí mismo historia. Entre ambos cabe, además, el mensaje ambiguo, el falso, el alusivo, simbólico..., y demás especies. Téngase en cuenta, además, que la historia, como parte del discurso actual, y el relato ficticio, se dirigen, aunque de distinto modo, hacia la "realidad". En especial puede apreciarse que algunos tipos de historia y algunos tipos de relato se acercan, por su contenido y por el propio uso de la lengua, hasta confundirse. La diferencia entre ellos no está ni el contenido ni en la lengua, sino en la decisión pragmática que se tome al respecto. Por otra parte, advirtamos que el tiempo ficticio y los sucesos imaginarios se insertan en el tiempo real y en los sucesos verdaderos. El relato en sí mismo es un objeto que existe y se produce en el tiempo, es un hecho de comunicación lingüística ordinaria. A veces, entre las mismas situaciones comunicativas puede producirse la ambigüedad.

Ahora bien, desde el punto de vista del verbo, ambos discursos emplean el mismo sistema, en especial cierto tipo de historia, la propiamente narrada o poemática, pues aquella otra de tipo científico está penetrada de comentario sobre los hechos. Pero aún así, a pesar de que emplean el mismo sistema de tiempos, cada uno de los discursos implica una distinta clase de referencia temporal, se trata de dos situaciones deícticas distintas.

La historia, para serlo, debe referirse a un tiempo pasado "real", y por tanto, se tratará de una mostración actual. La ficción lleva consigo un tiempo "irreal", un tiempo que lleva en sí presentes, pasados y futuros, pero edificado todo él sobre un presente que responde a la mostración *en fantasma.* Los discursos pueden ser formalmente semejantes, sin embargo las situaciones comunicativas

serán distintas; y mientras uno de ellos, la historia, es discurso considerado como actual, el otro lo es como inactual. Este fenómeno obliga a reconocer la doble funcionalidad de los pretéritos. Veamos cómo los sistemas verbales de Weinrich, en contraste, aportan elementos para establecer la distinción entre historia y relato ficticio, desde el punto de vista del sistema verbal.

I. 9. 1. La historia como discurso actual. Contraste entre los sistemas verbales de Bull y de Weinrich.

El sistema verbal de Weinrich conduce a la confusión completa entre historia y ficción. Bull, con algunos retoques, puede facilitar la distinción. Veamos las ideas que sobre este punto se deducen de una y otra teoría verbal.

Bull diseña dos clases de pasado en el discurso actual: el perfecto compuesto *(ha cantado),* como época lateral del presente; y el perfecto simple / imperfecto, época lateral del presente y además eje de coordenadas. Estos dos lugares temporales constituyen el pasado próximo y el pasado remoto. Todo pasado se relaciona con el presente de indicativo, presente actual.

Weinrich, en cambio diseña un solo pasado en el discurso actual o comentado, el perfecto compuesto *(ha cantado);* el perfecto simple / imperfecto ya no es discurso comentado, es narración, no son pasado. Estos últimos tiempos no tienen relación alguna con el presente actual. En Weinrich los grupos temporales se separan, se oponen y se excluyen.

Esta concepción de Weinrich permite expresar en ambos discursos el pasado (la retrospección). Pero de ella resulta, al mismo tiempo, que la historia se divide en dos: hay una historia actual, comentada, y hay una historia inactual, narrada. En cada una de ella se emplean, naturalmente, distintos tiempos. Sucede también que la historia narrada no puede distinguirse de la narración ficticia. "...el lenguaje", dice Weinrich, "conoce dos clases de pasado: uno que es mío y del que trato como trato las cosas que directamente me afectan en mi situación comunicativa y otro del que me distancio a través del filtro de la narración." (Weinrich, 1968: 104). Para Weinrich todo el pasado remoto actual es narración, pero "no toda narración está narrando pasado". Por tanto, la línea que separa la historia y la ficción es imposible de trazar.

Como no conoce Weinrich la doble funcionalidad de los pretéritos, asunto que estamos descubriendo en este trabajo, toda la historia (actual) y toda la narración (inactual) se mezclan en un solo discurso, denominado discurso narrador. Ello lleva consigo confusiones en otro plano. Aquel en el que se mezclan curiosamente los conceptos de verdad e historia con los de ficción y engaño. "El mundo comentado tiene su verdad (lo contrario de lo cual es el error o la mentira) y el mundo narrado tiene también la suya (lo contrario de lo cual es la ficción)" (Id.: 108). En el mundo narrado, nos dice, la historia se opone a la ficción como la verdad al engaño. Ya se ve que este confuso principio resulta de la confusa y errónea mezcla que Weinrich hace entre historia y ficción, englobándolas en un mismo tipo de discurso; pero la historia puede ser verdadera o falsa; la falsa historia o la falsedad histórica puede ser mentira o error. Como mentira intencionada puede decirse que la historia en cuestión finge los hechos que relata, pero aún así nunca es ficción en el sentido propio del término: un acto de creación imaginaria, que quiere ser recibido como tal. Este acto es independiente de la estimación verdadero - falso. La ficción no se opone a la historia ni se coloca en lugar de su verdad. Mientras la historia puede ser verdadera o falsa, la ficción sólo es verosímil o inverosímil, pero la verosimilitud

es (además de parecido a lo real, a la verdad) coherencia interna[25], mientras que la verdad resulta del contraste con los hechos a través de las pruebas documentales[26].

Lo que importa saber cuando hablamos es si estamos situados en el tiempo que nos afecta, sea el presente, sea el pasado cercano, sea el pasado remoto y que el contenido de nuestro discurso se refiere a esa realidad; o si, por el contrario, estamos fuera del tiempo histórico, en el tiempo de los sucesos imaginarios. En el primer tipo de discurso la situación es de verdad o falsedad; en el segundo, no. El distanciamiento de la historia y el distanciamiento de la narración ficticia son de calidad diferente.

La doble funcionalidad de los pretéritos nos permite afirmar que el texto histórico y el texto narrativo no se distinguen por el uso de los tiempos sino por las situaciones comunicativas, o si se quiere, por la actualización que corresponde a esos tiempos. Ambos discursos usan las mismas formas verbales, pero actualizadas de distinto modo: se trata por ello de dos discursos distintos. La deíxis del recuerdo y la deíxis de la fantasía no son la misma cosa, aunque puedan entreverarse[27] y aunque los medios puedan asimilarse.

Veamos ahora cómo se plantea esta cuestión en el sistema verbal de Bull. Este autor, como quedó dicho, no habla de tipos de discurso, no menciona directamente las situaciones comunicativas fundamentales que venimos distinguiendo y tampoco plantea el problema que nos ocupa: distinguir la historia de la ficción a través del funcionamiento del verbo. Pero su teoría del sistema verbal nos ofrece elementos suficientes para hacerlo. No habla de dos tipos de discurso, pero habla de dos tipos de pasado. El pasado remoto, que a diferencia del próximo, actúa como eje de coordenadas, constituye el subsistema verbal de la historia y de la narración. El pasado remoto es el perfecto simple y el imperfecto y sus tiempos dependientes. Si prestamos atención a la funcionalidad de este subsistema verbal encontraremos lo que distingue relato imaginario de historia.

I. 9. 2. La narración en el sistema verbal de Bull.

Sólo algunas observaciones sobre el esquema verbal de Bull nos permitirán definir el discurso imaginario de la narración a partir del discurso histórico. Este último, o mejor dicho el sistema verbal de la historia, queda bien definido en Bull; bastará con añadir aquellas circunstancias que convierten este subsistema verbal en un sistema independiente, de este modo veremos cómo el discurso se desliga de la actualidad.

Veamos ante todo cómo en el diagrama de Bull se muestra la relación entre los dos ejes de referencia - el del presente y el del pasado - por medio de lo que denomina *recollection*, el recuerdo completo, recuerdo con desarrollo de épocas laterales: el pasado con su pasado y su futuro; a diferencia del pasado incompleto, ligado al presente.

El PRESENTE Y EL PASADO					
			PP-V	PPOV	PP+V
			hemos vendido	***vendemos***	***venderemos***
RECOLLECTION (PASADO)					
RP-V	RPOV	RP+V			
habíamos vendido	***vendimos vendíamos***	***venderíamos***			

[Tabla 4]

Todos los tiempos que tienen su eje inmediato de referencia en el "pasado" (RPOV) se unen al "presente" (PPOV) por el recuerdo *(recollection).* A través del este enlace todo el sistema verbal forma un solo cuerpo de relaciones. Los pretéritos y los tiempos de ellos dependientes. Los pretéritos forman el *second axis of orientation* y este eje con sus tiempos está vinculado al presente, *prime* axis, el primer eje de orientación. Esta dependencia impide que el segundo eje de orientación (RPOV) sea el grado cero. Todo el sistema verbal está construido sobre el presente y este, a su vez, sobre la mostración actual del hablar. Bull no contempla otra situación de comunicación distinta del comentario.

La cuestión planteada se puede poner en los términos de la pregunta siguiente: ¿qué modificación introduce en este esquema verbal el tiempo imaginario? El tiempo creado por la imaginación significa que no hay recuerdo *(recollection)* de lo que fue presente, ni reconstrucción del presente ya perdido. Hay edificación en fantasía de un tiempo que no se roza con el presente actual. La relación entre el *present point* (PPOV) y el *retrospective point* (RPOV) deja de existir. El tiempo construido en fantasía tiene también, como el recuerdo completo, los tres momentos de orden (V, 0, +V), pero a diferencia del pretérito de tiempo real su enlace con el primer eje de orientación ha desaparecido. Los pretéritos se convierten en el centro del sistema, en el grado cero. En consecuencia, el presente y sus épocas laterales (el perfecto compuesto y el futuro) quedan fuera del sistema, no pueden funcionar, no están entre los tiempos narradores. En resumen, el tiempo imaginario elimina el *prime axis* y todas sus formas verbales. En cambio la historia *(recollection)*, que se refiere al tiempo existencial, no se desvincula de la actualización del hablar, o lo que es lo mismo, del *prime axis* y, por tanto, de sus formas verbales correspondientes.

A través del sistema verbal de Bull se llega, pues, fácilmente a la definición del discurso narrativo, a su distinción funcional con relación al discurso histórico, y se determinan específicamente cada uno de los tiempos narradores.

I. 9. 3. Los grupos verbales de la narración y del comentario.

El subsistema de tiempos narradores se origina al segregarse una porción del sistema verbal completo - tal como es conocido y presentado en las gramáticas - en virtud de una función nueva. De ello resulta la formación de dos grupos de tiempos, los narradores y los comentadores, grupos formados según criterios de características muy distintas a las señaladas por Weinrich. Para empezar se observara que todos los tiempos narradores pueden ser también comentadores. No

hay forma verbal alguna que sea exclusiva del discurso narrativo. Pero lo contrario no sería cierto, hay tiempos comentadores o actuales - los que corresponden al primer eje de la orientación - que, en principio, no pueden ser tiempos del sistema narrativo.

Además estos dos grupos de tiempos no se oponen uno al otro, al modo de Weinrich, sino que uno de ellos - el narrativo - se deriva del primero, y en él se encuentran incluidas sus formas como parte de un todo, del que se segrega al aparecer la función inactual, el mundo ficticio.

De lo que acabamos de exponer se deduce lo siguiente: el discurso actual tiene a su disposición todas las formas del verbo, sin excepción alguna y en este discurso todas las formas están relacionadas con el presente o, si se prefiere, con el tiempo existencial que corresponde al acto del hablar; el discurso inactual, en cambio, tiene a su disposición sólo parte de las formas que componen el sistema verbal actual. Y este sistema verbal que se emplea en el discurso narrador es precisamente el que estamos buscando. Ya lo hemos encontrado. Lo tenemos delante de nosotros.

Alcanzada esta conclusión, volvamos ahora a aquel planteamiento que fue nuestro punto de partida: los recuentos de frecuencia. Aquellos recuentos, decíamos entonces, señalaban la acumulación de ciertos tiempos en el discurso narrativo, y la acumulación de tiempos diferentes a los anteriores en el discurso comentado. Aquellos índices constituían suficiente indicio - como pensó Weinrich acertadamente - para suponer la existencia de dos discursos distintos, con entidad propia y definibles formalmente a través del verbo. De acuerdo con ellos el paradigma verbal debía dividirse en dos grupos, el narrador y el comentador.

Ahora bien, las estadísticas arrojaban cierta mezcla entre uno y otro grupo de tiempos. El discurso comentador contiene siempre, en efecto, algunos tiempos narradores, y viceversa. ¿Cómo explicar este hecho? Para Weinrich se trata de una anomalía, de una desviación que corresponde a la metáfora verbal, de la que me ocuparé en el capítulo próximo. Pero después de lo expuesto no es necesario recurrir a ninguna clase de metáfora. Sabemos que en el discurso comentador o actual pueden aparecer todas las formas verbales; por tanto, no se trata de ninguna mezcla. Lo que nos vienen a decir los recuentos de frecuencia realizados sobre este tipo de discurso, es que el número de apariciones de cada tiempo decrece a medida que el tiempo en cuestión se aleja más del grado cero. Este fenómeno podría enunciarse como una ley general, ley estadística y cifrable. Pero la escasa frecuencia de los tiempos retrospectivos (y de los anticipadores) no es síntoma, por sí misma, de que sean ajenos al sistema, como parece opinar Weinrich. Según nuestro punto de vista no es necesario explicar su aparición, sino simplemente señalar por qué estas apariciones son escasas.

Pero, por otra parte, hemos afirmado que el presente y sus épocas laterales, el perfecto compuesto y el futuro (también el futuro compuesto) no pueden funcionar como tiempos narradores. El discurso narrativo, en otras palabras, no dispone de los tiempos propios del primer eje de orientación. Y, sin embargo, estos tiempos aparecen en los textos narrativos. De ello dan cuenta las estadísticas verbales, pero no es preciso acudir de nuevo a ellas, pues se trata de un asunto bien conocido. Es necesario, sin embargo, dar una explicación a este fenómeno. Digamos, por el momento, ya trataremos este asunto más adelante, que cuando estos tiempos aparecen en el discurso narrador no cumplen la función que les es propia: ser el grado cero, establecer el eje de referencias actual y sus épocas laterales.

Hecha esta salvedad, que responde a un principio distinto del metafórico, pasemos a considerar la frecuencia de los tiempos propiamente narrativos. La ley estadística enunciada para el discurso actual puede aplicarse al discurso narrativo y se encuentra en directa proporción al lugar que ocupa en relación con el punto cero de coordenadas. Diremos, por tanto, que el perfecto simple y el imperfecto - el grado cero narrativo - tienen el índice máximo de frecuencia en este discurso, como el presente lo tenía también en el discurso comentador. Y los demás tiempos narradores tienen una frecuencia decreciente a medida que se alejan más del grado cero.

I. 10. LA METÁFORA VERBAL, LA HISTORIA Y LA NARRACIÓN.

I. 10. 1. La metáfora verbal.

La crítica que se ha desarrollado en relación con Weinrich desecha algunos de sus conceptos, pero salva la distinción de los discursos fundamentales, y confirma la existencia de las dos situaciones comunicativas que con ellos se corresponden, pero enfoca con otros criterios esta distinción, y plantea de modo diferente el funcionamiento y la organización del sistema verbal. La doble funcionalidad de los pretéritos se opone a la formación de los grupos verbales según el principio de exclusividad en la distribución de las formas verbales. Debemos ahora concluir la crítica de este principio en lo que viene a ser su consecuencia: la metáfora verbal. Al hacerlo nos tropezaremos de nuevo con las relaciones entre historia y narración.

La aparición de los tiempos narradores en el discurso comentador y el fenómeno contrario, la aparición de tiempos comentadores en el discurso narrativo - asuntos ambos que los recuentos de frecuencia y la simple observación común manifiestan -, se explican en la teoría de Weinrich como un caso de traslación metafórica. La metáfora verbal tiene lugar cuando un tiempo se sitúa en el contexto propio de los tiempos del grupo contrario. Pero el fenómeno mismo exige que los grupos verbales estén previamente definidos según la ley que los separa entre sí de modo tajante. La metáfora sintáctica resulta ser en definitiva un expediente que sirve de contrapeso al principio tantas veces mencionado de la adscripción inequívoca de los tiempos verbales.

Los grupos de tiempos estrictamente aislados y las metáforas son elementos complementarios de la misma teoría. Como hemos desechado los grupos verbales de Weinrich veamos ahora que queda de las metáforas.

Tomemos aquella metáfora que consiste en la introducción de un tiempo narrador en el sistema verbal del discurso comentador. En la confrontación de los dos grupos temporales, los tiempos narradores representan el distanciamiento del que habla en relación con el mundo contenido en el lenguaje; y los tiempos comentadores representan el compromiso. Un tiempo narrativo que se cuela, por así decirlo, en la corriente de tiempos comentadores introduce en el discurso tenso del comentario una nota de distanciamiento, distiende la situación tensa del compromiso, limita su validez. Recordemos que, para Weinrich el distanciamiento narrativo y la tensión del compromiso no tienen nada que ver con el Tiempo, se trata de actitudes anímicas que pertenecen a la categoría de "lo modal", en vez de a la categoría de tiempo.

La forma verbal narradora introducida en el discurso comentador puede ser cualquiera de los tiempos de este grupo, pero centremos la cuestión en el perfecto simple; lo que digamos de él vale en realidad para cualquier otro tiempo. El perfecto simple introducido en el discurso comentador provoca la oposición presente / perfecto simple, que no responde en principio a una correlación temporal. ¿Qué sentido tiene este contraste? Se trata de una metáfora, dice Weinrich. El perfecto simple lleva al discurso comentado el distanciamiento y como consecuencia de ello se relaja la tensión del compromiso. El valor del tiempo desplazado - el perfecto simple - es un valor nuevo. ¿Cuál? ¿Qué significa un perfecto simple en un discurso comentado? Como no es un valor sistemático en cada texto concreto podrá significar muchas cosas, pero si seguimos a Weinrich, no significará nunca algo relacionado con el tiempo, al menos el estudio de esta significación discursiva no corresponde al campo de las relaciones entre Tiempo y verbo, sino al campo estilístico de las metáforas.

10. 2. Valor "pasado" del perfecto simple, su explicación como metáfora.

¿Hará falta demostrar que el perfecto simple se emplea en el discurso actual del español, en la simple conversación ordinaria por ejemplo, para indicar tiempo pasado? En ello están de acuerdo todas la gramáticas y es experiencia común de los hablantes. Por tanto, en acuerdo con Weinrich, deberíamos interpretar este indudable valor de pasado del perfecto simple como un valor estilístico. La metáfora sintáctica expresa un valor de tiempo. Si nos acomodamos ajustadamente a su pensamiento para averiguar adónde nos conduce su teoría en este caso particular, diremos que el perfecto simple no señala "tiempo pasado", sino "perspectiva de pasado". Ya se sabe, el verbo no señala el tiempo (no se da la mostración deíctica del tiempo real), sólo se expresa perspectivas. Se elimina la mostración y queda únicamente el valor axial. Diremos por tanto que el perfecto simple que aparece en el discurso comentado viene a ser un tipo de metáfora con la que se señala la retrospección.

¿De qué otra manera, si no, podría explicar Weinrich el valor pasado del perfecto simple? El perfecto simple, en su funcionamiento normal de tiempo narrador tiene un valor de grado cero (axial) y otro de distanciamiento (actitud o modo). En cambio, en su funcionamiento metafórico, situado en el discurso comentado, significa perspectiva de pasado. Es decir, el desplazamiento metafórico produce un cambio de valor en el perfecto simple: el distanciamiento se transfiere en perspectiva. Y naturalmente el valor de grado cero desaparece, pues ya el perfecto simple no se encuentra en su discurso.

En todo el párrafo anterior hemos tratado de argumentar con la misma teoría de Weinrich para explicar el valor de época pasada que corresponde a uno solo de los tiempos narrativos: el perfecto simple español. Pero como en él se pueden reflejar todos los demás tiempos del pasado, se podría generalizar esta conclusión y formular un principio aplicable al entero sistema verbal. Esta especie de ley nos vendría a decir cómo a través del desplazamiento metafórico la actitud narradora o distanciada se convierte en distinción de perspectivas; la expresión temporal - el pasado remoto - se desarrolla, según esta hipótesis, a partir de una previa distinción entre actitudes o modos de comunicación. Llegamos al pasado remoto a través de la actitud distanciada[28].

I. 10. 3. Inciso sobre la génesis del lenguaje.

La explicación que acabamos de sugerir resulta paralela a aquella que nos dice de donde viene a los tiempos compuestos su valor temporal. Como es sabido todas las formas compuestas se encuentran en oposición aspectiva con sus correspondientes simples. Pero esta oposición acaba adquiriendo un valor temporal. La noción de tiempo se alcanza a través de la noción de aspecto. Se trata de un conocido capítulo de la historia de la conjugación europea.

El caso se aplica también, según Gili y Gaya, a las etapas que el niño sigue en la adquisición del sistema verbal. "Entre los niños españoles, la primera expresión del pasado es el participio sin verbo auxiliar: *nena comido; visto un caballo; papá entrado.* El participio surge, pues, con todo su aspecto perfectivo de acción acabada; y, por contraste, pretérita. He aquí un indicio por no decir todavía una prueba, de que nuestra primera salida del presente es aspectiva, y no temporal."(Gili Gaya: 1972)

Podríamos plantearnos en la línea de este paralelismo si la segunda salida del presente – la que nos lleva al pasado remoto – es también de este tipo, o metafórica. ¿Cuál es el desarrollo del lenguaje infantil y qué etapas sigue el niño hasta consolidar el uso del sistema verbal en sus dos niveles de actualización? El dominio de la lengua propia se pone de manifiesto en su uso, más que en las nociones aprendidas de una gramática. Enseñarlo es guiar su dominio y tantas veces se dirige al manejo de un metalenguaje con el que hablamos de él. (Valenzuela, 1971)

I. 10. 4. Prioridad entre historia y narración.

En el plano diacrónico las líneas anteriores nos llevan a plantear la siguiente alternativa: o bien llegamos al discurso narrativo a través de los tiempos que expresan el pasado actual o, por el contrario, la expresión de este pasado nace de una previa distinción entre actitud de compromiso y de distanciamiento, es decir, de la distinción de actualidad. Nos encontramos de nuevo en la frontera que separa lo actual pasado de lo inactual presente, y los pretéritos ocupan el centro de este litigio.

Tenemos, por una parte, la oposición de época que enfrenta al presente *(canta)* con los pretéritos *(cantó, cantaba),* según una distinción temporal; y, por otra, la oposición de actualidad que enfrenta las mismas formas verbales según un criterio de actitud. Este asunto afecta a la sistemática del verbo y a su estructura, pero no sólo es una cuestión de sistema, sino materia que entra en capas más profundas: el desarrollo de la noción de tiempo y la misma estructura de la comunicación. Estas dos realidades inciden en la estructura de la lengua y por tanto resulta claro que cualquier interpretación del sistema verbal que se intente no puede reducir su enfoque a categorías exclusivamente temporales (Guillaume, Molho) ni centrarse exclusivamente en categorías modales o de actitud (Weinrich).

Las correlaciones señaladas, la de época y la de actualidad organizan el verbo, nos dan en parte su sistema, pero no nos debe importar tan sólo el sistema. ¿De dónde surge el sistema? ¿Cómo es el tiempo y cómo es la comunicación y sus modalidades? Se trata de realidades diversas que no podemos investigar en sí mismas con profundidad. Nos limitaremos a indicar algo sobre el papel que han jugado en la interpretación del verbo.

En este sentido el asunto más concreto que nos ocupa consiste en ver lo que hay debajo de la metáfora temporal de Weinrich. La metáfora temporal resulta de otorgar a las situaciones comunicativas un papel prioritario en relación con las

categorías temporales. El problema que se plantea desde esta posición es dar razón del tiempo. Weinrich, como hemos visto, lo descarta. Para la posición contraria - la gramática tradicional, Bull y otros -, que ignora las situaciones comunicativas y los discursos, el verbo es ante todo tiempo. Se otorga la prioridad al tiempo. El problema que se plantea desde esta posición es el de explicar la autonomía del discurso narrativo, la actualidad y sus niveles. La solución desde esta postura consiste, como vimos, en dar a la narración la categoría de pasado.

La cuestión planteada es, pues, la siguiente: si llegamos al pasado a través de la previa distinción de actualidad, o si llegamos a la actualidad a través de la previa distinción de tiempo.

En el primer caso nos encontramos con la metáfora de Weinrich, y siendo consecuentes con esta postura se dirá que el discurso histórico nace del discurso narrativo. No toda expresión de pasado se origina por el discurso narrativo, pero el desarrollo de la historia, o lo que es lo mismo, la mayor capacidad para expresar el pasado, se alcanza aplicando al discurso actual los tiempos del discurso inactual. Ya que el único tiempo que expresa el pasado actual, el perfecto compuesto, resulta un medio insuficiente para hablar extensamente del pasado.

En el segundo caso - si llegamos a la actualidad a través de la distinción de tiempo - debemos decir que el discurso narrativo nace del discurso histórico. Resultará entonces como si la lejanía del pasado nos llevara al tiempo ficticio. Nos encontramos ahora en un plano, no lingüístico, sino psicológico, en el que, se enlazan la imaginación y la memoria, y precisamente en aquella zona en que ambas parecen confundirse. Resulta un fenómeno conocido el hecho de fantasear sobre los recuerdos o el de relatar como pasado real lo que son productos de pura imaginación[29].

I. 10. 5. Sobre la metáfora de Weinrich. Su valoración.

Sea cual fuere el caso o la postura que se adopte sobre la prioridad de la categoría temporal o de la categoría de actualidad, las metáforas verbales de Weinrich no parecen revestir el carácter de metáfora, al menos en el caso que examinamos: el del perfecto simple con valor de tiempo retrospectivo. Puesto que si el fenómeno es metafórico estas metáforas verbales deberán someterse a las mismas leyes que rigen en el campo de las metáforas léxicas. Y ocurre que la metáfora léxica, cuando se reitera de modo constante, termina vaciada de su efecto y convertida en puro valor léxico común. Según esto, la metáfora sintáctica o verbal debe correr la misma suerte y terminaría en puro valor gramatical y sistemático. De ahí que, aun aceptando el esquema interpretativo de Weinrich, y llevando las premisas por él asentadas a sus conclusiones lógicas, debe entenderse que el valor pretérito del perfecto simple, si fue metafórico en su origen resulta en la diacronía actual del español, un hecho gramatical y sistemático.

Y como, por otra parte, el valor inactual del perfecto simple sigue existiendo, y su importancia como tiempo guía en el discurso narrativo es innegable llegaríamos por este camino a la doble funcionalidad de los pretéritos, sin modificar sustancialmente su doctrina. Con esta vía trasladamos el problema al terreno de la investigación histórica (o al de la genética del lenguaje, si prefiriéramos observar este asunto en el proceso de adquisición del lenguaje seguido por el niño).

Para que la metáfora sintáctica de Weinrich sea realmente una metáfora válida, se requiere una separación previa y bien diferenciada de los grupos temporales y de sus respectivos discursos. El hablante necesita tener una

conciencia clara de esta separación. Sin ella el efecto de la traslación, la extrañeza de la metáfora, no puede tener lugar. El imperfecto y el perfecto simple, en el caso de que fueran tiempos narradores y solamente narradores, deberían apreciarse, cuando aparecen en el discurso comentador, como signos ajenos a este discurso. Si no fuera así, se trataría de un fenómeno gramaticalizado.

La escasa frecuencia del perfecto simple en el discurso del comentario da pie para confundirlo con el fenómeno metafórico, que también es de escasa frecuencia, puesto que la misma naturaleza de la metáfora lo exige. Pero ya hemos visto que los tiempos de la retrospección son siempre menos frecuentes, en cualquier tipo de discurso, que los tiempos de grado cero. El imperfecto y el perfecto no resultan ajenos al discurso comentado por el simple hecho de que su frecuencia de aparición sea escasa, o incluso muy pequeña. Serían ajenos si alteraran de modo inusitado y original el sistema verbal del comentario, y esto, evidentemente, no sucede.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

I. 11. BULL Y LA DOBLE FUNCIONALIDAD DE LOS TIEMPOS SECUNDARIOS.

William Bull (1960) distribuye los tiempos del verbo español en dos grupos o subsistemas: los tiempos primarios y los tiempos secundarios. Las formas concretas que corresponden a cada uno de estos grupos coinciden exactamente con las que corresponden a los grupos de Weinrich. Los tiempos primarios (Bull) son los tiempos comentadores (Weinrich), y los secundarios, los narradores. Pero sucede que mientras los dos subsistemas de Bull forman un solo paradigma, referido todo él al momento del habla, Weinrich sostiene la autonomía completa de cada uno de sus grupos verbales. El subsistema verbal de uno y otro autor, coincidente, como decimos, en la clasificación responde a criterios completamente distintos. Bull llega a los grupos verbales a través del análisis temporal del verbo - por medio de los ejes de orientación - y Weinrich define los grupos a través de los discursos respectivos y de las actitudes o situaciones de comunicación. Estas actividades son precisamente las que separan, o más bien dividen, el verbo en dos paradigmas independientes.

La distancia que separa los criterios de estos autores, coincidentes a pesar de todo en sus resultados, queda cubierta aceptando la doble funcionalidad que hemos propuesto. La doble funcionalidad se aplica a todos los tiempos secundarios de Bull. Al hacerlo, los reparos de Weinrich a este sistema verbal quedan sin fundamento[30] y, al mismo tiempo, se subsanan las deficiencias que diversos autores han señalado a la teoría de Weinrich, incluida la nuestra propia.

Las observaciones que haremos a continuación sobre la obra de Bull se orientan a resaltar este aspecto: el criterio de la doble funcionalidad, introducido en el sistema verbal de Bull, permite definir con claridad el sistema verbal de la narración y el sistema verbal del comentario. Señalaremos los puntos más sobresalientes, sin pretender agotar todos los pormenores implicados.

I. 11. 1. Conceptos fundamentales del sistema.

Los grupos verbales de Bull se ordenan en relación a los dos ejes, el *point present* (PP) y el *retrospective point* (RP). El primer eje tiene como referente el

propio acto de hablar. El mismo hablar consiste en un suceso objetivo en el tiempo, aceptado por el hablante y por el oyente como centro de referencias temporales. Sobre el carácter deíctico de este primer eje en el planteamiento de Bull no cabe la menor duda. (PP, which has been defined abstractly as the prime point of the system has as its referent in any real life situation an actual event inside the speaker" (Bull, 1960: 23) y continua: "it is to be remember that the act of speaking of a clock, that this event is, in fact, the prime axis of orientation of the vector system, and, finally, that while the event is personal, it is actually, a public axis of orientation. All members of the speaker's audience must, like that speaker, accept this event as their axis of orientation while they are listening. The audience and the speaker are, then, in what may be called common focus" (Id.: 27)

Según el funcionamiento binario de oposición entre signos, los tiempos primarios, orientados a PP, son tiempos no marcados; y los tiempos secundarios, orientados a RP, son tiempos marcados. La presencia de la marca indica, pues, el segundo eje de referencia.

La ausencia de marca en los tiempos primarios, de acuerdo con la dialéctica presencia / ausencia, origina cierta ambigüedad en cuanto a la efectiva referencia de estos tiempos al eje de orientación PP: la forma no marcada no implica la negación de la marcada, y en consecuencia los tiempos primarios pueden funcionar en el lugar de los marcados o secundarios. Este hecho nos va a explicar la presencia de tiempos primarios en el discurso de los tiempos secundarios, fenómeno que en términos de Weinrich se explica con el consabido recurso metafórico.

Dicho con otras palabras, la marca cero que corresponde al eje primario PP puede funcionar o no funcionar, depende del contexto, de la situación comunicativa, de la orientación de los hablantes en y ante el discurso:

"A marked form ... must perform the function indicated by the mark; otherwise the system is destroyed. An unmarked form on the other hand, may exhibit infinite potentials without endangering the structure of the system. In other words, the function of the marked form is determined by its mark while the function of the unmarked form is actually determined by its context" (Id: 37)

Bull indica que el modo de resolver la ambigüedad creada en ocasiones por las formas primarias consiste en acudir a otros elementos del texto o de la situación comunicativa. Ahora bien, dado el carácter deíctico actual que tiene la referencia al tiempo en el primer eje de orientación, el funcionamiento o no funcionamiento de la marca nos dice si la deíxis es actual o inactual. Ya sabemos que con el mismo acto del hablar, ante la presencia del campo mostrativo temporal, se define el referente de los tiempos primarios: el tiempo real intersubjetivo de los hablantes [31].

Lo que Bull denomina *common focus* significa la conciencia que los hablantes tienen de su orientación con respecto al tiempo, y, naturalmente ese "enfoque común" tiene que ver con los dos tipos de deíxis, que corresponden a los discursos actual e inactual. Se entiende, además, que en la deíxis *ad oculos* no sea necesaria marca alguna, puesto que la referencia al *ahora* se realiza con el mismo hablar y por otra parte, el hablar actual en presente es la situación más primaria de la comunicación, por lo que le corresponde la ausencia de marca. Frente al presente actual no marcado, aparecerá el pasado actual marcado y el presente narrativo (inactual) también marcado. Este último caso, el presente inactual, equivale a la deíxis *en fantasma* y debe ser una forma marcada. El hablar narrativo es la situación secundaria de comunicación:

"The principle being elaborated here is that communication is virtually impossible without the establishment of common focus. We rarely say precisely what we mean; we simple provide clues which the hearer interprets in terms of his own observations of the life situation in which we are involved at the moment of speaking. These clues have to be more explicit and more detailed at the initiation of common focus than after the establishment of common focus. This means, to return to the problem of axes of orientation and the prime tenses, that Spaniard must, at the initiation of common focus, either state the axis involved or assume that his hearer will react in a predictable fashion" (Id: 58)

La doble funcionalidad de los pretéritos significa que la misma marca que opone PP / RP (presente / perfecto simple, imperfecto) cumple dos funciones distintas: una de tiempo, por la cual se distingue *ahora* de *entonces; y otra* de actualidad, por la cual se distingue la *referencia* al tiempo real de la *implantación* de un tiempo imaginario.

Esta última oposición refleja, como ya sabemos, dos situaciones de comunicación distintas, dos actividades lingüísticas diferentes. Y esta realidad la advierte expresamente Bull cuando afirma que el análisis de la función de los tiempos del verbo llega a ser un análisis de la conducta humana[32].

Bull abandona, de hecho, los presupuestos iniciales de su teoría (la explicación del verbo por el tiempo) y señala la necesidad de contemplar la lengua desde la conducta lingüística, apuntando así hacia una lingüística del hablar.

11. 2. Temporalidad axial y situaciones comunicativas.

Ya vimos la conveniencia de distinguir entre la temporalidad interna de la lengua y la pura referencia deíctica, que es una cuestión situacional. En el sistema de Bull estas dos realidades vienen expresadas por el concepto de *axis* y el concepto de *common focus*. El primero está ampliamente desarrollado; del segundo tenemos solamente algunas indicaciones, pero suficientes para dejar clara la necesidad de distinguir entre situaciones comunicativas. El desarrollo de la segunda noción nos lleva a plantear la autonomía de los tiempos secundarios y, por tanto, la doble funcionalidad de este subsistema verbal. Veamos estos dos aspectos.

a) Los ejes de orientación: un problema de orden.

Los dos grupos verbales de Bull nacen al disponer las relaciones temporales del verbo español sobre dos ejes. Se llega a ellos por una cuestión de orden en la representación del tiempo. El sistema verbal de Bull se asienta, en efecto, sobre un hipotético sistema de orden temporal, previo al análisis de cualquier lengua concreta y válido de modo general para todos.

Si para disponer los sucesos señalados por el verbo (en sus relaciones mutuas y según la dimensión lineal del tiempo) sólo contásemos con una línea, tendríamos que limitarnos a un sólo centro de referencias. (Dos centros de referencias sobre una misma línea darán lugar a confusiones). De ahí que la representación gráfica de Bull disponga de tantas líneas como ejes de referencia. En el español se necesitan dos líneas para los dos centros de referencia existentes (es decir, aquellos que se encuentran representados por formas verbales existentes en español).

_____PP_____
_____RP_____

Según el sistema hipotético de orden temporal se podrán multiplicar los ejes, pero el esquema señalado (simplificando un poco, por economía de espacio) resulta suficiente para articular los tiempos del sistema español. Prescindiendo de los centros de referencia hipotéticos, para simplificar.

Ahora bien, como no se trata de exponer aquí todo el planteamiento de Bull (recogido por Heger y suficientemente conocido por los interesados en estas cuestiones), veamos un ejemplo: en la frase *cuando llegó había comido,* se dan tres lugares de ordenación temporal:

había comido ***llegó*** acto de hablar

_____•_____•_____•____

1) el propio acto de hablar (entendemos que la frase está dicha en una situación concreta de comunicación) que corresponde al *ahora* actual o PP; 2) un tiempo pasado, referido por *llegó o cuando llegó,* que corresponde al *entonces* actual; 3) otro tiempo pasado, anterior al referido por *llegó,* que corresponde a un tercer lugar deíctico *antes de entonces,* cuyo centro de referencia inmediato es RP. Para expresar gráficamente estas relaciones bastaría una sola línea.

había comido ***llegó*** acto de hablar

_____•_____•_____•____

Podríamos confeccionar otra frase con cuatro lugares de ordenación temporal sobre el modelo de la anterior. Por ejemplo la siguiente: *cando llegó había comido, luego cantaría una copla.* En este caso el suceso añadido y nuevo tiempo mencionado con él responde a una perspectiva de futuro con respecto a RP, eje de referencia del suceso añadido. Pero no hay modo de situar este suceso gráficamente en una sola línea, ya que su colocación entra en conflicto con el primer punto de referencias PP.

Ahora bien, lo que importa señalar, para el caso anterior y para cualquier otro caso, aun cuando se empleen más ejes, es que el centro de referencias último al que todos se remiten, es el propio acto de hablar, PP. Por tanto, la disposición del sistema verbal español por la que se agrupan todos los tiempos en relación a dos centros de referencia no segmenta el sistema en dos paradigmas. Todos los sucesos mencionados terminan referidos al tiempo real de la comunicación, al tiempo de los hablantes: "In recollection, the act of recalling is PP and the event recalled is oriented directly to PP." (Bull, 1960: 24). Por tanto, en el discurso actual, aunque se hable de cosas pasadas, todo lo dicho se orienta con relación al tiempo presente de la comunicación, los puntos RP y PP están siempre unidos por aquella vinculación que enlaza lo presente y lo recordado; y todas las formas verbales (aunque distribuidas en dos ejes por razones de orden) pertenecen a un solo y único sistema, cuyo centro es el presente actual y cuyas oposiciones temporales se incluyen dentro de la deíxis actual.

b) El *common focus*.

Ahondemos ahora en la interpretación apuntada sobre el concepto de *common focus* para aplicarlo decididamente a las formas de deíxis. Los hablantes necesitan orientación ante los dos tipos de situaciones. Una de ellas corresponde al discurso actual, que acabamos de ver; y la otra corresponde al discurso inactual o

narrativo. Sus centros de referencia serán el *ahora* actual y el *ahora* imaginario, respectivamente.

En este último caso es evidente que no existe *recollection,* pues no existe *ahora* actual y, por tanto no hay primer eje de orientación. Por mejor decir, el primer eje de orientación será ahora el segundo. Se ha operado una traslación. El eje RP es el único que funciona con la deíxis *en fantasma.* En cierto modo se puede decir que RP se independiza de PP, o que RP se convierte en un *ahora* imaginario, último centro de referencias temporales. Ya no tiene ningún sentido relacionar el tiempo real con el tiempo ficticio; el *ahora* de la persona que escucha un relato no tiene relación alguna con el *ahora* contenido en el propio relato. Desde luego la traslación efectuada no lleva consigo la creación de un tercer eje de referencias. Por otra parte, el sistema verbal de la deíxis *en fantasma* dispone de un sólo centro de referencias.

Pero esta independencia sólo se da en el relato, nunca podemos encontrarla en la historia. La historia, que supone tiempo pasado, por muy remoto que sea, implica la relación con el presente de modo necesario. Bull señala cierta independencia del eje RP con relación al eje PP sin distinguir entre historia y relato. El tránsito entre uno y otro eje supone un cambio de enfoque, pero dentro del discurso actual no puede separarse RP de PP. El verdadero cambio de enfoque supone el cambio de lo actual a lo inactual[33]. La indiferencia hacia PP se produce por el tiempo imaginario, no por la distancia del recuerdo *(recollection)* en el tiempo real.

En resumen, el discurso puede orientarse, todo él, con referencia a PP o a RP. El *common focus* significa que los hablantes se sitúan frente a uno o frente a otro, pero al hacerlo se orientan también en cuanto al tipo de deíxis.

Todo hablar actual tiene como centro de referencias el tiempo de la comunicación. El *common focus* de esta situación comunicativa es el acto de la palabra, el PP de Bull. El hablar inactual, en cambio, tiene como centro de referencias un tiempo imaginario. El *common focus* de esta situación comunicativa no es el acto de la palabra ni un tiempo pasado con relación a este acto: se trata de un RP no relacionado con PP con el recuerdo, sino implantado como centro por la imaginación.

El concepto de *common focus* responde a las situaciones comunicativas, más que a los ejes propiamente dichos, pues estos no son otra cosa que ordenación lineal de los sucesos en un tiempo lineal. Cada situación comunicativa dispone de un solo centro de referencias último para todos los sucesos y para todos los ejes que hipotética o realmente se puedan establecer. Este único centro de referencias constituye el grado cero del sistema verbal correspondiente. Las situaciones, los discursos y los sistemas verbales forman una realidad interdependiente.

I. 11. 3. Los tiempos primarios en el texto narrativo.

Veamos ahora cómo se explica sin la metáfora verbal de Weinrich, la presencia de tiempos no narradores en el discurso narrador. Se trataría de la metáfora que va en sentido contrario a la analizada en el capítulo anterior: la tensión del mundo comentado se introduce en el distanciamiento del mundo narrado. Para Weinrich los tiempos primarios o comentadores, en su propio discurso, significan que estamos comentando; en el discurso narrador tienen otro significado, un significado que, dice Weinrich, no corresponde a la gramática examinar.

Sin embargo, la doble funcionalidad de los tiempos secundarios da cuenta de estos distintos valores que los tiempos primarios adquieren en uno y otro discurso. La marca que llevan los tiempos secundarios funciona en el discurso actual. Dentro de este discurso, una vez establecido el *common focus*, que consiste en tomar como centro de referencias temporales el acto de hablar, la marca establece la oposición presente / pasado. Pero del discurso narrador, establecido el *common focus,* sobre un tiempo no real, la oposición antes señalada deja de existir, por la sencilla razón de que el acto de la palabra no interviene ni sirve de referencia en este discurso.

De ello se deriva que la forma verbal utilizada para esta referencia, el presente actual, no se emplea en este discurso. Este es el caso general. Pero si acaso se emplea está claro que no puede desempeñar su valor actual. ¿Cómo se explica este hecho? El mismo Bull nos dirá que cuando todo el discurso está orientado hacia RP (lo que significa la implantación de un centro de referencias imaginario), las formas de presente se orientan también hacia este eje. Como se trata de formas no marcadas pueden sustituir a las formas marcadas[34]. En el discurso narrador pueden aparecer las formas verbales del presente actual y de los demás tiempos primarios, pero siempre que el *common focus* narrativo quede establecido sin ambigüedad. Una vez establecido con todos los medios lingüísticos y extralingüísticos de la situación comunicativa, el oyente o lector entiende que la oposición presente / pasado no funciona para estos tiempos.

Por eso situarse ante el tipo de discurso o de situación comunicativa, sobre todo en su apertura, resulta la operación mas importante, pues es el momento propicio a la ambigüedad. Por otra parte, estos fenómenos dejan bien claro que las formas verbales aisladas, en sí mismas o en su contexto oracional, no pueden definirse. Es necesario situarlas en el discurso completo, o sea, en la situación comunicativa, para determinar su valor. Así un presente *(canta)* o un pretérito *(cantó)* Pueden ser formas narrativas o comentadoras, según el discurso donde aparezcan. Sólo después de haber determinado el discurso en cuestión podemos hablar de su valor.

None of these questions can be answered without first specifying whether the form is used to initiate common focus or after the establishment of common focus. At the initiation of common focus, there is an extremely high probability that the hearer's reaction to n unmodified prime tense form will be in terms of its contrastive role within the total system. Under these specific conditions, all zero marks are operative. In the exclamation *llueve!,* the action is imperfect at PP. /../ in *Juan ha muerto* or *lo haré*, the axis is most likely to be PP. /../ After the initiation of common focus – that is, after the speaker and hearer are in agreement on what axis of orientation is being used – all the prime tenses are available for use. (Bull, 1960: 58-9).

Por tanto, si especificamos primeramente el tipo de situación o discurso al que se adscriben las formas verbales antes dichas, el presente y el pretérito tendremos la siguiente explicación: 1) si estamos en la situación de comunicación lingüística ordinaria, *canta* es un presente actual referido al tiempo real de esa situación, y *cantó* un pretérito actual que indica tiempo pasado real; 2) si estamos en la situación de comunicación narrativa, *canta* es una forma redundante de *cantó o cantaba,* sustituye a ambas, no está en oposición con ninguna de las dos, e indica, por tanto, un presente inactual y centro de referencias de todo el discurso narrativo, junto con *cantaba.*

I. 11. 4. Conclusión y resumen.

En el sistema verbal de Bull aparecen todos los fundamentos necesarios para definir dos grupos temporales que, como en Weinrich, respondan a dos tipos de discurso fundamentales: narración y comentario. Hemos visto los dos subsistemas verbales, uno de ellos centrado en el presente y el otro en la pareja perfecto simple - imperfecto; hemos comprobado que estos dos subsistemas coinciden con los grupos temporales de Weinrich, el grupo de tiempos narradores y el de comentadores; hemos aplicado, por último, al sistema de Bull el principio de la doble funcionalidad de los pretéritos y, por tanto, la doble funcionalidad se aplica a todo el sistema de tiempos secundarios. De ahí nace que este grupo de tiempos presente dos funciones: o bien se integra (como época pasada actual) en el sistema de tiempos primarios; o bien se desprende del sistema primario y se constituye como sistema verbal autónomo.

El sistema verbal actual, el del discurso comentador, tiene su centro en el presente actual y se compone de todos los tiempos del verbo sin excepción alguna. El sistema verbal inactual, el del discurso narrativo, tiene su centro en los pretéritos y se compone de todos los tiempos verbales de ellos dependientes, pero no admite los tiempos primarios. El discurso puede admitir las formas primarias, pero no en su función propia, sino como redundantes de las formas pretéritas. El sistema verbal narrativo no es otra cosa que un desplazamiento del centro de referencias de todo el sistema verbal, para implantar otra forma de deíxis que se vale de los mismos medios de la mostración *ad oculos* pero desplazados en un grado.

En el sistema verbal actual se integran todas las formas del pasado y se ponen en relación con PP, presente actual. Bull las dispone según el siguiente esquema:

SISTEMA ACTUAL. ESQUEMA DE BULL						
		PP-V	**PPOV**	**PP+V**		
		hemos vendido	***vendemos***	***venderemos***		
ANTICIPATION						
				AP-V	**APOV**	**AP+V**
				habremos vendido	***cero***	***cero***
RECOLLECTON						
RP-V	**RPOV**	**RP+V**				
habíamos vendido	***Vendimos vendíamos***	***venderíamos***				
ANTICIPATION						
		RAP-V	**RAPOV**	**RAP+V**		
		habríamos vendido	***cero***	***cero***		

[Tabla 5]

No haría ninguna falta la separación de dos líneas para representar las relaciones de tiempo en el pasado. Estas se pueden situar sobre una sola línea y sobre un solo centro de referencias, puesto que las relaciones entre el perfecto compuesto y el perfecto simple definen dos lugares temporales distintos, que corresponden al pasado próximo y al pasado remoto, respectivamente.

LÍNEA DE LA SECUENCIA TEMPORAL			
RP-V	**RP**	**PP-V**	**PP**
había cantado	***Cantó cantaba***	***ha cantado***	***canto***

[Tabla 6]

"There is more variation in preference when a calendar tensor formula is used. If it is kept in mind that RP can be any point anterior to PP, then it follows that RP and PP My be contained within the same time interval. When this happens, *cantó* and *ha cantado* are free variants *ha cantado – cantó* hoy. However, when the event is anterior to the axis interval (which contains PP), there is a strong preference for *cantó* (*cantó* ayer).

There still exists, consequently, a clear differentiation between the Retro-perfect and the Present-perfect which can be defined in terms of the difference between recollection and immediate reaction. When perception and verbalization are considered to be virtually simultaneous, the Spaniard uses the Present Perfect. Whenever the time between perception and verbalization is perceived as measurable interval, the Retro-perfect becomes a potential free variant of the Present Perfect" (Id: 66).

La separación entre los ejes, en dos líneas distintas se origina en la representación del futuro o perspectiva de futuro, tanto para PP como para RP. Pero la doble línea vale también sobre todo para expresar la separación entre sistema verbal narrativo y el sistema verbal actual, o sea, la separación entre PP y RP. Adviértase que cuando esta separación se produce las relaciones de tiempo entre el perfecto compuesto y el perfecto simple dejan de existir y no debe haber línea alguna que los enlace, ni siquiera indirectamente (a través del presente), como efectivamente ocurre si suprimimos el enlace *recollection* en el diagrama de Bull.

De acuerdo con todo lo dicho el paradigma verbal del discurso narrativo corresponde al esquema de tiempos secundarios del diagrama de Bull:

SISTEMA INACTUAL. NARRATIVO			
(N)P-V	**(N)POV**	**(N)P+V**	
habíamos vendido	***vendimos*** ***vendíamos***	***venderíamos***	
	ANTICIPATION		
	(N)AP-V	**(N)APOV**	**(N)AP+V**
	habríamos vendido	***cero***	***cero***
(Sustituimos la "R" de *retrospective* por la "N" de *narrativo*)			

[Tabla 7]

A modo de resumen podríamos señalar lo siguiente:

a) hablar de la aparición de los tiempos narradores en el sistema verbal actual no tiene sentido;

b) la aparición de los tiempos primarios en el discurso inactual se explica por el carácter de formas no marcadas;

c) todas las formas verbales pueden aparecer en ambos discursos;

3) el discurso inactual o narrativo resulta de la transposición del segundo grado actual (segundo eje RP, en su punto RPOV) en grado cero de todas las referencias temporales del verbo: RPOV se transforma en (N)POV.

II. SEGUNDA PARTE.

II. 1. LA DISTINCIÓN ASPECTUAL EN EL TEXTO NARRATIVO.

II. 1. 1. El aspecto en el sistema verbal actual y en el sistema verbal inactual.

El perfecto simple y el imperfecto indican el mismo lugar temporal, señalan un tiempo pretérito en relación con el presente actual. La oposición que entre ellos se establece no es una cuestión de orden temporal, sino de aspecto. Resulta con ello que el centro de referencias del segundo eje de Bull (el punto RPOV) está cubierto por dos formas verbales, a diferencia del primero que contiene solamente una. Esta disimetría entre el subsistema de tiempos secundarios que encontramos en el conjunto del sistema verbal actual, nos dice que el pasado dispone de más formas verbales que el presente.

Ahora bien, como el sistema verbal narrativo no es otra cosa que el subsistema de tiempos pretéritos, esta diferencia entre presente y pretérito se traslada a la diferencia entre comentario y narración. La consecuencia es esta: el grado cero, centro de todas las referencias temporales, dispone en el sistema actual de una sola forma: el presente de indicativo; y, en cambio, el grado cero del sistema inactual o narrativo dispone de dos. El grado cero de la narración está desdoblado por el aspecto como consecuencia de estarlo el segundo eje de referencias, el pretérito actual.

Según Weinrich la presencia de dos tiempos en el grado cero narrativo, frente a uno en el grado cero comentador, debe explicarse por algo inherente al contraste narración / comentario. Weinrich desecha la teoría del aspecto. La existencia de los pretéritos se debe a las necesidades del narrar: puesto que es más difícil orientarse en el mundo narrativo, este discurso dispone de más tiempos. Y a partir de este argumento nos expone su teoría del *relieve narrativo.* De este *relieve* nos ocuparemos en el capítulo siguiente, ahora debemos prestar atención a la teoría del aspecto, porque la oposición perfecto simple / imperfecto no es una correlación exclusiva del discurso narrativo. La disimetría de formas en el sistema verbal español (un presente y dos pretéritos) es un desequilibrio formal que cubre el contraste narración / comentario y, al mismo tiempo, el contraste presente / pasado.

Lo peculiar del discurso narrativo consiste en que este desdoblamiento aspectual se efectúa en la perspectiva cero, en el mismo eje de coordenadas temporales. Este hecho nos llevará a examinar las propiedades del presente actual. La peculiaridad del presente narrativo nos dará el fundamento para describir la morfología propia de este discurso. La división aspectual del verbo en el mismo grado cero fundamenta los planos narrativos, en este punto seguiremos las aportaciones de Weinrich.

La oposición aspectual entre perfecto simple e imperfecto vale lo mismo para el caso en que estos tiempos funcionen como pasados actuales o como presentes inactuales. La doctrina tradicional del aspecto se puede aceptar sin vacilación, ya que básicamente no se altera por el cambio funcional que los tiempos secundarios experimentan. Recogeremos, pues, algunas de las opiniones comunes y aceptadas. No intentamos ser exhaustivos en este punto donde las

opiniones no son muy dispares y, cuando lo son, sus matices apenas afectan a esta investigación.

Conviene, tratándose como se trata de un tema extensamente estudiado, hacer una salvedad de carácter general. Es esta: en los trabajos que tratan específicamente sobre el aspecto falta siempre la consideración de cada uno de los discursos por separado. La doctrina del aspecto está elaborada con desconocimiento de esta distinción fundamental. En consecuencia, estos trabajos se sitúan en la presunción de que la lengua desarrolla un solo discurso y funciona con un solo sistema verbal. Así se hacen observaciones y se aducen ejemplos sin discriminación alguna entre uno y otro discurso; en definitiva se trata el discurso narrativo como si fuera discurso actual. Esta confusión no es grave, ya que casi todo lo que se afirma en relación con el aspecto puede aplicarse a ambos discursos, como acabamos de decir; pero de todas maneras la diferencia aspectual entre las dos formas simples cobra en el texto narrativo una singular importancia, que no tiene en el discurso actual. La razón de ello es simple, porque mientras el perfecto simple y el imperfecto son en el discurso actual formas secundarias de la retrospección, en el discurso narrativo son los tiempos principales, el grado cero.

II. 1. 2. El aspecto.

Alarcos Llorach establece entre el perfecto simple y el imperfecto una correlación aspectual, y señala el perfecto simple *(canté)* como miembro positivo, marcado, que indica el proceso con su término; el imperfecto *(cantaba)* indica el proceso sin su término y es el miembro no marcado de la oposición (Alarcos: 1970). Recoge Alarcos la opinión de Ruipérez (1963: 427-435), según el cual *cantaba* sería el término positivo, que indica duración, y *canté* el negativo, que indica indiferencia a la oposición o momentaneidad. Esta misma opinión parece sostenerla Bull (1960: 37) al señalar que la forma marcada es la imperfectiva (el morfema – **a** - de *vend-í-a-mos*), y la forma no marcada la perfectiva (morfema cero de *vend-í-mos*).

Además de la correlación aspectual entre las formas simples tenemos la correlación aspectual de carácter sintagmático, que opone las formas simples a las compuestas a lo largo de todo el paradigma verbal; en ella la forma imperfectiva es la no marcada (el tiempo simple) que se enfrenta a la forma perfectiva marcada (el tiempo compuesto, que presenta el morfema - *do* del participio). Según Alarcos la forma marcada es la que expresa, en uno y otro tipo de correlación, al aspecto perfectivo; y la forma no marcada, el imperfectivo. Con ello el aspecto flexivo y el sintagmático se asimilan, de tal modo que para él la diferencia aspectual entre gerundio y participio es semejante a la que ofrecen imperfecto - perfecto simple; *cantaba* "no indica inexistencia de tensión", *canté* "indica inexistencia de tensión". El imperfecto puede, por tanto, indicar una acción perfectiva, y el perfecto simple no puede indicar una acción imperfectiva. Esta última proposición parece la más correcta. Pero el significado que asigna el aspecto flexivo no parece convincente; Alarcos identifica el aspecto perfectivo con la acción terminada y el imperfectivo con la acción no terminada (quizá resulta esta interpretación de asimilar el valor del participio con el valor del perfecto simple y el del gerundio con el del imperfecto).

Este punto no parece tan claro y hay otro modo de explicar las diferencias entre el imperfecto y perfecto simple, el de Bull, que vamos a seguir. Este autor, en efecto, no explica el aspecto en sentido exclusivamente terminativo. Mientras Alarcos se apoya en Guillaume, Bull utiliza sus propias observaciones sobre las

propiedades del tiempo. El tiempo se descompone en intervalos y en ellos se pueden distinguir el momento puntual, de comienzo y de fin, y el momento o espacio durativo. Esto puede decirse contemplando el fenómeno del tiempo en sí mismo, por la directa observación de los sucesos. Ahora bien, el verbo representa un suceso y como todo suceso implica un intervalo de tiempo, de ahí que el aspecto gramatical viene a ser el resultado del enfoque con que el verbo menciona el intervalo de tiempo. Sólo caben dos enfoques, uno puntual y otro durativo. Con el puntual indicamos el comienzo o el fin sin que puedan distinguirse formalmente estos dos extremos (el aspecto incoativo y terminativo resultan, en todo caso, aportaciones semánticas del lexema verbal); con el durativo señalamos el intervalo de tiempo, la duración, desinteresándonos de los puntos que limitan el espacio temporal en sus extremos. Es decir, a través del aspecto se expresan los elementos distinguibles en el intervalo de tiempo. Este modo de explicar el aspecto perfectivo cobra especial relieve, como veremos en seguida, en la articulación del texto narrativo.

BIBLIOTECA VIRTUAL

II. 1. 3. Aspecto y orden.

Pasemos a examinar la interdependencia entre aspecto y orden temporal. El orden es una categoría puramente lingüística, que surge al poner en relación dos sucesos, es decir, dos verbos. Al tratar de colocar dos sucesos (dos segmentos de tiempo) en relación, caben dos posibilidades: (a) o un suceso es anterior al otro, (b) o los sucesos son simultáneos y se solapan entre sí. Pero como las relaciones de orden no se dan sino a través de las menciones señaladas, la puntual y la durativa, resulta que las relaciones de simultaneidad y de secuencia deben considerarse teniendo en cuenta las dos posibilidades de aspecto mencionadas. Las relaciones de orden se establecen dentro del sistema verbal y constituyen la temporalidad lingüística interna, el sistema de épocas o el sistema de "tiempos" propiamente dichos. Las oposiciones temporales de época enfrentan siempre los dos intervalos de tiempo que corresponden a las dos formas verbales de la correlación de que se trate. La oposición presente / pretérito sitúa el intervalo de tiempo del *ahora* frente al intervalo de tiempo pasado que corresponde al *entonces*. Todas las correlaciones temporales responden a este esquema, cualquiera que sea el lugar del sistema en que se sitúan, así, por ejemplo, la oposición pretérito / ante - pretérito reproduce el mismo esquema en época pasada, y de igual modo lo encontramos en época futura.

a) El presente.

La relación entre dos intervalos entablada por medio de la temporalidad lingüística interna puede aplicarse también a la referencia deíctica externa del presente actual. El presente del mundo comentado consiste también en una relación entre dos intervalos de tiempo: el tiempo real que corresponde al *ahora* de la orientación subjetiva (que hemos denominado *tiempo de la comunicación)* y el intervalo que corresponde al suceso mentado por la forma verbal presente. La relación entre ambos sólo puede ser una relación de simultaneidad, pues esta es precisamente la definición de tiempo o época presente.

Bull señala, apoyándose en esta estructura del presente, que el suceso mentado sólo puede expresarse según su aspecto durativo. La simultaneidad entre ambos intervalos de tiempo exige que tomemos el proceso en su extensión (aspecto imperfectivo), porque si se señalara el comienzo o el fin del suceso

(aspecto perfectivo o puntual) no se podría mentar el tiempo presente, pues el *ahora* nunca es un punto inextenso. Por esta razón cuando se menciona la acción desde su término, como ocurre con las formas compuestas, a través del participio *(cantado),* el aspecto perfectivo se traduce en anterioridad temporal (Alarcos, 1970: 57; Molho, 1975: 85 y ss.). En el participio la "tensión o "carga potencial de tiempo" es ya inexistente, el proceso verbal se mira como devenido en su totalidad, desde su término; así puede definirse, por ejemplo, al pretérito perfecto compuesto como un pasado que llega hasta el momento presente o que influye todavía en el presente.

El presente actual es, por tanto, un tiempo imperfectivo y parece claro que cualquier oposición de tipo aspectivo en el grado cero actual se traduciría automáticamente en anterioridad temporal. En el presente actual se señala el decurso y no cabe mostrar el *ahora* a través del enfoque puntual, señalador de un instante momentáneo. En el grado cero actual aparece, en consecuencia, una sola forma verbal de carácter imperfectivo. Por otra parte, la oposición entre *canta / está cantando* implica un contraste en el que dos aspectos imperfectivos (el presente y el gerundio) se suman; en la segunda forma, el gerundio refuerza la imperfectividad del presente.

b) El pasado.

Apliquemos ahora estas mismas nociones al pasado del mundo comentado para establecer también en él la relación entre dos intervalos de tiempo. Supongamos una frase con un solo tiempo pretérito, como *el tren llegó tarde,* para que la comparación con el caso del presente que acabamos de analizar sea más homogénea. Estamos ante un pretérito actual que señala un tiempo real, distinto del *ahora,* implícito en el acto de hablar. Naturalmente la forma verbal de pasado presupone la forma verbal de presente y por tanto la construcción de la temporalidad lingüística de las épocas, interna a la lengua; pero centremos la mirada sobre la relación que se entabla entre dos intervalos de tiempo: uno de ellos corresponde a un tiempo real, el tiempo presente de la comunicación (implícito, no señalado por una forma verbal de presente); y el otro corresponde al suceso mentado por el verbo en pretérito, el cual nos remite a un intervalo de tiempo anterior. La relación entre estos dos intervalos de tiempo, a diferencia de los intervalos que aparecen en el presente actual, no es de simultaneidad, sino de secuencia.

La secuencia presenta posibilidades de relación distintas a la simultaneidad. En esta relación secuencial el suceso mencionado a través del verbo en pretérito puede enfocarse según el modo puntual (señalando el comienzo o el fin del intervalo, y por consiguiente, lo que se señala como pasado es la anterioridad de uno de esos instantes), o según el modo durativo (se señala, por tanto, la anterioridad del discurso). Tenemos, pues, dos formas de establecer la relación secuencial. La sucesividad entre intervalos nos permite señalar en el pasado los dos aspectos que corresponden al intervalo de tiempo. En el pasado se pueden expresar el aspecto puntual o el decursivo, si el idioma concreto quiere ofrecernos esta posibilidad, como es el caso del español; en el presente, en cambio, no es posible esta alternativa. El presente es imperfectivo por naturaleza. Esta es, en resumen, la posición de Bull: las formas verbales de grado cero son siempre imperfectivas. ("All axis marking prime forms are imperfective" (Bull, 1960: 57). Pero este principio sólo vale, claro está, para el sistema actual.

Con las nociones de Bull acerca del aspecto puede quedar explicada la disimetría del sistema verbal, sin necesidad de recurrir a contraste alguno entre narración y comentario. La oposición de aspecto no es algo peculiar y exclusivo de la narración. En el mismo sistema actual o comentado se ve el funcionamiento del aspecto.

II. 1. 4. Semejanza entre presente e imperfecto.

Recordemos ahora que la gramática tradicional daba al imperfecto el valor de presente narrativo (Bello, Gili Gaya) y que la clasificación de Pottier y Lamíquiz establece la oposición *canta* (presente actual) / *cantaba* (presente inactual). Con esta última postura se tiende a resaltar la semejanza del imperfecto con el presente o a emparejar estos tiempos en una correlación, excluyendo el perfecto simple[35]. Señalemos los factores en que puede asentarse esta asociación. El imperfecto narrativo (presente inactual imperfectivo) tiene de común con el presente dos rasgos: el carácter imperfectivo y el valor de grado cero. El perfecto simple narrativo (presente inactual perfectivo) solo tiene de común con el presente actual su valor de grado cero. Al perfecto simple, tiempo eminentemente narrativo, no se le otorga valor de presente porque en el fondo parece contradictorio un presente de carácter perfectivo o también, quizá, porque rompe la simetría del sistema verbal.

II. 1. 5. El presente narrativo, su contraste con el presente actual.

Como la narración utiliza los tiempos secundarios del sistema actual resulta que el presente narrativo (el *ahora* imaginario) se encuentra desdoblado en dos aspectos. Esto quiere decir que el presente de la narración admite el aspecto perfectivo y, por tanto, su estructura difiere de la que corresponde al presente actual, imperfectivo por naturaleza, según acabamos de ver. Para apreciar con rigor este hecho será preciso prestar atención a la naturaleza del presente narrativo. La cuestión planteada puede concretarse en estas dos preguntas: primera, ¿cómo se explica en el presente inactual o grado cero narrativo la presencia de la forma perfectiva?; segunda, ¿qué funciones cumplen en este discurso los aspectos verbales? La respuesta a estas preguntas se hará poniendo de manifiesto la estructura del presente narrativo, distinta de aquella que corresponde al presente actual, y veremos cómo precisamente en este hecho (el desdoblamiento del grado cero narrativo) se funda la naturaleza peculiar del texto narrativo español.

Sobre la estructura del presente narrativo cabe decir en primer lugar que el verbo inactual no señala el tiempo, sino que crea el tiempo. No podemos encontrar en el discurso narrativo la relación entre suceso mentado y tiempo real de comunicación. Con la deíxis *en fantasma* no se da un *ahora* previo, subjetivo, que sirva de referencias. Tampoco puede hablarse de un *entonces* real, recordado, porque implicaría un presente real y porque la narración no se refiere al pasado, y los pretéritos en su función narrativa tampoco. El tiempo real y el narrativo no se encuentran nunca y, por lo tanto, la estructura del presente narrativo no supone una relación entre los dos intervalos de tiempo que vimos en el presente actual: el del campo deíctico temporal y el del suceso mencionado por el verbo. En el presente narrativo no hay referencia deíctica externa, simultaneidad entre estos

dos intervalos de tiempo. El presente narrativo crea un ámbito temporal imaginario independiente de nuestro tiempo.

Al analizar el presente o el pasado actual hemos podido considerar cada forma verbal aisladamente, sin preocuparnos del contexto discursivo. Esto puede hacerse con las formas actuales, puesto que toda forma actual presupone la situación comunicativa, y por lo tanto, como mínimo, el tiempo subjetivo del hablante y del oyente. Podemos prescindir ahora de otros factores de la situación comunicativa. El contexto de la forma verbal actual es el tiempo de la situación comunicativa en que se actualiza. Entre verbo y situación surge el contraste de dos intervalos de tiempo.

En el presente narrativo, sin embargo, no se puede tomar la forma verbal aisladamente, ya que su contexto no es la situación de comunicación extralingüística, sino el discurso entero. El texto narrativo en su conjunto crea un tiempo imaginario, y son las formas verbales narradoras las que crean ese tiempo, y a su vez se sitúan en él ordenadamente.

BIBLIOTECA VIRTUAL

1. 6. El relato como articulación del tiempo. El presente dinámico.

El relato consiste, en efecto, en una construcción temporal. Se ha definido en narratología como la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos por medio del lenguaje; es decir, contiene necesariamente una articulación temporal. En contraste con este carácter, el discurso comentador no expresa una secuencia temporal. Lo cual no implica que no pueda recoger una sucesión de aconteceres. Puede hacerlo, pero no es necesario; más aún, generalmente no responde a esa articulación, sino que organiza ideas, conceptos y relaciones diversas de carácter no temporal.

El encadenamiento de los sucesos en el relato reproduce la misma sucesión de tiempo, nuestra experiencia de él. La experiencia vulgar del tiempo se nos ofrece como una sucesión de instantes presentes, los acontecimientos de la vida forman un fluir constante, brotan en el presente para perderse en el pasado. La narración es, en efecto, una corriente de tiempo que pasa delante de nosotros.

Una parte insoslayable del contenido del relato consiste en transmitirnos un suceso, de tal modo que el encadenamiento de las acciones se articula en el devenir del tiempo. Este elemento temporal de la narración no agota todo su contenido, pero es el núcleo sobre el que se sustenta todo lo demás. Sin él, sin un núcleo de acción, por mínimo que sea, el discurso narrativo se deshace, se transforma en lírica, en comentario, en ensayo, en cualquier otra cosa.

No nos interesa entrar en los modos de articulación del tiempo dentro del relato: las deformaciones temporales, el encadenamiento, la alternancia, la intercalación y demás técnicas narrativas. Estos problemas corresponden a otro nivel de análisis. Por debajo de esta morfología y sustentándola está el hecho general de que todo discurso narrativo remeda la experiencia del tiempo [36]. El contenido temporal caracteriza de modo intrínseco la naturaleza del discurso narrador, y la peculiar estructura del presente narrativo, frente al presente actual, se debe a este hecho.

El fluir del tiempo en el relato consiste, desde el punto de vista de la articulación textual, en la sucesión de presentes. La disposición lineal de los signos de la lengua remeda, por homología, el mismo fluir del tiempo. El tiempo narrativo está constituido por la serie entera. El presente narrativo no consiste en el señalamiento de un tiempo acotado (un tiempo presente de comunicación) al cual referimos el contenido de un mensaje o de múltiples mensajes, como es el

caso del discurso actual. El presente narrativo es un presente dinámico: consiste en la ordenación de una serie que debe recorrerse en el tiempo, en la lectura. Se puede hablar de un presente de lectura (si se trata de narración escrita) que consiste en el paso sucesivo por los puntos ordenados de una serie lineal. Este presente de lectura no es tiempo, propiamente dicho, sino representación icónica del tiempo, orden en una sucesión temporal. El tiempo del relato se hace sucesivamente presente por la propia dinámica de la lectura[37].

Gilman, en un trabajo sobre los tiempos del verbo en el *Poema de Mío Cid* que comentaremos más adelante, hace estas observaciones que podemos aplicar a todo texto narrativo: "Hay (en el *Poema)* una ininterrumpida continuidad de tiempo, como un rollo de pergamino que se desplegase, que se desarrolla a lo largo del curso de la narración o recitación [...] El tiempo del *Poema* es un presente progresivo - de tiempo demorado o acelerado, según el peso heroico de cada incidente". (Gilman, 1961: 8). Y señala luego la posición del juglar o del narrador frente a este tiempo. Se puede decir que tenemos un tiempo en el suceso y otro tiempo en el narrador.

Hay elementos temporales del texto narrativo que no se integran en esta corriente dinámica del tiempo. Hemos visto en otra ocasión cómo el suceso constituye solamente el núcleo del relato, puesto que el discurso narrativo total es algo más que el suceso. Además del suceso nos encontramos con la voz del narrador, con su comentario, que no se inserta necesariamente en el ordenamiento lineal mencionado, pero de todas maneras sí se inserta en el tiempo ficticio del relato. Este punto debemos tratarlo en otro lugar, pero conviene ahora aclarar, para evitar posibles confusiones, que la voz del narrador no pertenece al discurso actual. A este propósito dice Gilman: "el juglar no se instala, como el historiador, en su presente para narrar el pasado", la narración constituye su propio presente. Y sin embargo, el presente de la voz del narrador no es el que aquí estamos analizando. Vamos a detenernos, pues, ante el modo de constituirse el tiempo narrativo a través del propio relato de los hechos.

II. 1. 7. La serie.

Como en el nivel inactual la forma verbal de grado cero o presente, considerada en sí misma, no supone una relación entre dos intervalos de tiempo, debemos recurrir a la relación que se establece dentro del texto entre dos o más formas verbales. La noción de serie interviene de modo decisivo para configurar la estructura del presente narrativo. Entendemos por serie el conjunto de tiempos de grado cero dispuestos linealmente en el texto. La serie de los tiempos (y en general de los signos) que aparece en el renglón escrito representa gráficamente la condición lineal de la cadena sonora y, por tanto, del tiempo mismo. Al recorrer con el tiempo de la lectura el tiempo del relato, los presentes se suceden de modo semejante a como se suceden los distintos *ahora* en la situación de comunicación lingüística ordinaria. En esta comunicación actual el paso del tiempo acaba por deshacer más o menos rápidamente la propia situación comunicativa; en la narración el tiempo se construye con el propio tiempo de la lectura, con el mismo discurso. Por ello decimos que el presente narrativo es un presente dinámico.

También el discurso actual está constituido por la secuencia de signos; encontramos en él una serie de formas verbales dispuestas linealmente, Pero en este discurso, como ya dejamos dicho, la serie de los tiempos no refleja necesariamente una serie de sucesos, no contiene una articulación temporal. La noción de serie se aplica fundamentalmente al discurso narrativo.

II. 1. 8. El aspecto y la serie,

Veamos ahora por qué el aspecto imperfectivo y el perfectivo, que analizamos en el pasado actual, se desarrollan también en el presente narrativo. Debemos preguntarnos ahora por la relación entre aspecto y serie, puesto que como estamos viendo el presente narrativo no sólo se desdobla en la oposición aspectual, sino que además consiste en una serie. Vimos que en el pasado actual la expresión de ambos aspectos era posible porque la relación entre los intervalos de tiempo (verbo pasado y tiempo presente) era una relación de sucesión, y en esta relación puede señalarse la anterioridad del decurso o la anterioridad puntual. El mismo principio se aplica ahora al presente narrativo dinámico. Este presente se forma por la serie y en ella hay un orden entre intervalos consecutivos o sucesivos. La serie es secuencia, lleva consigo la delimitación de sucesos entre sí y su construcción puede llevarse a efecto señalando la sucesión de decursos o la sucesión de momentos puntuales (lo que equivale a la serie de imperfectos o a la serie de perfectos simples). El aspecto perfectivo no solo encaja en este orden serial, sino que lo constituye de forma mas rigurosa, puesto que con él se delimitan extremos puntuales en lugar de decursos indeterminados.

Cada forma verbal de una serie marca un momento en el paso del tiempo y se encuentra en relación inmediata con la forma verbal anterior y con la siguiente. Cada forma verbal se va haciendo presente en distintos momentos de la lectura. Por esta razón no pueden tomarse aisladamente cada una de ellas. Todas las formas verbales en cuanto que forman una serie temporal, se relacionan entre sí según un criterio de secuencia, y era precisamente la secuencia entre intervalos lo que permitía la aparición del aspecto perfectivo.

El presente narrativo, en definitiva, significa que los sucesos representados por los verbos de una serie (todos ellos presentes, pero en la dinámica de la lectura), se relacionan entre sí según un criterio de secuencia y no de simultaneidad. Se trata de intervalos de tiempo sucesivos, cuya ordenación viene indicada por la misma disposición lineal del discurso.

La relación entre los presentes narrativos resulta exactamente equivalente a la relación explicada entre los intervalos sucesivos que corresponden al pasado y al presente actuales. Por las mismas razones entonces aducidas se explica ahora que el presente narrativo disponga de los dos aspectos verbales, o más exactamente, se explica que siendo presente puede disponer del aspecto perfectivo a diferencia del presente actual, en el que solo cabe la forma imperfectiva.

Como el presente narrativo dispone de los dos aspectos, la serie temporal puede estar construida sobre las formas verbales, perfectivas o imperfectivas. Estas últimas pueden funcionar a su vez para expresar lo simultáneo. También puede la lengua expresar la secuencia o la simultaneidad con otros medios distintos del verbo, v.g.: las palabras temporales. Ambas cosas caben en la narración porque, como ya hemos dicho, el texto narrativo no es sólo secuencia de hechos, sino también simultaneidad entre esos hechos y simultaneidad del tiempo narrativo con la palabra del narrador, para ello dispone el sistema verbal narrativo de la forma no perfectiva.

Para concluir estas consideraciones podemos echar una ojeada al concepto de serie aplicado al relato del pasado histórico. En el pasado actual podemos, en efecto, encadenar una serie de sucesos, referidos todos y cada uno de ellos a nuestro presente actual. La única diferencia con respecto al relato ficticio reside en que el tiempo total de la serie histórica se inserta como pasado en una situación de

comunicación presente, ya que desde el punto de vista formal, relato e historia pueden coincidir con bastante exactitud en el uso de los tiempos del verbo. De ahí que aparezca una zona de ambigüedad entre estos dos discursos, de tal modo que en algunos casos no podamos acertar a distinguir si se trata de historia o de ficción. Pero la situación comunicativa puede resolver la ambigüedad, si es que el texto no la resuelve. El sistema verbal por sí mismo puede ser insuficiente para saber si el relato es ficticio o histórico y entonces debemos apoyarnos en el contexto extraverbal.

Historia y narración ficticia, aunque pertenecen a dos situaciones de comunicación distintas, emplean recursos lingüísticos similares, la serie narrativa y la histórica son en sustancia lo mismo, salvo su dependencia del presente; y los aspectos del verbo que entran en juego en virtud de la articulación secuencial responden al mismo fenómeno en el pasado actual o en el presente ficticio.

Se puede también apreciar cómo la falta de referencia al tiempo real (rasgo de la mostración *en fantasma)* permite que el eje de referencias, el grado cero, del sistema verbal narrativo esté desarrollado en dos aspectos; y por ello el sistema de tiempos secundarios, dispuesto para la expresión del pasado actual, puede sin modificación alguna convertirse en el único sistema verbal narrativo.

II. 2. LOS PLANOS DEL DISCURSO NARRADOR Y COMENTADOR.

II. 2. 1. El aspecto verbal y el relieve en la narración.

Weinrich ha señalado la existencia de dos planos en el discurso narrativo tomando como base los dos tiempos de grado cero (perfecto simple e imperfecto) o, para ser más precisos, las series que estos dos tiempos organizan[38]. Tomamos ahora la palabra serie en un sentido muy general, como simple secuencia de formas verbales, sin la precisión que va a adquirir esta palabra a medida que entremos en el análisis de las dos series narrativas.

Pues bien, estos dos planos de Weinrich, puesto que se fundamentan en la correlación aspectual del presente narrativo, imperfecto / perfecto simple, deben interpretarse a partir de los conceptos de orden y aspecto. Desde estas nociones deben deducirse las características de los planos y las técnicas narrativas que se asientan en ellos. Sin embargo, Weinrich ha seguido otro camino. Y resulta que habiendo sido el primero en señalar el desdoblamiento del texto narrativo en dos planos, ha sido también el que, disintiendo de la común opinión en esta materia, ha rechazado, de modo tajante, el sentido aspectual de la oposición imperfecto / perfecto simple. La interpretación dada por Weinrich a los planos narrativos discurre por consiguiente en términos ajenos a la noción de aspecto. Antes de interpretar los planos narrativos en relación a estas nociones discutiremos la posición de Weinrich sobre este punto después de resumirla brevemente.

El discurso narrativo distribuye su contenido en un primero y un segundo plano. El tiempo del segundo plano es el imperfecto. El tiempo del primer plano, el perfecto simple. Cada uno de los planos consiste en una serie temporal (en sentido amplio, o sea, la simple tirada de formas verbales), en cada una de ellas se recoge una parte del contenido narrativo y entre las dos el conjunto del relato.

La idea de plano surge, como vemos, por el contraste que ofrecen los dos tiempos de grado cero, pero una vez advertida esta entidad lingüística en lo

narrativo (la serie en grado cero) se vuelve la mirada sobre el discurso actual. En este discurso tenemos un solo tiempo en el grado cero; podemos decir, entonces, que el discurso actual dispone, al menos formalmente, de un único plano, el formado por la serie de presentes de indicativo.

Weinrich no se detiene en explicar la diferencia entre perfecto simple e imperfecto como tiempos considerados aisladamente. Se limita a decirnos que cumplen una función en el texto narrativo: "dan relieve". La presencia de dos tiempos en el grado cero de la narración se explica por la contextura de la comunicación narrativa. Los planos, según esta interpretación, no se originan por la virtualidad aspectiva de los tiempos, sino al revés: los tiempos son consecuencia de los planos y estos resultan a su vez de necesidades y condiciones peculiares de la comunicación narrativa. En esta comunicación, se nos dice, resulta más difícil situarse porque la lengua no se apoya en los medios extralingüísticos de la situación. Por esta razón es necesario reforzar los medios verbales. Lo que no dice el contexto extraverbal debe decirlo la lengua y de ahí que el texto presente un relieve montado sobre dos tiempos de grado cero. El relieve significa para el texto narrativo mayor capacidad expresiva; por medio de él se nos ofrece el contenido narrativo desdoblado, de modo que parte de este contenido se destaca en un primer plano y el resto queda como telón de fondo o segundo plano. El grado cero de la narración se bifurca en dos formas verbales, porque la misma lengua debe suplir la ausencia de aquellos elementos que la situación comunicativa actual aportaba para dar contraste a su discurso.

La distribución del contenido del relato obedece a un juego de contraste, pero en este juego no se advierte ninguna ley ni puede determinarse a priori el contenido que corresponde a uno y otro plano. "Primer plano es lo que el narrador quiere que se sienta como primer plano" (Weinrich, 1968: 208). Sólo se puede apuntar vagamente que en el primer plano se nos dará lo destacable de la historia según el criterio subjetivo del narrador: "Qué sea en el relato el primer plano y qué el segundo es cosa que no puede decirse de una vez para todas, si es que aún no quiere admitirse la inversión de los términos según la cual es segundo plano todo lo que está en imperfecto, y todo lo que está en perfecto simple es primer plano. Para la distribución de estos tiempos en la narración no hay leyes inmutables, excepto el que ambos aparecen entremezclados. En cada caso particular su distribución depende del criterio del narrador, sin embargo su libertad está limitada por algunas estructuras fundamentales del acto de narrar" (Id: 207). Los planos tienen como función el "dar relieve", Weinrich habla de él en diversos pasajes de su obra y analiza diversas técnicas concretas de su empleo, pero apenas se encontrará algo que añada mayor precisión. No encontramos respuesta alguna más allá de la recogida en los pasajes citados.

II. 2. 2. La noción de "relieve" en la teoría de Weinrich.

a) La narración.

Ya que sobre la noción de "dar relieve" no pueden obtenerse aclaraciones de fondo, sería inútil detenernos en seguir los pormenores con que Weinrich describe en tres capítulos sucesivos (los capítulos VII, VIII y IX) la función estilística del relieve en el texto narrativo. Capítulos, por otra parte, muy sugerentes y llenos de atractivo. Abandonaremos, pues, las explicaciones de Weinrich y en lugar de seguirle en su análisis de los textos narrativos, intentaremos interpretar la función que el concepto de relieve narrativo

desempeña en el conjunto de su teoría. La idea de relieve no es una noción aislada, sino complementaria y, en cierto modo, dependiente de los demás elementos conceptuales que desarrolla.

El concepto de "relieve" se sitúa en paralelismo formal con la noción de "actitud comunicativa" que hemos visto en páginas anteriores. Según el "relieve" tenemos un segundo plano, y dos formas verbales de grado cero, imperfecto y perfecto simple. Según la "actitud comunicativa" tenemos también dos situaciones, una de compromiso y otra de distanciamiento, y dos grupos verbales que se corresponden con ellas. Para ambos casos propone Weinrich invertir los términos de su interpretación: "es segundo plano todo lo que está en imperfecto, y todo lo que está en perfecto simple es primer plano"; y, por otra parte, será narración todo lo que se dice en los tiempos narradores y comentario lo que se dice en tiempos comentadores. "Hay que entender los tiempos del mundo relatado como señales lingüísticas según las cuales el contenido de la comunicación lingüística que lleva consigo ha de ser entendido como relato" (Weinrich, 1968: 67), y correspondientemente, lo que se dice en tiempos comentadores ha de ser entendido como comentario.

El "relieve" y la "actitud comunicativa" resultan, en definitiva, nociones paralelas a las dos categorías verbales de aspecto y tiempo rechazadas por Weinrich. Este autor critica con acierto las opiniones de algunos gramáticos acerca de las relaciones entre tiempo y verbo. Pero acerca del valor deíctico de esta relación no dice nada. Quizá también lo rechace. Esto es cosa que no podemos saber, aunque sí se puede decir que implícitamente se niega esta relación. Al menos es seguro que no la tiene en consideración y en consecuencia toda relación entre tiempo y verbo queda descartada.

La categoría "tiempo" queda sustituida por la noción psicológica de "actitud comunicativa", con ella se recubren los fenómenos correspondientes a las dos formas de deíxis, que para nosotros constituyen la verdadera categoría temporal. De igual modo la categoría "aspecto" se sustituye por la noción de "relieve", una noción de técnica literaria y término que proviene de las artes visuales y del espacio. Con la noción estilística de relieve se recubre también un fenómeno puramente gramatical: el aspecto. El aspecto, pues, desaparece y solo quedan los planos. Como, además, estos se presentan exclusivamente en el texto narrativo, su explicación corre a cargo de las diferencias que median entre narración y comentario.

El argumento con que Weinrich justifica el desequilibrio entre discurso narrativo y discurso comentado, en cuanto a los planos se refiere, discurre, como decimos, por este cauce: "El lenguaje pone a disposición del mundo del relato más tiempos porque es más difícil situarse en el mundo narrado que en el mundo comentado en el que nos movemos con toda confianza" (Weinrich, 1968: 208). La disimetría tiene su explicación arrancando directamente desde el acto de narrar. Por las condiciones de este acto el texto narrativo necesita "relieve", mientras que el texto comentador se realiza sin él.

b) El comentario.

Pero hay también un relieve en el discurso comentador. Veamos en qué consiste siguiendo la lectura del texto que acabamos de citar: "...en el mundo comentado en el que nos movemos con toda confianza. Al tratar de una cosa disponemos de los apoyos más diversos para hacernos comprender que nos facilita la situación. En la mayoría de los casos se reconoce sin esfuerzo si el tema del discurso se identifica con la situación en que se encuentra el hablante y el oyente.

Esto lo dan a entender toda clase de gestos y los elementos deícticos del lenguaje. Si ello es así, el discurso comentador ocupa siempre el primer plano. En el caso de faltar todas las señales deícticas y los medios auxiliares que determinan la situación, el objeto del discurso se desplaza por sí mismo al segundo plano, es decir, se aleja de la situación inmediata hacia lo general o lo lejano. El lenguaje casi nunca necesita de tiempos para darlo a entender. La situación por sí misma habla con lenguaje inequívoco." (Weinrich, 1968: 208-209)

Parece deducirse del texto anterior que el relieve sea una condición general de toda comunicación. Hay relieve tanto en la comunicación lingüística comentadora como en la narradora. Con una diferencia entre ellas: el relieve en el comentario se establece entre la lengua y los elementos no lingüísticos de la situación comunicativa. Siendo esto así, ¿cómo son los planos del relieve propio del comentario? Habla de primer plano cuando el contenido del lenguaje se identifica con la situación comunicativa en que se encuentran hablante y oyente, y habla de segundo cuando el contenido se desplaza, alejándose de la situación inmediata, hacia lo general o lo distante: no hay entre estos dos planos ninguna diferencia de naturaleza lingüística, pues no se establecen con medios lingüísticos.

En el discurso narrador, en cambio, el relieve se establece dentro del mismo discurso, y a través de medios lingüísticos, por el desdoblamiento del grado cero. Los factores extralingüísticos de la situación no intervienen. Los planos narrativos son estructuras audibles, formalizadas por la lengua, los planos comentados son circunstancias de situación.

Estos nuevos matices acerca del texto comentado aportan algunos elementos par interpretar la difusa noción de relieve. La idea de relieve, aplicada ahora al texto del comentario, recuerda las ideas de distanciamiento y compromiso, que como vimos diferenciaban los modos fundamentales de la comunicación: las dos actitudes del narrar y del comentar. Pues bien, resulta que ahora encontramos algo así como un distanciamiento y un compromiso dentro mismo del discurso comentado, "el discurso se identifica" con la situación (compromiso) o el "discurso se desplaza... se aleja de la situación inmediata" (distanciamiento). Entonces, ¿en qué medida el "relieve" de la situación de comunicación del comentario se asemeja al relieve de la narración? ¿Resulta acaso lógico que dentro del comentario (del compromiso) encontremos de nuevo la distinción entre distanciamiento y compromiso? ¿Existirá también este desdoblamiento en la narración? Todo parece un juego de conceptos sin final previsible. El relieve del comentario del que nos habla Weinrich no responde a este juego conceptual, responde en realidad a una categoría de tiempo: la dimensión del presente, su flexible variación. Veamos, pues, este punto.

II. 2. 3. El *relieve* del comentario y la dimensión del presente.

El intervalo de tiempo del presente oscila entre lo más limitado y puntual que pueda darse y lo más extenso que pueda concebirse. En este último caso tenemos el presente de valor universal, con el que se tratan asuntos de orden filosófico, científico o teórico. En todos estos casos el verbo parece independizarse de toda referencia al tiempo de la comunicación, porque este tiempo universal salva los límites que circunscriben a las situaciones más concretas. El presente actual cuando tiene como referencia "todo tiempo" parece que no menciona tiempo alguno, de ahí la impresión de distanciamiento.

La dimensión del presente es un problema que corresponde al estudio del discurso comentador. Se debe situar, a nuestro juicio, dentro de un tema más

amplio, aquel cuyo objeto consiste en definir los modos de independencia del discurso con relación a los entornos y contextos de la situación comunicativa. Es decir, la independencia del texto en relación con los factores de la comunicación. Una de las formas de autonomía del texto consiste precisamente en la no identificación, en la no dependencia de circunstancias temporales concretas. El discurso entonces no se distancia, no "se aleja de la situación inmediata", lo que ocurre es que extiende la dimensión de su presente. Este fenómeno no es una cuestión de planos ni de relieves, salvo que hablemos de modo impresionista. Sucede, en efecto, que dentro de la misma pieza discursiva las dimensiones del presente varían según los temas y el desarrollo del propio discurso, pero estas variaciones, de las que no vamos a ocuparnos, no constituyen relieve ni disminuyen el compromiso que corresponde al mundo comentado.

Con este mismo problema se enfrenta Bull cuando habla de un eje de referencias temporales que, paradójicamente, no puede localizarse en el tiempo. Menciona expresamente, como ejemplo, el tipo de discurso que se ocupa de los procesos científicos, instrucciones, leyes, etc., y considera que todos ellos están libres de referencias al tiempo. Denomina este enfoque atemporal "time free axis of orientation". Un término que parece innecesario, pues en su propia teoría se recoge ya el valor variable del presente, y establecer un nuevo eje de orientación no es más que dar nombre a un caso extremo de variabilidad del presente. Un caso límite que ocurre cuando la extensión del presente es tal que las épocas laterales no entran en consideración, el presente es todo tiempo, pero incluso en este caso se sigue mostrando el tiempo y el verbo mantiene su valor de signo deíctico.

Hablar de "relieve" en el discurso comentador no tiene, como decimos, ningún fundamento. No obstante, Weinrich, decidido a encontrar en este discurso una noción de relieve, que pueda ponerse en paralelo con el relieve del discurso narrativo, distingue dos tipos de presente actual, dos usos de la única forma verbal de presente. Y así habla de un presente identificado con la situación comunicativa y de un presente no identificado con ella. "El mayor número de tiempos de que dispone el mundo narrado los compensa el mundo comentado con más situaciones. Así pues - podemos decir en una lingüística que salve las fronteras de lenguaje acústico -, existe no sólo pareja *imperfecto / perfecto simple*, sino también la pareja correspondiente del mundo comentado: *presente* (identificado con la situación comunicativa*) / presente* (no identificado con la situación comunicativa). Ambas parejas son tiempos en el sentido más amplio" (Weinrich, 1968: 209). Por inclinación al paralelismo, si se admite relieve en la situación de comunicación comentadora, se tiende a definirlo también por los tiempos, ya que el relieve se refleja, en el texto narrativo, a través de los tiempos.

¿De dónde nace este empeño de encontrar un "relieve" en el discurso del comentario? En el fondo de este planteamiento parece latir el impulso hacia la simetría del sistema verbal. Un sistema tal en el que los tiempos narradores y los comentadores se equiparen, a pesar de su aparente disimetría. Los dos presentes actuales resuelven en simetría la asimetría formal de los dos tiempos de grado cero narrativos. El desdoblamiento del presente actual establece ahora dos formas comunicativas en el comentario.

Pero el presente actual no se deja desdoblar por este procedimiento. En todo caso podría multiplicarse el número de presentes hasta el infinito, porque el tiempo mostrado, sus dimensiones son constantemente variables. No hay dos presentes, sino una infinita variedad de ellos, pero todos con la calidad de compromiso, pues todos se refieren al tiempo real. En cambio, los presentes narrativos son dos en su forma, no hay más y los dos tienen la calidad del

distanciamiento. Entre ellos no hay más diferencia formal que la que proporciona el aspecto.

II. 2. 4. Los planos en la narración y en el comentario: el aspecto y el tiempo.

Tiempo y aspecto son las dos nociones que Weinrich desecha y sustituye por conceptos extraños a la lengua, precisamente por eso aparecen las contradicciones que venimos observando. Hemos señalado ya algunas incongruencias y añadiremos la última, para terminar. Si el discurso actual se define como compromiso en contraste con el distanciamiento de la narración nos preguntábamos cómo se explica que dentro del compromiso encontremos de nuevo un desdoblamiento entre distanciamiento y compromiso. Siguiendo esta lógica deberíamos decir que los presentes narrativos responden a su vez a compromiso (primer plano) y distanciamiento (segundo plano). Y no es este su sentido. De seguir en este círculo vicioso, podríamos llevar las consecuencias de esta teoría al absurdo. Pero no es necesario añadir más observaciones.

Tras la crítica efectuada sobre la obra de Weinrich, resumiremos brevemente cuál es la postura que mantenemos: la diferencia entre los presentes del comentario (no entre dos, sino entre todos los posibles) es una cuestión de tiempo, afecta a la magnitud temporal del presente mostrado por el verbo; la diferencia entre los presentes de la narración es, en cambio, una cuestión de aspecto[39].

Debemos recoger el valioso planteamiento de Weinrich recuperando las nociones de tiempo y aspecto como verdaderas categorías verbales, aunque hayan sido mal interpretadas en algunas ocasiones. Y, en resumen, podemos hablar de dos planos en el texto narrativo, interpretando el relieve como una propiedad de este discurso, que nace y se explica por el aspecto. En cambio, no podemos hablar de dos planos en el discurso comentado, salvo en aquel discurso en que se relata el pasado y que se asemeja en rasgos formales con la narración ficticia.

II. 3. ACERCAMIENTO A LA DEFINICIÓN DE PLANO NARRATIVO.

II. 3. 1. La esencia de los planos narrativos.

La distinción de dos planos en el texto narrativo puede ser uno de los elementos claves de la estilística del relato, tanto si se trata de analizar textos concretos como si contemplamos la evolución general de las formas narrativas a través de la historia[40]. Pero el plano y el relieve (que es su consecuencia), aunque tienen el valor de técnicas narrativas, toman su fundamento en categorías gramaticales, concretamente, en algunos rasgos propios del verbo. Nos interesa, por tanto, precisar el contenido de estas nociones desde la vertiente lingüística. Entendemos que el plano literario o estilístico debe venir necesariamente después.

Los elementos que integran la noción de plano han quedado señalados en líneas anteriores, se trata principalmente de la serie y el aspecto. Acerca de la noción de serie, hasta el momento, se ha dicho lo siguiente: se trata de una entidad discursiva que consiste en la secuencia sostenida de una sola forma verbal. Así resulta que en el texto comentador encontraremos, hablando en general y de modo

aproximado, una serie de presente; mientras que en el texto narrativo hallamos dos series, una de perfectos simples y otra de imperfectos. Naturalmente encontramos otras formas verbales en ambos discursos, pero no constituyen una secuencia sostenida. Sobre el aspecto no es necesario añadir ahora nada a lo ya dicho: las dos series en la narración se originan por el aspecto.

Se matizó luego la noción de serie con una restricción, señalando un rasgo de ella que no siempre se da en la secuencia sostenida de un mismo tiempo o forma verbal. Esta serie, en sentido más estricto, no consiste en el puro despliegue de verbos en la línea del discurso, sino que reproduce en su contenido el acontecer ordenado de un suceso temporal. En este sentido la noción de serie nos acerca al texto narrativo. Ahora bien, el texto narrativo no consiste, todo él, exclusivamente, en este tipo de serie. Tenemos la voz del narrador. Y, por otra parte, también podemos encontrar en textos comentados una serie en sentido estricto, aunque no sea lo corriente.

Por último se puede señalar aún otro rasgo: la serie se confecciona siempre con tiempos de grado cero; los tiempos de pasado y de futuro, los que indican perspectivas, no forman serie, sino al contrario interrumpen la secuencia, alteran el orden de la serie y alteran la secuencia del tiempo. Por tanto, las perspectivas (la retrospección y la prospección, según la terminología de Weinrich) suponen un cambio de época y, si se dan en medio de una serie, alteran el orden temporal. De ahí que la noción de serie obliga a considerar la noción de perspectiva, como oposición al grado cero y como alteración del orden organizado por la serie verbal.

En consecuencia, la noción de plano implica en su definición las categorías verbales de aspecto, época (grado cero y perspectivas), serie y el orden temporal del contenido del discurso. Podemos advertir que estas categorías no son algo peculiar del sistema verbal según su primera actualización, y por tanto en el discurso actual o comentador encontramos ya, quizá de modo rudimentario, el fundamento de los planos que se despliegan en el discurso narrativo. Por esta razón nos ocuparemos primeramente de este discurso como paso previo a la consideración de los planos en el texto narrativo.

II. 3. 2. Serie y perspectiva en el discurso actual.

De acuerdo con lo dicho podemos afirmar que el discurso actual contiene una sola serie verbal de presentes. Este discurso dispone de una sola forma verbal de grado cero. Diríamos que contiene un solo plano, aunque, como ya indicamos, esta serie lineal no desarrolla por lo común un hilo temporal, en el sentido de que su contenido no responde a algo que tenga orden en el tiempo. Al discurso actual le falta generalmente uno de los elementos que constituyen el plano en sentido estricto. La serie de presentes dispuestos en la línea del discurso al no representar, en la mayoría de los casos, ninguna sucesión temporal, nos remite al ámbito temporal que denominamos presente de la comunicación.

Ahora bien, la aparición de los pretéritos en el discurso actual (intercalados en la serie de los presentes) supone un cambio de perspectiva temporal y con él un inciso que se abre en el "plano" o ámbito del presente. El cambio de perspectiva resulta una operación momentánea; se abandona la visión de presente para volver de nuevo a ella. De ahí que el discurso actual se ve entrecortado por fragmentarias incursiones en el pasado (o en el futuro), que sacan el discurso de su propia perspectiva, de su enfoque natural, el *ahora* del presente de la comunicación. Esto quiere decir que, por lo común y de modo sostenido,

hablamos en presente y desde el presente. Contemplemos la serie verbal del texto y advertiremos que el presente es el tiempo guía; sobre él, trastocándolo, notaremos que incide la retrospección o la prospección. Esta es la norma en todas las formas posibles del discurso actual, salvo para el texto histórico, que merece atención aparte. Tomemos el ejemplo más simple de discurso actual: el habla real cotidiana. Para ello trascribiremos el parlamento de un personaje de Miguel Mihura. Recurriremos a una comedia, puesto que la diferencia entre el diálogo teatral y el cotidiano, para el asunto que nos ocupa, se puede desdeñar. Se trata de la comedia *Tres sobreros de copa.* Estamos en el acto primero. Paula, huyendo de Buby, entra en la habitación del hotel donde se aloja Dionisio. En el pasaje que recogemos Paula da explicaciones a Dionisio.

"*Paula.-* Nosotras somos cinco. Cinco 'girls'. Vamos con Buby Barton hace ya un año. Y también con nosotras viene madame Olga, la mujer de las barbas, su número gusta mucho. *Hemos llegado* esta tarde para debutar mañana. Los demás, después de cenar, se *han quedado* en el café que hay abajo... Esta población es tan triste... No hay a dónde ir y llueve siempre... Y a mí el café me aburre... Yo no soy una muchacha como las demás... Y me *subí* a mi cuarto a tocar un poco mi gramófono... Yo adoro la música de los gramófonos... Pero detrás *subió* mi novio, con una botella de licor, y me *quiso* hacer beber, porque él bebe siempre... Y *he reñido* por eso... Y por otra cosa, ¿sabe? no me gusta que él beba tanto..."

Hemos notado los tiempos pasados (perfectos compuestos y perfectos simples) que enlazan el asunto de que se habla con algún suceso anterior, intercalándose a modo de incisos. Son como intromisiones sobre el presente, lo interrumpen con la retrospección; un presente, por otra parte, que tiene una dimensión variable en cuanto al espacio temporal que abarca, y está sostenido por dieciséis formas verbales. Rompiéndolo aparecen seis formas de pasado. Este tipo de retrospecciones, tan frecuentes en el coloquio, no constituyen series de formas verbales, salvo que se abandone de manera firme el enfoque de presente y se entre en el relato continuado del pasado. Pero no ocurre esto en el ejemplo citado y tampoco es lo frecuente en el discurso actual de cualquier clase que sea, salvo el relato histórico propiamente dicho. La función de las perspectivas consiste en la interrupción momentánea del enfoque presente y, por esta razón, la frecuencia de estos tiempos tiene que ser muy inferior en número a la frecuencia de los presentes. Cada tiempo que lleve consigo un cambio de época o perspectiva constituye siempre un desenfoque transitorio que interrumpe aquí y allá la visión continuada de tiempo presente.

Los estudios de frecuencias aportan en esta cuestión algunos datos de interés. Saber la frecuencia de aparición de los tiempos pasados equivale a tener la recopilación numérica de los incisos que interrumpen la visión de presente, esto es, los cortes en el "plano" único del discurso actual. A veces podemos encontrar en el coloquio breves relatos, pero toda inserción narrativa dentro del diálogo constituye un inciso sobre el presente, en el que toda obra dramática o todo diálogo actual se desarrolla. Sin embargo, como el relato intercalado, aunque contenga dos, tres o más formas verbales, constituye un sólo inciso temporal, el número total de pretéritos que arroja el recuento nos indica sólo de modo aproximado en que medida queda entrecortada la visión de presente.

Recordemos la obra ya citada de Criado de Val. Por desgracia este trabajo, aparte de no indicar cifra alguna sobre el número de presentes, tampoco indica el

modo de aparición de los pretéritos. Estos dos datos serían necesarios para establecer la proporción que media entre el enfoque sostenido de la visión de presente y los cambios de perspectiva, si es que interesara conocerlo de modo cuantitativo. No podemos decirlo con precisión numérica, pero va de suyo que esa proporción es de naturaleza variable, según los temas que se traten, aunque siempre (salvo asuntos en que las miradas hacia el pasado predominen) el índice de presentes será muy superior al de todos los tiempos pasados. Tenemos otra cifra que indirectamente mide ese contraste entre tiempos presentes y tiempos pasados: la variación que se observa en la frecuencia de los pretéritos, según los diversos actos de cada una de las obras dramáticas analizadas. Esta frecuencia relativa puede darnos una idea aproximada de la consistencia variable del plano de los presentes. Pero en lugar de reproducir aquí las cifras del citado estudio (la cuantificación numérica del fenómeno, aparte de sus deficiencias, apenas tiene interés para nosotros) recogeremos algunas observaciones que el autor realiza al comentarlas.

"Un dato interesante y que afecta decididamente a la frecuencia de unos y otros tiempos es la diferente visión temporal en que la acción se coloca en cada uno de los tres actos de una obra escénica. En el primero suelen exponerse hechos actuales y los protagonistas hablan, salvo excepciones, atentos a una visión 'presente' de la acción. En el segundo acto hay ya una mayor referencia a los hechos anteriores, que se suponen conocidos del público por haber sido expuestos en el acto primero, dominando al "pasado" en el conjunto del diálogo. En el tercer acto cabe ya una mayor diversidad; en él se localizan la solución o desenlace de la obra y junto a los hechos y alusiones al pasado hay una realidad y unas consecuencias que se localizan en el presente. Sin embargo, es muy frecuente que haya en este último acto una gran cantidad de elementos descriptivos, de "evocación" que influyen en la mayor abundancia que en él se encuentra de formas del imperfecto y del pluscuamperfecto." (Criado de Val, 1969: 27)

La frecuencia de los tiempos pretéritos, en este tipo de discurso actual que es la conversación ordinaria (o el teatro, para nuestros fines), oscila según la inclinación hacia el presente o hacia el pasado que toman los asuntos que se debaten. Esta elemental observación sobre el coloquio puede extenderse a todo discurso actual. También hemos de pensar que lo que resulta un breve inciso en el coloquio puede adquirir proporciones mayores, y si se impone de modo predominante la visión de pasado nos encontraremos ante el relato histórico. En el mismo diálogo teatral estos incisos retrospectivos pueden adquirir una relativa extensión, breve todavía a pesar de todo, porque el relato de los hechos pasados está enmarcado necesariamente en la actualidad de los presentes, en la acción dramática. Recogeremos a continuación lo que puede ser un inciso narrativo de esta clase en la citada obra de Mihura. Se puede ver en él un embrión de relato, una mayor abundancia de pretéritos organizados ya en forma de esquema narrativo.

"*Dionisio*. - ¡Pero esto es tirar la casa por la ventana, don Rosario! [...] Hace siete años que vengo a este hotel y cada año encuentro una nueva mejora. Primero quitó usted todas las moscas de la cocina y se las llevó al comedor. Después las quitó usted del comedor y se las llevó a la sala. Y otro día las sacó usted de la sala y se las llevó de paseo al campo, en donde, por fin, las pudo usted dar esquinazo... ¡Fue magnífico! Luego puso usted aquella carne de membrillo que hacía su hija... Ahora, el teléfono... De una fonda de segundo orden ha hecho

usted un hotel confortable... Y los precios siguen siendo económicos... ¡Esto supone la ruina, don Rosario!..."

Los presentes (esto *es,. hace* siete años, *vengo, encuentro* | … | los precios *siguen* siendo, *supone* la ruina) enmarcan el relato de algo pasado, en sus dos extremos de principio y fin. El inciso apenas toma un poco de vuelo, su despliegue está larvado porque la "visión de presente" y la necesaria acción del drama reducen el recuerdo a lo esquemático. El presente domina la escena, el recuerdo y el pasado son incisos que, de prolongarse, suspenderían los acontecimientos paralizando la acción.

Se ha resaltado con este ejemplo el hecho de que en el simple coloquio, en la forma más elemental de discurso actual, aparecen ya los rasgos formales del texto narrativo: la serie de tiempos que reproduce un orden temporal. En los incisos retrospectivos se insinúan todos los elementos del discurso histórico y del discurso narrativo como en un brevísimo apunte. Su desarrollo exige el progresivo desprendimiento de la "visión de presente".

En los dos ejemplos citados aparece ya cierta diferencia. Compárese la serie de los once perfectos simples (cerrada con la frase en perfecto compuesto: "de una fonda de segundo orden ha hecho usted un hotel confortable...") con la serie mínima de tres perfectos simples que aparece en el primer ejemplo: "y me subí a mi cuarto a tocar un poco mi gramófono... Yo adoro la música de los gramófonos... Pero detrás subió mi novio, con una botella de licor, y me quiso hacer beber, porque él bebe siempre... Y he reñido por eso..." Esta serie *(subí, subió, me quiso hacer beber)* concluye, como la anterior con un perfecto compuesto y también ambas desembocan en el presente ("Y *he reñido* por eso... y por otra cosa, ¿sabe? No *me gusta* que él *beba* tanto...") El perfecto compuesto sirve de transición entre pasado remoto y presente y cierra la serie verbal que articula los sucesos ordenados en el tiempo.

Sobre la tirada de presentes del discurso actual (tirada que podemos denominar "serie" en sentido amplio), aparece como inciso la retrospección, el contraste de época presente / pasado; y en el inciso abierto por la retrospección aparece aquella serie verbal de sentido estricto, esto es, cuando la misma disposición consecutiva de los verbos supone la presentación ordenada de un suceso. En el discurso actual, la serie de presente es un ámbito, una visión sostenida, una referencia constante al *ahora.* La sucesión lineal de los verbos representará cualquier tipo de orden, incluso el orden temporal si fuera el caso. Pero en el discurso actual estas series de pretéritos abiertas con una retrospección, suponen ya una secuencia temporal en cuanto a su contenido.

II. 3. 3. La serie en el discurso actual y en el discurso narrativo.

Con estos elementos que aparecen en el discurso actual nos acercamos ya al discurso narrativo pasando por el camino intermedio de la historia. La expansión de estos incisos retrospectivos nos conduce, en efecto, al relato histórico, un tipo de relato ligado al tiempo presente en el que pueden darse sin embargo los rasgos formales del relato ficticio. Sólo falta para el despliegue completo del discurso narrativo ficticio la desconexión entre el contenido del relato histórico y la realidad que compromete a los hablantes, al narrador y a los lectores.

Ahora bien, el discurso histórico aparece desarrollado con toda su virtualidad en el relato ficticio, por eso resulta natural que las nociones de plano y

relieve, la función del aspecto y la formación de las series verbales se fijen sobre el texto narrativo, pero no son asuntos exclusivos de la narración. Ocurre que en el discurso actual, aunque ya aparezcan estos fenómenos tienen un carácter subordinado y se encuentran en estado embrionario. Por otra parte, todo lo que nos pueden decir la crónica o la historia nos lo dice con mayor plenitud el relato ficticio. De ahí que pasemos directamente a la consideración del texto narrativo sin preocuparnos de la historia.

En el comienzo de este capítulo señalamos en la noción de plano, y por tanto de serie, una nota que supone una cierta contradicción. Se dijo que las series están constituidas exclusivamente por formas de grado cero y que las formas que conllevan perspectivas no pueden formar secuencias sostenidas. Hemos visto, sin embargo, que las series del discurso actual, con las cuales se relata algo de un tiempo pasado, están compuestas con el perfecto simple, que no es un tiempo de grado cero, sino de época pasada. Aclararemos este punto. Por perspectiva debe entenderse, en sentido estricto, la acción de retraer el enfoque del discurso a un tiempo anterior. Por tanto, no todos los tiempos de la serie alteran el enfoque del tiempo. De otro modo el suceso se contaría hacia atrás. En la serie hay un momento de retrospección, el primero, y a partir de él el tiempo se construye hacia adelante y sin saltos.

La perspectiva es en cierto modo lo contrario de la serie. La acumulación de formas verbales que conlleven un cambio de perspectiva supondría un continuo cambio hacia posiciones anteriores. Se formaría un recorrido de los hechos hacia atrás y a saltos. Pero la lengua sólo nos ofrece una, dos o tres formas verbales que permiten el movimiento en este sentido.

La serie de perfectos simples que hemos visto en el texto de Mihura contiene una perspectiva, una sola retrospección, a partir de la cual los sucesos avanzan sin saltos al paso que avanza el discurso. Aparecen muchos pretéritos, pero sólo hay un cambio de perspectiva. Esto quiere decir que el valor de retrospección que tienen los perfectos simples se anula cuando se encuentran en una serie. Es decir, no se acumula la marca aunque se repita, el valor de cambio de época se produce una sola vez y este único cambio debe aplicarse a toda la serie en su conjunto. El primero de los tiempos que inaugura la serie establece el cambio ("la visión de presente" por la "visión de pasado") y los demás tiempos de serie lo mantienen. No sólo no suponen, los demás tiempos de la serie, un cambio de perspectiva hacia el pasado sino que significan un avance hacia el presente de la comunicación actual. Toda la serie mira y se acerca al presente actual. En este sentido las formas verbales encerradas en una serie y dentro del discurso actual, no indican un pasado real, no son perspectivas ni son tiempos de grado cero.

Al afirmar que los planos están constituidos por formas de grado cero no se descarta este fenómeno que corresponde a la narración del pasado desde la actualidad presente. Estas series no están constituidas por tiempos, de grado cero, y por ello dependen del presente. Los planos del discurso narrativo se alcanzan cuando las series verbales pierden toda referencia al tiempo presente actual, es decir, cuando los pretéritos constituyen por sí mismos la última referencia temporal cuando nos encontramos en el puro discurso inactual, el que verdaderamente nos interesa aquí. Cuando hablamos de planos nos referimos, pues, a las series verbales que no significan un inciso en el ámbito del presente actual[41].

II. 3. 4. El plano narrativo.

La definición de plano narrativo implica las nociones de aspecto, serie, grado cero y orden temporal. Como todas estas categorías forman parte del sistema verbal de Bull, vamos a recurrir de nuevo a este autor para acercarnos lingüísticamente a la definición de plano narrativo. Uno de los conceptos claves de su sistema es la noción de orden. Recordemos brevemente que la relación entre dos sucesos o intervalos de tiempo puede reducirse a dos posiciones: simultaneidad y secuencia. En el sistema de Bull todo verbo, aisladamente considerado, responde a una relación de dos intervalos de tiempo. La notación algebraica empleada por este autor para cada una de las formas verbales, contiene una relación entre dos intervalos de tiempo. Así, la fórmula E(PP-V) del pretérito perfecto compuesto, *ha cantado,* significa que el suceso *ha cantado* (E) se encuentra en relación con el tiempo presente de la comunicación (PP) según una posición de anterioridad, expresada en la fórmula por el signo - V. De igual modo el futuro viene representado por la fórmula E(PP+V), donde +V indica que el suceso *cantará* (E) ocupa un lugar posterior al tiempo de la comunicación (PP). La fórmula del presente *canta* será E(PPoV), en la cual 'o' indica la simultaneidad.

Toda fórmula verbal indica, pues, una relación entre dos intervalos de tiempo, pero además indica dirección. El sistema de Bull es vectorial. La ordenación entre dos sucesos o intervalos de tiempo, E y PP, supone adoptar como eje de referencias uno de estos dos sucesos. En las fórmulas citadas el centro de referencias es PP. De ahí que el orden entre E y PP pueda responder a dos direcciones inversas que corresponden a los vectores +V y - V. Uno de ellos coincide con el sentido unidireccional del tiempo según la experiencia que tenemos de él y el otro representa, por el contrario, la inversión del tiempo de experiencia, es decir, la retrospección.

Otro de los conceptos de Bull lo constituye la serie, aunque dedica muy pocas líneas a este tipo de combinación de tiempos. Resulta, sin embargo, una noción clave cuando se trata del discurso narrativo. En la serie, cada uno de los verbos no se puede considerar aisladamente, sino en relación con los demás que la componen. Entre todos ellos se establece un esquema de orden. En la serie se reproduce, exactamente, lo que acabamos de ver que se aplica a cada forma verbal aisladamente considerada. La serie mínima está constituida por dos formas verbales que suponen dos sucesos consecutivos, porque la unidad mínima de un encadenamiento no es el eslabón, sino la unión de dos eslabones.

Ahora bien, lo propio de la serie temporal (es decir, la que relata un suceso) consiste en que el orden de posición de las formas verbales se corresponde con el orden natural de los acontecimientos; de este modo, la forma verbal que, en la temporalidad del discurso, se pronuncia después, es un +V con respecto al verbo que se ha pronunciado antes. En la línea escrita, el espacio recorrido de izquierda a derecha reproduce el tiempo que avanza. La frase "me subí a mi cuarto ... pero detrás subió mi novio" constituye una serie. Los verbos *subí y subió* se ordenan entre sí según la relación indicada: *subió* será +V con relación a *subí.* Aunque cada uno de ellos (recordemos la escena de la obra de Mihura, como contexto de situación de esta frase) supone, aisladamente considerado, un - V en relación con el presente del hablar.

Sin embargo, este valor de +V que adquiere *subió* con respecto a *subí,* no se origina ni expresa por morfemas verbales, no es un valor paradigmático. La serie verbal es un esquema sintagmático de ordenación entre sucesos. También en el paradigma verbal encontramos una ordenación entre sucesos. Ambas relaciones son en sustancia semejantes; pero las fórmulas de Bull, válidas para el paradigma, no sirven para expresar relaciones de orden en la dimensión discursiva. La serie es

un fenómeno sintagmático que no se recoge en los esquemas del paradigma verbal.

Las series están formadas siempre por la reiteración del mismo tiempo (o si se quiere, en lugar de tiempo, podemos decir *fórmula verbal, lo* cual es más exacto). En la serie no aparecen cambios de perspectiva, se mantiene el fluir del tiempo. en cambio, la contraposición dentro del discurso de dos formas verbales distintas por la época, sitúa en la dimensión sintagmática lo que puede también observarse en la estructura del paradigma verbal. Sus relaciones de orden vienen dadas en las fórmulas verbales. Ahora bien, como en el relato, cuando la representación de los sucesos sigue el orden natural de los acontecimientos, no es necesario el cambio de perspectiva y se mantiene el mismo tiempo del verbo. El lector que recorre series verbales se traslada en el "tiempo de lectura" según la dirección natural de los sucesos en el tiempo. El sistema verbal no necesita marcas para señalar este orden. Lo que señalan las marcas del sistema son las rupturas, y, por lo tanto, la aparición de una forma verbal de diferente época en el contexto de la serie, significa una alteración en el orden de la serie.

Cabría transformar el ejemplo anterior ("me subí a mi cuarto... pero detrás subió mi novio") en el que se repite un mismo tiempo, por otro ejemplo en el que se combinen formas verbales diferentes. Si decimos: 'me subí a mi cuarto, pero antes había subido mi novio', o también, 'subió mi novio a mi cuarto, pero antes me había subido yo', el cambio de tiempo (de fórmula verbal) altera el orden. Ya no hay serie, sino retrospección. El eje de referencias del suceso *había subido* es ahora *subí,* que a su vez tiene como eje de referencia el presente actual en que *Paula* habla. Donde antes teníamos una retrospección y una secuencia, ahora tenemos dos retrospecciones. Los sucesos se refieren en orden inverso a su acontecer. En sentido continuamente retrospectivo, en el cual, como ya indicamos, no hay serie.

Queda por ver el caso del futuro. Hasta ahora nos hemos ocupado del pasado, que supone la dirección inversa a la experiencia del tiempo. Pero tampoco hay serie en la prospección, aunque en ella la dirección en que se toma el tiempo coincide con la línea del discurso. Así ocurre cuando a un presente le sigue en el orden lineal del discurso un tiempo futuro: 'subo a mi cuarto y detrás subirá mi novio'. Entre ambos no se constituye una serie, aunque la ordenación *subo - subirá* es la misma que *subí - subió.* En la perspectiva de futuro, como en la perspectiva de pasado, el sistema verbal ofrece los medios para expresar estos saltos, si bien en la perspectiva de pasado la lengua ofrece más grados que en la perspectiva de futuro.

El orden serial requiere el uso de la misma forma del verbo; puede ser la secuencia de dos presentes, o de tantos presentes como se quiera, la que organice un orden temporal en el que cada tiempo suponga un +V en relación con el tiempo anterior. La serie puede organizarse también con la secuencia de tiempos futuros - 'me subiré a mi cuarto, detrás subirá mi novio...' y así sucesivamente. 0 con cualquier otro tiempo. Cada una de ellas nos llevaría a repetir, con pequeñas diferencias, lo ya dicho sobre la serie de los pretéritos. Cada forma verbal de futuro supone un +V con relación al presente del hablar, pero la relación entre ellos dentro de la serie no supone un salto de perspectiva, sólo añade un orden, subirá supone un +V en relación con subiré. En todos los casos se cumple el hecho ya enunciado: las series se organizan con la repetición del mismo tiempo o fórmula verbal, ya que todo cambio de tiempo pone en juego una correlación paradigmática de época y supone un corte en la serie, también en el futuro, de tal

modo que el orden sintagmático queda sustituido por el orden paradigmático, tanto en la retrospección como en la prospección.

Las series verbales que reproducen un orden temporal pueden aparecer con la repetición de cualquier verbo. Teóricamente el discurso narrativo podría adoptar cualquier fórmula verbal y organizar con ella el presente dinámico, pero adopta los dos pretéritos. Estos son los tiempos de grado cero del sistema verbal narrativo. El plano narrativo se define como la serie verbal de grado cero.

Hemos visto ya las nociones de orden, serie y grado cero. Queda por último añadir algo acerca del aspecto. El grado cero del sistema narrativo presenta dos formas verbales y por lo tanto la posibilidad de dos series: una de imperfectos y otra de perfectos simples. ¿Cuál es la diferencia entre ellas? Para saberlo tenemos que indagar las relaciones que se establecen entre aspecto y orden serial. Pero esta es materia que debemos tratar despacio en el siguiente capítulo. Los planos narrativos no pueden quedar ahora definidos, sino simplemente apuntados. Llamaremos la atención, para terminar, sobre dos puntos ya tratados que cobran ahora nueva importancia: primero, no todo el contenido del relato es orden temporal; segundo, el imperfecto, por tratarse de la forma no marcada, se asemeja al presente actual. Considerando estos dos puntos se llegará fácilmente a la conclusión de que en el texto narrativo encontraremos también aquel tipo de plano que encontrábamos en el discurso actual, y junto a él el plano en sentido estricto, aquel que articula más densamente el relato.

De un modo general podemos hablar de tres planos, uno en el discurso actual y dos en el discurso narrativo. Los tres tienen características peculiares que se definen según el papel que desempeñan en cada uno de ellos las nociones señaladas: aspecto, serie, grado cero, secuencia temporal de sucesos y ámbito de presente.

II. 4. EL ASPECTO Y LAS SERIES NARRATIVAS.

II. 4. 1. Estructura y contenido de los planos.

Debemos abordar ahora los efectos que la distinción aspectual produce en las dos series narrativas. Toda la diferencia que entre ellas pueda apreciarse depende de esta categoría verbal. Así nos acercamos a los planos narrativos sin plantear una cuestión literaria o estilística, pues antes de considerar la narración desde estos niveles deben examinarse los límites de la lengua y la capacidad que su misma estructura ofrece. Y esto es lo que tratamos de hacer.

El primer punto que se plantea consiste en averiguar la función que el aspecto desempeña en el encadenamiento de las acciones, es decir, en las series verbales que contienen el relato. No puede ser lo mismo el orden temporal establecido con la reiteración de un tiempo perfectivo, que el orden expresado con un tiempo imperfectivo. Por tanto la pregunta es esta: ¿qué diferencia existe entre la estructura sintagmática organizada con el aspecto puntual y aquella otra organizada con el aspecto durativo?

El planteamiento anterior contiene una limitación y nos atendremos a ella. Trataremos únicamente de las relaciones entre aspecto y la secuencia temporal de los sucesos que aparecen en la serie. Es decir, vamos a examinar las posibilidades que ofrece el aspecto, contemplándolo en las series correspondientes, para expresar el suceso narrado y solamente el suceso. Se trata de una limitación

porque el texto narrativo contiene además del suceso otros elementos (comentarios del narrador, descripciones y diálogos) cuyo contenido no responde a una articulación de sucesos.

Más que preguntarnos sobre el contenido general del relato y su distribución en cada uno de los planos o series verbales, indagamos una cuestión restringida: ¿qué función cumple cada una de estas series en la expresión del suceso narrativo?

Este "suceso narrativo" no es otra cosa que la noción "histoire" de Benveniste; se trata de un estrato del texto narrativo, sólo una parte de su contenido, aquel que da la historia, objetivamente, como si en el texto nadie hablara. Por tanto, vamos a examinar el contenido de ambos planos puesta la mirada en la historia que se cuenta para descubrir, directamente, cómo se reparte entre uno y otro plano el suceso; pero indirectamente veremos aquella otra parte del contenido narrativo distinta del suceso propiamente dicho. En su momento se llegará, pues, a examinar la completa narración y su reparto entre primero y segundo plano.

Para mencionar el suceso en cuanto tal emplearemos a veces la palabra historia sin pretender mencionar con ella el suceso pasado actual. El castellano no ofrece como el inglés dos términos inconfundibles, story / history, pero la materia que se trata a partir de ahora, ya metidos de lleno en el texto ficticio, evitará cualquier posible confusión.

Puede ser oportuno explicar antes de seguir adelante por qué enfocamos el examen de los planos narrativos con la limitación señalada. Digamos que cuando el texto narrativo no contiene una secuencia de sucesos, como ocurre con las descripciones o las reflexiones del narrador, el tipo de plano se parece en casi todo al único plano del discurso actual, al plano de los presentes, aunque ahora se empleen los imperfectos. El problema que presenta este contenido es el mismo que el que se plantea para el discurso actual, no se trata del "presente dinámico" sino del "ámbito de presente", y este último no es un problema específicamente narrativo, salvo por el cambio de tiempo, el uso del pasado. Además este asunto, el presente de la voz del narrador y el presente de la historia, no puede abordarse sin plantear la entera estructura de la comunicación narrativa, porque esta estructura se refleja en el texto, y como estamos ahora todavía a cierta distancia de poder plantearla, resulta aconsejable la limitación señalada. Por ello haremos sobre estos puntos que no tratamos las indicaciones que parezcan inevitables, pero sin entrar en materia.

II. 4. 2. El primer plano: la serie de perfectos simples.

La serie de perfectos simples presenta una enumeración de acciones cuya peculiaridad consiste en la indicación puntual del suceso, ya sea en su momento inicial, ya sea en su término. El aspecto puntual tiene por consecuencia que los hechos enumerados se delimitan entre sí, unos con respecto a los otros, dentro de la serie, como puntos ordenados en el fluir del tiempo. Son puntos más que intervalos de tiempo. Los intervalos de tiempo que la duración de cada suceso implica corresponderían en imagen geométrica a segmentos de una línea continua representativa del tiempo. En esta supuesta representación cada segmento indicaría un intervalo de tiempo y un suceso. Pero la serie verbal narrativa no puede representarse según este tipo de esquema. El verbo no señala un intervalo de tiempo, sino, un aspecto de ese intervalo. Dicho con otras palabras, los verbos de la serie perfectiva no indican sucesos, sino aspectos momentáneos del suceso.

Tenemos, pues, que la serie de perfectos simples consiste en la indicación de momentos puntuales ordenados consecutivamente en la línea del discurso. Cuando la acción del verbo es terminativa se señala el punto final del suceso, y el punto contrario si es incoativa. En uno y otro caso nada se indica acerca de la duración del suceso o intervalo de tiempo. La delimitación entre dos sucesos toma como referencia un momento de cada uno de ellos y no todo el intervalo. La serie se establece por la delimitación de instantes en la línea del tiempo. Entre estos instantes, que serían puntos en una representación geométrica, el tiempo de la historia avanza, pero la duración temporal de cada suceso queda indeterminada, al menos en cuanto a la información gramatical que el verbo contiene. La determinación del intervalo de tiempo puede alcanzarse, y no siempre, por otros factores: el significado del verbo, su situación en el contexto del discurso, las palabras de significación temporal que le acompañan, etc. Pero está claro que el tiempo narrativo, el avance del relato, no está constituido por el decurso temporal de los sucesos mentados, sino por aquellos intervalos de tiempo que van desde la mención puntual de un suceso a la mención puntual del siguiente. Se trata de un avance discontinuo. Este movimiento se asemeja, en el plano fisiológico, a las fijaciones intermitentes de la pupila cuando recorre la línea escrita. Va a saltos. Así es también el avance del relato, y esta es, tal como aparece desde los conceptos de aspecto puntual y de serie, la estructura que corresponde a la articulación de primer plano.

No es preciso volver aquí sobre la debatida cuestión del aspecto; traeremos, sin embargo, a nuestras paginas un pasaje de Gili Gaya en el que ya se distinguía la perfección de la terminación. Una doctrina distinta a la de Bull, que nos ha servido de apoyo, pero que podría haberse aplicado también para mostrar la estructura sintagmática formada con los perfectos simples: "La acción incipiente puede ser tan perfecta como la terminada. Si decimos "conocí que me engañaba" queremos significar que nuestro conocimiento llegó a ser completo, acabado, perfecto; lo cual no es obstáculo para que el conocimiento del engaño continuara después y siga continuando ahora mismo, puesto que el verbo conocer es imperfectivo. Lo mismo ocurre en "vio a su hijo y se echó sobre él", donde la acción de ver llega a ser completa o perfecta, sin que esto signifique que terminase en el tiempo, ya que es de suponer que siguió viendo a su hijo después de echarse sobre él" (Gili Gaya, 1958: 133). Y distingue luego entre la anterioridad de toda la acción y la anterioridad de la perfección. Lo que sería fácilmente traducible (Gili Gaya habla del perfecto simple como tiempo pretérito) en indicación del comienzo o del fin.

Veamos estos principios sobre un texto narrativo. En las líneas iniciales de un relato de García Márquez, *La siesta del martes* (García Márquez, 1968), se dice: "El tren salió del trepidante corredor de rocas bermejas, penetró en las plantaciones de bananos, simétricas e interminables, y el aire se hizo húmedo y no se volvió a sentir la brisa del mar. Una humareda sofocante entró por la ventanilla del vagón."

Con las palabras "el aire se hizo húmedo" se indica el punto inicial de un cambio que dura todo el relato, la acción se desarrolla en un lugar caluroso y en la hora agobiada por el sopor del mediodía. La última frase de las citadas, "y no se volvió a sentir la brisa del mar", y el mismo título indican ya que el cambio de aire, la humedad, va a durar todo el relato. Más claro aún el ejemplo de la siguiente frase: "una humareda sofocante entró por la ventanilla..."; en ella un suceso de aspecto puntual nos indica el comienzo de la acción, nada nos dice de su duración o intervalo de tiempo, pero mientras otras cosas suceden es de

suponer que el humo siga entrando y, en efecto, unas líneas después se confirma: "como el humo de la locomotora siguió entrando por la ventanilla..."

La serie temporal organizada con el aspecto perfectivo no equivale, por tanto, a una representación de los intervalos de tiempo que corresponden a cada uno de los sucesos mentados. En la lectura, según se avanza, se van haciendo presentes momentos puntuales, de cada una de las acciones que componen la serie del primer plano, pero los verbos en sí mismos no mencionan el intervalo de tiempo completo. El relato avanza a saltos, de modo intermitente. Para que la acción progrese no es necesario dar por concluidos los periodos de tiempo que corresponden a cada acción, es suficiente que con el verbo se señale un punto en la cadena del tiempo. Este es el rasgo característico del primer plano: el modo puntual en que avanza la acción.

II. 4. 3. El segundo plano: la serie de imperfectos.

Mientras que el primer plano apenas puede contener otra cosa que la historia propiamente dicha, el segundo, el plano de los imperfectos, está compuesto, en la mayoría de los casos, por elementos que no forman parte del suceso, la secuencia de verbos no representa una sucesión de hechos en el tiempo. Así, por ejemplo, la palabra del narrador no pertenece a la historia y sus comentarios que se entremezclan con la historia, vienen normalmente en el segundo plano. Weinrich ha señalado, al examinar someramente el contenido de uno y otro plano, este hecho: "En el nivel del segundo plano se halla de todo, a no ser los acontecimientos decisivos de la narración (Weinrich, 1968: 242). Las palabras "acontecimientos decisivos" tienen que ver con el relieve, con la noción estilística de relieve, que venimos soslayando porque nos interesa antes de nada el fundamento lingüístico del plano. No nos importa si los acontecimientos son decisivos o no; lo que importa es que el segundo plano, aparte de otras cosas, puede contener también el suceso, o parte de él. Comprobaremos este hecho al analizar algunos textos. Veamos ahora, teóricamente, los rasgos que adquiere una secuencia de hechos narrados a través del aspecto imperfectivo.

¿Qué articulación presenta la historia cuando nos viene narrada en segundo plano? El segundo plano difiere del primero en que la serie, al desplegar en orden los sucesos, señala de ellos el decurso. El orden lineal en que están dispuestas las formas del verbo cumple la misma función: refleja el mismo orden del tiempo. De otra parte, las determinaciones semánticas, que se establecen en la cadena hablada por la relación de unos verbos con otros y con las demás palabras, funcionan de la misma manera en uno y otro plano. Entre primer y segundo plano todo es igual, menos el aspecto; se trata de una serie cuyos elementos señalan no los intervalos, sino los decursos, y los decursos nada nos dicen sobre el límite de comienzo o fin de la acción. Pero tampoco en este caso los verbos señalan los intervalos de tiempo que corresponden a los sucesos mentados, la serie se compone con una secuencia de acciones en marcha, y por lo tanto delimitan de forma muy imprecisa su posición en la línea del tiempo. En una representación geométrica vendrían representadas estas acciones como segmentos que se desvanecen en sus extremos.

La serie formada con el aspecto imperfectivo tiene mayor capacidad que la serie puntual para solapar unas acciones con otras, por no presentar nunca el aspecto momentáneo o límite de las acciones. El imperfecto se acopla mejor que el perfecto simple para indicar la simultaneidad de varios sucesos. Y al revés, podemos afirmar que la simultaneidad de varios sucesos se expresa mejor

señalando el decurso, lo cual no impide que la simultaneidad pueda expresarse con el perfecto simple: varios perfectos simples combinados entre sí pueden expresarla.

Esta característica de la serie imperfectiva se corresponde con las propiedades atribuidas al imperfecto como forma verbal aisladamente considerada. Se ha dicho de él que es el tiempo lento, el de la amplitud temporal, el presente del pasado (de la narración, podríamos decir), el tiempo que presta *telón de fondo* al relato, etc. Y se ha identificado también como el tiempo de la descripción porque la descripción supone la simultaneidad y ésta exige el aspecto imperfectivo. Pero considerar ahora la descripción supondría salirse de los límites que nos hemos propuesto: contemplar sólo la articulación de las acciones en una y otra serie. De momento no prestaremos atención a los aspectos descriptivos del segundo plano.

Hemos llamado la atención sobre la capacidad de la serie imperfectiva para expresar la historia, porque aunque el tiempo propio para expresarla sea el perfecto simple y su serie, la serie imperfectiva puede también contener el suceso, aunque lo presente con un encadenamiento menos riguroso. En resumen, podemos concluir con los datos que nos ofrece el simple examen de los recursos expresivos (el aspecto y la serie) que el plano narrativo por excelencia es el primero, el de los perfectos simples, puesto que es el plano que contiene el suceso y sin suceso no hay relato. El encadenamiento de los sucesos se articula en el primer plano rigurosamente merced al aspecto puntual. Se trata de una estructura sintagmática que debe contener, en principio, la esencia del suceso. Todo ello se comprobará con el oportuno análisis de textos, razón por la cual no aducimos ahora ejemplo alguno, más bien intentamos resaltar que con el solo examen de las propiedades del aspecto y de la serie, es decir, con el examen de la estructura sintagmática del primer plano, se puede llegar ya a esta conclusión. Por otra parte, el segundo plano consiste en un tipo de estructura sintagmática capaz de expresar el suceso, pero de manera más suelta en cuanto a la trabazón de sus acciones, y capaz, sobre todo, de expresar aquellos contenidos narrativos que no implican una sucesión temporal.

II. 4. 4. Distribución del contenido narrativo entre planos.

Una vez señalada la naturaleza formal del primero y del segundo plano, cabe decir algo acerca de sus contenidos. Weinrich ha afirmado que para "la distribución de estos tiempos en la narración no hay leyes inmutables, excepto el que ambos aparecen entremezclados. En cada caso particular su distribución depende del criterio del narrador." Luego añade que esta libertad está sólo limitada por algunas estructuras fundamentales del acto de narrar.

Por "acto de narrar" entiende cuestiones de técnica narrativa que nada tienen que ver con las estructuras lingüísticas antes señaladas.

Veremos en seguida que las estructuras formales lingüísticas, señaladas para cada plano imponen condiciones al criterio del narrador. No es esta una cuestión de "relieve", en el sentido de que el narrador lo disponga a su antojo. La relación entre primero y segundo plano está sometida a los condicionantes que cada una de estas estructuras sintagmáticas exige.

Hemos indicado la posibilidad de que la historia (sólo un estrato o parte del contenido narrativo) aparezca en el primero o en el segundo plano. Pero esta libertad se sitúa dentro de unos márgenes. Mostraremos estos límites tomando como ejemplo la frase anteriormente citada: "el tren salió del trepidante corredor

de rocas bermejas, penetró en las plantaciones de banano .... etc.". Si en esta frase los perfectos simples *(salió, penetró)* se sustituyen por imperfectos *(salía, penetraba)* se entiende el suceso con el mismo sentido. Tanto si el verbo señala el aspecto puntual o el durativo, el desarrollo de la acción se manifiesta sin confusión alguna.

En estos casos la utilización del perfecto simple no es obligatoria y el autor podría haber elegido el imperfecto. Pero otros ejemplos, tomados del mismo relato, nos sitúan ante el caso opuesto, sea la siguiente frase: "se sentó en el asiento opuesto, alejada de la ventanilla, de frente a su madre. Ambas guardaban un luto riguroso y pobre". Aquí el imperfecto *guardaba* no puede sustituirse por un perfecto simple. Esta imposibilidad de sustituir un imperfecto por un perfecto simple en un punto de la narración indica ya que la distribución entre primero y segundo plano tropieza con una estructura lingüística, no depende de una elección libre, no es una cuestión estilística. El cambio de aspecto y por lo tanto el cambio de plano está sometido a ciertas restricciones de carácter idiomático. La sustitución del imperfecto por el perfecto simple, "guardó un luto riguroso y pobre", nos da una frase gramaticalmente correcta, pero para otro contexto, para otro primer plano. Con esta frase se indica el momento inicial del suceso, el comienzo del luto, y así pudiera decirse: "murió su hijo y guardó un luto riguroso". Todo puede decirse en primero o en segundo plano, pero cada plano establece unos límites que deben observarse.

Estos ejemplos están tomados de lo que podemos considerar, en principio, como parte del suceso. La dificultad para transferir un plano en otro se pone de manifiesto cuando tomamos otros elementos del contenido narrativo distintos de la historia en sentido estricto. La libertad de que habla Weinrich no existe más que en cierta medida.

La distribución de la materia narrativa entre primero y segundo plano está, de una parte, obligada por las estructuras lingüísticas de los planos que componen el texto narrativo; pero por otra parte, depende de la libertad estilística que esas mismas estructuras permitan al narrador. En el marco de este juego entre estructura y libertad se desarrollan las técnicas narrativas y los estilos particulares[42].

II. 5. EL CONTENIDO DEL PRIMERO Y DEL SEGUNDO PLANO.

II. 5. 1. Exposición de la materia.

Una vez que las estructuras lingüísticas sobre las que se asienta la distinción en planos del discurso narrativo han quedado esbozadas, desde el punto de vista formal, podemos ocuparnos del contenido narrativo que corresponde a uno y otro plano. Para hacerlo es necesario entrar en el análisis y comentario de textos concretos.

Se ha dicho que en un texto narrativo, atendiendo al conjunto de sus dos planos, debemos encontrar por mínimo que sea, un suceso, un núcleo de acción y por consiguiente una o varias series verbales cuyo ordenamiento lineal en el texto refleja la misma línea del tiempo. Estas series pueden ser de primero o de segundo plano. Ahora bien, este núcleo de acción vendrá dado fundamentalmente, o quizá exclusivamente, en una serie del primer plano; salvo que un juego estilístico nos

transfiera la acción al segundo plano. Juego siempre posible teóricamente, puesto que también se puede relatar un suceso en segundo plano, según hemos visto.

Además del núcleo de acción, o historia en sentido estricto, encontraremos también aquella materia dispar, distinta del suceso, con que está confeccionado el segundo plano. Weinrich, al analizar el segundo plano de *El Pañuelo* de Emilia Pardo Bazán, señala que contiene de todo; y enumera: circunstancias secundarias, descripciones, reflexiones, etc.... "todo lo que se quiere desplazar al segundo plano": el segundo plano viene a ser un cajón de sastre.

Recordaremos que entre primero y segundo plano no media, en principio, una relación de relieve, entendiéndolo en el sentido de que lo destacable de la narración está en el primero y el resto en el segundo. Según esta noción impresionista, el segundo plano es el telón de fondo y ocupa el lugar de lo secundario. Tampoco debe atribuirse este sentido de mayor o menor importancia a las palabras *primero y segundo* aplicadas a los planos. Primero y segundo plano, además de los diferentes rasgos sintagmáticos que los distinguen, recogen elementos varios de la comunicación narrativa, pero como no entramos ahora a examinar todo el campo (ya se indicaron las razones para limitar nuestro enfoque), nos contentaremos con afirmar que el primer plano contiene el suceso y el segundo puede tener parte del suceso, o nada de él, pero sabemos que siempre contiene otros elementos narrativos distintos de la historia propiamente dicha.

En los análisis de textos que iniciamos a partir de ahora utilizamos narraciones breves completas en lugar de fragmentos tomados de relatos más largos. Hay diversas razones que nos aconsejan esta elección. Una de ellas es la necesidad de abarcar el texto completo que se examina, su entera estructura sintagmática, sin ocuparnos mucho espacio. Pero hay también razones de otro orden que nos llevan a la elección de este tipo de relato, y es que este género, en especial el relato contemporáneo, concentra mejor las técnicas narrativas, exige una más fina construcción desde el punto de vista idiomático, y el juego de los tiempos resulta, en general, más rico y más variado.

Weinrich ha utilizado el procedimiento gráfico de disponer en dos columnas separadas el primero y el segundo plano, de modo que en la lectura del texto al cambiar de plano se cambia también de columna. Sucede que en la lectura del texto narrativo editado normalmente los cambios de plano pasan inadvertidos. Esta disposición permite también examinar con mayor facilidad el contenido al permitir una lectura independiente de cada plano. En los análisis que presentamos a continuación intentaremos, también, distinguir gráficamente cada uno de los planos.

En el desglose del único discurso narrativo en sus dos planos se observará cierto desgarramiento del texto, cuyo tejido no se puede separar sin desmembrar la estructura sintáctica que entrelaza en ocasiones el primero y el segundo plano. El criterio con que se separa primero y segundo plano no responde a lo sintáctico oracional, y por ello elementos que se encuentran relacionados, por ejemplo dentro de la misma oración compuesta, pueden quedar situados en planos distintos. Por ello los miembros de una construcción sintáctica pueden quedar repartidos entre primero y segundo plano. Igual ocurre con algunas relaciones semánticas y por ello la determinación del sentido sólo puede establecerse en estos casos teniendo en cuenta los dos planos. La lectura independiente de un plano puede ofrecer a veces ciertas lagunas que deben cubrirse atendiendo al otro. Este entrecruzamiento de relaciones entre planos no presenta, sin embargo, gran inconveniente a la hora de deslindar el texto. Por otra parte, es natural que primero y segundo plano no constituyan entidades sintácticas independientes, no

olvidemos que se trata de un solo y único discurso donde el primero y segundo plano se encuentran trabados entre sí. Lo sorprendente viene a ser lo contrario, el hecho de que puedan deslindarse más fácilmente de lo que cabría pensar, incluso de manera gráfica, material, es decir, segmentando linealmente los renglones escritos. Todo ello demuestra que el plano es una verdadera entidad discursiva, mientras que la oración resulta una estructura sintáctica encerrada en sí misma.

II. 5. 2. La historia en el primero y en el segundo plano.

Con el texto que presentamos a continuación - *El nido,* de Carmen Pérez-Avello - tratamos de mostrar cómo el suceso o núcleo del relato se distribuye entre el primero y el segundo plano. Si se hace una lectura separada de cada plano se advertirá que la trama del acontecimiento se contiene prácticamente completa en ambos. Resultan dos versiones de la misma historia. Se da, por tanto, como una doble imagen del suceso: una en primer plano y otra en el segundo. Hay una redundancia a lo largo de texto. Un solo elemento del suceso, el último fragmento del primer plano, que contiene el desenlace (la colocación del nido en las ramas del árbol) no aparece repetido en el segundo. Con la lectura exclusiva de este plano segundo podríamos solamente adivinar (por el aleteo de los pájaros sobre la copa del árbol) que el nido está colocado de nuevo en su sitio, en las ramas del árbol. Por tanto, el suceso, lo que podría ser el resumen de la historia, se encuentra tanto en uno como en otro plano y de modo completo. El texto nos cuenta dos veces la misma historia, tiene un relieve, pero un relieve óptico, el relieve de dos imágenes, no el relieve de lo importante y de lo secundario, de la figura y el fondo.

a) Ejemplo.

El nido, Carmen Pérez-Avello.

Calóse el sombrero de paja. Bebió ávidamente del botijo puesto al amparo del rincón umbrío. Probó una vez más entre los dedos el filo de la hoz, y salió hacia el trigal, entornando sin ruido el portón para no golpear la siesta *de los que dormían.*

Siesta de agosto.

El sol vertía todo el fuego sobre la llanada: abochornaba el aire, encendía la vertiente de los tejados, agrietaba la tierra de los senderos, mientras las cigarras, con un esfuerzo monótono y tenaz, pretendían limar el silencio del campo.

Antonio andaba su camino con paso largo, casi marcial. El movimiento airoso provocaba el centelleo del sol en la hoz recién afilada, capaz de cortar la brisa si la hubiera.

Desde la sombra mullida del pajar, gritóle Manolón, en un desperezo de la siesta:

- Antonio, ¿estás loco?
- No.
- Pues lo parece.
- Eso es lo de menos.
- ¡Vaya una hora para segar!
- Para eso siempre será buena.

- ¡Con este sol!
- Con este y con veinte más que hubiera.
- ¡Dale!
- Al trigal es a quien le voy a dar.
- ¡Loco! Espera que baje el calor.
- ¿Esperar? ¡Como si pudiera!

Y cuando se alejaba le volvió a gritar Manolón:

- ¡Antonio! ¡Locooo! ...

Acortaba la distancia y crecíale allá dentro el afán incontenible de estrenar la siega. Sentir cuanto antes en la mano ancha y morena de labrador, el manojo de espigas apretado y rubio.

Por los aledaños del pueblo, cerca ya de los chopos y del río, oyó la voz de Roque en el ventano pintado de azul:

- Pero ¿no contrataste segadores?
- Contraté.
- Para mañana, según dicen.
- Para mañana.
- ¿Entonces?
- Quiero estrenarlo yo.
- Tanto tira el trigal?
- Tanto.
- ¡Pues, anda! ¡Por gusto te derrites!

El sendero, antes de morir en el trigal, pasaba cerca del río. Aquel agosto quemante había disminuido mucho su caudal. Dejó descubiertas, como descarnadas, las grandes piedras de las orillas. *No era el mismo río de corriente recia en el invierno y de retumbo fresco en primavera,* cuando enriquecido por el agua que bajaba de los neveros serranos, rompe en espuma sobre los pedregones y se riza bajo los arcos del puente.

Al pasar bajo los chopos, Antonio dio un silbido largo. Era el saludo amistoso, de otras veces, correspondido siempre con fina *cortesía de gorjeos. La siesta de fuego tenía los pájaros como disecados entre las ramas* y ninguno le contestó.

Llegó al trigal.

Las espigas grávidas estaban ya cansadas de sol. De aquel disco de fuego colgado en el espacio rabiosamente azul y limpio de nubes. Una y otra vez, muchas veces, pasóse el pañolón de cuadros por la frente, puestos los ojos complacidos en la mies.

"Santo Dios, qué cosecha. Y el trigal es de uno hasta más allá del ribazo. Y por aquella parte hasta las encinas. ¡Que diga Roque lo que quiera! ¿Tanto tira el trigal? Tanto. Del trabajo y del ahorro de uno salió el poder comprar la tierra. Y ahora.... ahora la cosecha."

Empuñó la hoz y comenzó segar. *Los ojos acariciaban las espigas estallantes, gruesas. Eran un milagro rubio de la tierra morena.* Todo porque Dios quiso decir: "Que estos terrones se conviertan en pan". El pan de Teresa y el de Toño. El pan suyo y el de esos otros, desconocidos y lejanos, hacia los que corre, cargado de sacos henchidos, el mercancías de las cuatro.

Antonio abarcaba grandes manojos, y el golpe certero de la hoz abatía los tallos con un crujido tierno como el del pan que vendrá después.

Pasó resoplando bajo el calor el tren de media tarde. *Era una palpitación fugaz en el paisaje muerto.* El traqueteo de los vagones perdióse en la llanura, tensa de la lejanía.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Fue entonces cuando al apartar el segador uno de los manojos, quedó casi al descubierto un nido gris, apretado y perfecto. *Era como otro milagro al amparo del milagro de la mies.*

Antonio soltó la hoz como sin pretenderlo. Quedóse inmóvil, absorto, con las manos en la cintura, con los ojos clavados en los pájaros.

"Son tres" - dijo.

Vestían el escaso plumón de los primeros días. Con esfuerzo violento abrían el pico insaciable, rebeteado de amarillo chillón, en una espera anhelante y segura. Y ahora, así de pronto, a golpe de hoz, quedaban sin el cobijo de las espigas, sin la defensa enrejada y firme de los tallos.

"Madre de Dios, qué desamparo."

Antonio seguía inmóvil. Algo le golpeaba el corazón al contemplar el nido. Pero y ¿qué? ¿Acaso tenía él la culpa del mal trance de estos pájaros? ¿No saben ellos, los padres, que en las calendas de labrador llega el tiempo de recoger la mies?

Dejó de segar por aquella parte y fuese con la hoz más cerca del río. *Desde allí se veía muy bien todo el conjunto del pueblo. Hoy parecía más pegado a la tierra... Todo era así, como la palma de la mano: sin cumbres de serranías, sin tajos violentos, sin quebradas ni oteros. La casa de Antonio reverberaba al sol con el grito del albayalde, con el marco acariciador de las higueras de San Juan.*

Un nido.

"Bueno, ¡y qué! Ya estoy otra vez pensando en aquellos. Esos tres de más arriba. No sé... Pero; ¡al diablo! ¡Con este calor! Con vida los dejé. Es bastante. Bueno, eso de bastante... Algo más pudo ser".

El reloj de la torre tocó las cinco.

Dejó de segar. Cogió un manojo grande para llevárselo a casa. Miró con apetencia el agua del río, y encaminóse decidido hacia el pueblo.

"Lo cierto es que mañana vendrán los otros al amanecer y acabaremos la siega. Pasará el carro de Adolfo y aplastará el nido como si fuera un sapo. Y por si fuera poco, los galgos del médico vendrán antes de salir el sol a oler la caza..."

De pronto se detuvo. Puso la mano como visera al borde del ala del sombrerón.

"Ya está el muy gitano llamándome."

Toño, moreno y vivaracho, tocaba con fuerza, desde la sombra de las higueras, la corneta de la última feria.

Antonio dio un giro casi violento. Volvió al trigal. Cogió el nido en el cuenco de las manos. Acercóse a la encina plantada cerca del sendero y centró el nido en el ángulo de dos ramas asegurándolo aún más con el pañuelo de cuadros.

Cuando se alejaba, rondaban los padres, con aleteo gozoso, la copa de la encina.

b) Comentario.

En el segundo plano parte de los imperfectos se refieren expresamente a la acción que se relata, contienen decididamente aquello que pudiera recogerse en un resumen concreto de la anécdota que sirve de base al cuento de Carmen Pérez-Avello.

Algunos de estos imperfectos indican acciones cuyo lugar corresponde a momentos intermedios de la secuencia temporal del primer plano, es decir, entre

aquellas otras acciones que vienen dadas en perfectos simples: *"salió* hacia el trigal" (primer plano), "Antonio andaba su camino con paso largo..." (segundo plano), "acortaba la distancia" (segundo plano), "Al pasar bajo los chopos, Antonio *dio* un silbido largo" (primer plano).

Otros imperfectos, que contienen también acciones de la historia vienen a reiterar elementos del suceso ya señalados por el perfecto simple: "empuñó la hoz y comenzó a segar" (primer plano) / "Antonio abarcaba grandes manojos y el golpe certero de la hoz abatía los tallos..." (segundo plano). Las mismas acciones, aunque naturalmente con distintos verbos, se presentan una vez en su aspecto puntual y otra segunda en su aspecto durativo. Se ofrece así un modo de avance en el tiempo que va del momento inicial al decurso, necesariamente posterior, del mismo suceso. Otras reiteraciones entre primer y segundo plano, entre imperfecto y perfecto simple, pueden verse en los siguientes pasajes: " [Antonio] quedóse inmóvil, absorto, con las manos en la cintura, con los ojos clavados en los pájaros" (primer plano) / "Antonio seguía inmóvil" (segundo plano); "... Al apartar el segador uno de los manojos, quedó casi al descubierto un nido gris, apretado y perfecto" (primer plano) / "y ahora así de pronto, a golpe de hoz, quedaban sin cobijo de las espigas, sin la defensa enrejada y firme de los tallos" (segundo plano).

Cuando en este análisis se separan el primero y el segundo plano se toma como criterio de separación el tiempo del verbo. Los elementos oracionales vinculados sintácticamente a cada verbo le acompañan en este desglose del texto. Todas las palabras del texto se incluyen en uno y otro plano y forman parte de ellos. En principio, el texto entero se distribuye entre dos planos sin resto alguno. Solamente queda fuera de esta distribución el lenguaje directo que corresponde a la palabra de los personajes, pues esta palabra se asimila lingüísticamente al discurso comentador actual. En buena lógica debería quedar fuera de este escrutinio la frase nominal pura y simple, sintácticamente aislada, pero este contraste entre estilo nominal y estilo verbal es, según el enfoque de este estudio, un tema menor. Por ello hemos seguido el procedimiento práctico de asimilar las frases nominales independientes a uno de los dos planos.

No obstante, ahora que estamos examinando la historia, como contenido parcial del relato, y su distribución en uno y otro plano, sí parece conveniente llamar la atención sobre este punto. El estilo nominal no es solo la frase independiente desprovista de verbo, sino también la carga de nombres que acompañan a cada verbo y por tanto en cualquier texto narrativo hay siempre un grado de estilo nominal; pero este fenómeno puede observarse en ambos planos. Se deberá tener en cuenta para un posible desarrollo de este tema, aquí solo apuntado, que las acciones de la historia, el núcleo mismo del suceso, puede indicarse en parte con elementos nominales, indiferentes, en principio, a la distribución de la materia narrativa en planos según el criterio verbal. Esto es, el contenido de la trama puede darse a través de elementos nominales y estos, a su vez, pueden acompañar al perfecto simple o al imperfecto. Este interesante aspecto cae, como acabamos de decir, en una zona lateral de nuestro principal interés, aunque la reiteración de los hechos y la doble imagen que se aprecia en el relato que comentamos se crea, en parte, por medio de elementos nominales.

Aparte de la distribución de la historia en el entramado verbal de primer y segundo plano, tenemos el equilibrio entre su expresión por medios nominales o por medios verbales. Así en el primer plano se recoge uno de los momentos que componen el acto de afilar la hoz: "Probó una vez más entre los dedos el filo de la hoz"; y en el segundo plano se recuerda el mismo acto: "el centelleo del sol en la

hoz recién afilada". El contenido se encuentra de distinto modo en ambos planos. Se trata de un fenómeno de estilo. La materia narrativa se distribuye con libertad. A este propósito dice Wells: "Un tratamiento que respete esta facultad de elección tendría en cuenta de qué manera una frase con un cierto grado de nominalidad podría ser reemplazada por otra con un grado diferente, por ejemplo una frase con preferencia nominal o verbal. Y, por supuesto, se entiende que una simple variación de estilo no tiene por qué alterar la sustancia o el contenido de lo que se exprese, sino sólo la manera de expresarlo; por debajo de la propia noción de estilo existe un postulado fundamental de independencia del tema tratado con respecto a la forma de expresarlo." (Wells, 1974: 90). Y, sin embargo, las estructuras narrativas imponen ciertas restricciones, como veremos enseguida.

Aparte ya del problema nominal, el texto anterior representa un cierto equilibrio entre primero y segundo plano en lo que se refiere al contenido de la historia expresada a través de sus verbos. El resumen de ella, la condensación de los hechos, podría efectuarse con cualquiera de los planos tomado aisladamente, puesto que en ambos se contiene lo esencial del suceso. Con este análisis hemos querido mostrar que el segundo plano puede, aunque no sea lo habitual, contener la misma historia que se relata en el primero. Asunto que habíamos visto como posible, desde la perspectiva formal, en el capítulo anterior.

II. 5. 3. Otros elementos del segundo plano.

La frase del segundo plano, "algo le golpeaba el corazón al contemplar el nido" introduce el estilo indirecto: 'Pero y ¿qué? ¿Acaso tenía él la culpa del mal trance de estos pájaros? ¿No saben ellos, los padres, que en las calendas de labrador llega el tiempo de recoger la mies?'. Este estilo a su vez lleva un imperfecto que no hemos incluido en el segundo plano (aunque pudiera incluirse), por tratarse de la palabra del personaje a través de la voz narradora. La introducción del pensamiento del personaje no exige necesariamente, como el estilo indirecto, el segundo plano; podría haberse empleado el perfecto simple: "algo le golpeaba (le golpeó) el corazón al contemplar el nido" [43]. La sustitución es posible. El aspecto imperfectivo, sin embargo, sintoniza con la función del estilo indirecto en este pasaje: el suceso narrado desemboca en un caso de conciencia, en cierta perplejidad interior, y el desenlace de la historia consiste en la resolución de este caso. Entre tanto, hasta que se llega a cierta decisión, el recuerdo del nido golpea la conciencia y el aspecto durativo de la acción va acompañando el desarrollo de la historia hasta su término.

En otras ocasiones las frases del segundo plano se apoyan sobre las acciones relatadas en el primero y sirven como elementos explicativos o descriptivos del primer plano: "Antonio dio un silbido largo. (primer plano) Era el saludo amistoso de otras veces, ...(segundo plano); "La siesta de fuego tenía los pájaros como disecados entre las ramas (segundo plano) y ninguno le contestó (primer plano)"; Tasó resoplando bajo el calor el tren en media tarde (primer plano). Era una palpitación fugaz en el paisaje muerto (segundo plano)"; "quedó casi al descubierto un nido gris, apretado y perfecto (primer plano). Era como otro milagro al amparo del milagro de la mies (segundo plano).

II. 5. 4. La conmutación de planos.

En el segundo plano de *El nido* encontramos una reiteración en el núcleo del suceso, como una doble imagen. Esta visión desdoblada del suceso significa

un modo estilístico de relatar, responde a una elección de la autora. Por ser esto así el suceso podría haberse contado utilizando un solo plano, el primero; podríamos, si no nos retuviera el reparo de manipular un texto literario de modo impropio, suprimir la parte de historia que aparece en el segundo plano, o transferirlo al primero. Este modo de aprovechar las posibilidades que ofrecen el primer y el segundo plano responde exactamente a la libre elección de que habla Weinrich; en razón de esta misma libertad, lo que encontramos en el primer plano de *El nido* podríamos verlo transferido al segundo.

Pero el segundo plano contiene, además de la historia, elementos que no pueden de ningún modo situarse en el primero. Hemos señalado algunos: las descripciones, las explicaciones del narrador, el estilo indirecto que recoge el pensamiento de los personajes. Los suficientes para hacerse cargo del fenómeno. Ninguno de estos elementos del segundo plano del texto narrativo se puede insertar en la secuencia temporal organizada por el primero. Tropezamos con un límite marcado por la propia estructura del lenguaje.

La diferencia estructural entre primer y segundo plano se puede advertir con mucha claridad si se somete el texto a la prueba de la conmutación temporal. Esta conmutación consiste en transcribir el primer plano en segundo, y viceversa, el segundo en primero. Para hacerlo se sustituye un tiempo por otro, cada uno de los perfectos simples por imperfectos o, en sentido inverso, cada uno de los imperfectos por perfectos simples. Con este cambio o conmutación se pone de manifiesto la desigualdad estructural entre primero y segundo plano. No son estructuras sintagmáticas equivalentes. El aspecto condiciona el contenido de cada plano, y la libertad estilística de que habla Weinrich es una libertad limitada. No es exacta la afirmación según la cual se puede distribuir el contenido del relato en los planos narrativos de manera absolutamente libre, a voluntad del autor. Tampoco se puede decir que sea la misma materia narrativa, por su importancia temática, la que pide uno u otro plano. El autor que quiera dar a la materia relatada un relieve por medio de los planos, debe someterse a ciertas condiciones idiomáticas. No es la materia, sino la lengua, la que pone condiciones. Veamos estos límites.

En este punto entra en juego lo que hemos visto acerca del aspecto y de las series que con ellos se organizan. La diferencia aspectual entre perfecto simple e imperfecto es la base de este problema. Lo que se ve en los tiempos singularmente considerados se ve ahora en los planos. En concreto, el valor de la correlación aspectual se planteaba en los siguientes términos: el imperfecto, como forma no marcada, no niega el aspecto perfectivo; el perfecto simple, como forma marcada, niega el aspecto imperfectivo. Aplicando este principio a la conmutación de los planos diremos que el primero puede trasponerse en segundo, pero el segundo no puede trasponerse siempre en primero; con unos verbos será posible y con otros no lo será. Será posible en aquella parte del segundo plano cuyos verbos se acoplen dentro de la serie temporal que se organiza con el aspecto perfectivo. Lo diremos de modo más claro: lo que en el texto presenta marca (la serie de los perfectos simples) podría prescindir de ella, pero aquello que viene sin marca (la serie de los imperfectos) no siempre puede adquirirla.

La prueba de conmutación de planos aplicada al texto que venimos comentando aportaría ejemplos como el de la siguiente frase: "acortaba (acortó) la distancia y crecíale (le creció) allá dentro el afán incontenible de estrenar la siega". En él se aprecia cómo el segundo plano es traducible o conmutable por el primero. Y veríamos también otros casos en que las frases del segundo plano no son conmutables al aspecto perfectivo del primero: "el sendero, antes de morir en

el trigal, pasaba (pasó) cerca del río." Se aprecia en este caso cómo una frase descriptiva no puede insertarse, como momento puntual, en la serie de momentos puntuales con que se configura la estructura sintagmática del primer plano.

II. 6. LA DISTRIBUCIÓN DE LA MATERIA NARRATIVA.

II. 6. 1. La distribución típica.

Las razones anteriormente expuestas nos llevan casi de la mano a una conclusión sencilla: si todo el primer plano puede trasponerse en segundo, un relato puede venir dado todo él en segundo plano. Esta deducción teórica la veremos constatada al comentar más adelante el cuento de García Pavón, *La novena.* También esas mismas razones parecen indicar cuál es la distribución "típica" del contenido narrativo en uno y otro plano. Por distribución "típica" entendemos que cada plano se ajusta a su contenido, estrictamente, a lo que le es más propio: para el primero, la acción; para el segundo, las descripciones, las explicaciones, las consideraciones del narrador ... etc. Podemos definir el primer plano positivamente: es el plano de la acción; y el segundo negativamente: es el plano de aquello que acompaña a la acción. Tenemos así la historia (estrato básico del texto narrativo) separada de lo que no es historia. Este equilibrio en la distribución mas específica de cada plano lo manifiesta García Márquez en el relato titulado *La siesta del martes,* que transcribimos a continuación, separando uno y otro plano.

a) Ejemplo:
La siesta del martes, García Márquez.

El tren salió del trepidante corredor de rocas bermejas, penetró en las plantaciones de banano, simétricas e interminables, y el aire se hizo húmedo y no se volvió a sentir la brisa del mar. Una humareda sofocante entró por la ventanilla del vagón. En el estrecho camino paralelo a la vía férrea había carretas de bueyes cargadas de racimos verdes. Al otro lado del camino, en intempestivos espacios sin sembrar, había oficinas con ventiladores eléctricos, campamentos de ladrillos rojos y residencias con sillas y mesitas blancas en las terrazas, entre palmeras y rosales polvorientos. Eran las once de la mañana y aún no había empezado el calor.

- Es mejor que subas el vidrio - dijo la mujer - . el pelo se te va a llenar de carbón.

La niña trató de hacerlo pero la persiana estaba bloqueada por el óxido.

Eran los únicos pasajeros en el escueto vagón de tercera clase. *Como el humo de la locomotora siguió entrando por la ventanilla, la niña abandonó el puesto y puso en su lugar los únicos objetos que llevaban: una bolsa de material plástico con cosas de comer y un ramo de flores envuelto en papel de periódicos. Se sentó en el asiento opuesto, alejada de la ventanilla, de frente a su madre.* Ambas guardaban un luto riguroso y pobre.

La niña tenía doce años y era la primera vez que viajaba. La mujer parecía demasiado vieja para ser su madre, a causa de las venas azules en los párpados y

del cuerpo pequeño, blando y sin formas, en un traje cortado como una sotana. Viajaba con la columna vertebral firmemente apoyada contra el espaldar del asiento, sosteniendo en el regazo con ambas manos una cartera de charol desconchado. Tenía la serenidad escrupulosa de la gente acostumbrada a la pobreza.

A las doce había empezado el calor. *El tren se detuvo diez minutos en una estación sin pueblo para abastecerse de agua.* Afuera, en el misterioso silencio de las plantaciones, la sombra tenía un aspecto limpio. Pero el aire estancado dentro del vagón olía a cuero sin curtir. *El tren no volvió a acelerar. Se detuvo en dos pueblos iguales, con casas de madera pintadas de colores vivos. La mujer inclinó la cabeza y se hundió en el sopor. La niña se quitó los zapatos. Después fue a los servicios sanitarios a poner en agua el ramo de flores muertas.*

Cuando volvió al asiento la madre la esperaba para comer. *Le dio un pedazo de queso, medio bollo de maíz y una galleta dulce, y sacó para ella de la bolsa de material plástico una ración igual.* Mientras comían, *el tren atravesó muy despacio un puente de hierro y pasó de largo por un pueblo igual a los anteriores,* sólo que en éste había una multitud en la plaza. Una banda de músicos tocaban una pieza alegre bajo el sol aplastante. Al otro lado del pueblo, en una llanura cuarteada por la aridez, terminaban las plantaciones.

La mujer dejó de comer.

- Ponte los zapatos - dijo.

La niña miró hacia el exterior. No vio nada más que la llanura desierta por donde el tren empezaba a correr de nuevo, *pero metió en la bolsa el último pedazo de galleta y se puso rápidamente los zapatos. La mujer le dio la peineta.*

- Péinate - dijo.

El tren empezó a pitar mientras la niña se peinaba.

La mujer se secó el sudor del cuello y se limpió la grasa de la cara con los dedos. Cuando la niña acabó de peinarse el tren paso frente a las primeras casas de un pueblo más grande pero más triste que los anteriores.

- Si tienes ganas de hacer algo, hazlo ahora - dijo la mujer - Después, aunque te estés muriendo de sed no tomes agua en ninguna parte. Sobre todo, no vayas a llorar.

La niña aprobó con la cabeza. Por la ventanilla entraba un viento ardiente y seco, mezclado con el pito de la locomotora y el estrépito de los viejos vagones. *La mujer enrolló la bolsa con el resto de los alimentos y la metió en la cartera. Por un instante, la imagen total del pueblo, en el luminoso martes de agosto, resplandeció en la ventanilla. La niña envolvió las flores en los periódicos empapados, se apartó un poco más de la ventanilla y miró fijamente a su madre. Ella le devolvió una expresión apacible. el tren acabó de pitar y disminuyó la marcha. Un momento después se detuvo.*

No había nadie en la estación. Del otro lado de la calle, en la acera sombreada por los almendros, sólo estaba abierto el salón de billar. El pueblo flotaba en el calor. *La mujer y la niña descendieron del tren, atravesaron la estación abandonada cuyas baldosas empezaban a cuartearse por la presión de la hierba, y cruzaron la calle hasta la acera de sombra.*

Eran casi las dos. A esa hora, agobiado por el sopor, el pueblo hacía la siesta. Los almacenes, las oficinas públicas, la escuela municipal, se cerraban desde las once y no volvían a abrirse hasta un poco antes de las cuatro, cuando pasaba el tren de regreso. Sólo permanecían abiertos el hotel frente a la estación, su cantina y su salón de billar, y la oficina del telégrafo a un lado de la plaza. Las casas, en su mayoría construidas sobre el modelo de la compañía bananera, tenían

las puertas cerradas por dentro y las persianas bajas. En algunas hacía tanto calor que sus habitantes almorzaban en el patio. Otros recostaban un asiento a la sombra de los almendros y hacían la siesta en plena calle.

Buscando siempre la protección de los almendros la mujer y la niña penetraron en el pueblo sin perturbar la siesta. Fueron directamente a la casa cural. La mujer raspó con la uña la red metálica de la puerta, esperó un instante y volvió a llamar. En el interior zumbaba un ventilador eléctrico. No *se oyeron los pasos. Se oyó apenas el leve crujido de una puerta y en seguida una voz cautelosa muy cerca de la red metálica:* "¿Quién es?" *La mujer trató de ver a través de la red metálica.*

- Necesito al padre - dijo.

- Ahora está durmiendo.

- Es urgente - insistió la mujer.

Su voz tenía la tenacidad reposada.

La puerta se abrió sin ruido y apareció una mujer madura y regordeta, de cutis muy pálido y cabellos color de hierro. Los ojos parecían demasiado pequeños detrás de los gruesos cristales de los lentes.

- Sigan - dijo, *y acabó de abrir la puerta.*

Entraron en una sala impregnada de un viejo olor de flores. La mujer de la casa los condujo hasta un escaño de madera y les hizo señas de que se sentaran. La niña lo hizo, pero su madre permaneció de pie, absorta, con la cartera apretada en las dos manos. No se percibía ningún ruido detrás del ventilador eléctrico.

La mujer de la casa apareció en la puerta del fondo.

- Dice que vuelvan después de las tres - dijo en voz muy baja - . Se acostó hace cinco minutos.

- El tren se va a las tres y media - dijo la mujer.

Fue una réplica breve y segura, pero la voz seguía siendo apacible, con muchos matices. *La mujer de la casa sonrió por primera vez.*

- Bueno - dijo.

Cuando la puerta del fondo volvió a cerrarse la mujer se sentó junto a su hija. La angosta sala de espera era pobre, ordenada y limpia. Al otro lado de una baranda de madera que dividía la habitación, había una mesa de trabajo, sencilla, con un tapete de hule, y encima de la mesa una máquina de escribir primitiva junto a un vaso de flores. Detrás estaban los archivos parroquiales. Se notaba que era un despacho arreglado por una mujer soltera.

La puerta del fondo se abrió y esta vez apareció el sacerdote limpiando los lentes con un pañuelo. Sólo cuando se los puso pareció evidente que era hermano de la mujer que había abierto la puerta.

- ¿Qué se le ofrece? - preguntó.

- Las llaves del cementerio - dijo la mujer.

La niña estaba sentada con las flores en el regazo y los pies cruzados bajo el escaño. *El sacerdote la miró, después miró a la mujer y después, a través de la red metálica de la ventana, el cielo brillante y sin nubes.*

- Con este calor – dijo - Han podido esperar a que bajara el sol.

La mujer movió la cabeza en silencio. El sacerdote pasó del otro lado de la baranda, extrajo del armario un cuaderno forrado de *hule, un plumero de palo y un tintero, y se sentó a la mesa.* El pelo que le faltaba en la cabeza le sobraba en las manos.

- ¿Qué tumba van a visitar? - preguntó.

- La de Carlos Centeno - dijo la mujer.

- ¿Quién?

- Carlos Centeno - repitió la mujer.

El padre siguió sin entender.

- Es el ladrón que mataron aquí la semana pasada - dijo la mujer en el mismo tono - Yo soy su madre.

El sacerdote la escrutó. Ella lo miró fijamente con un dominio reposado, y el padre se ruborizó. Bajó la cabeza para escribir. A medida que llenaba la hoja pedía a la mujer los datos de su identidad, y ella respondía sin vacilación, con detalles precisos, como si estuviera leyendo. *El padre empezó a sudar. La niña se desabrochó la trabilla del zapato izquierdo, se descalzó y lo apoyó en el contrafuerte. Hizo lo mismo con el derecho.*

Todo había comenzado el lunes de la semana anterior, a las tres de la madrugada y a pocas cuadras de allí. *La señora Rebeca,* una viuda solitaria que vivía en una casa llena de cachivaches, *sintió a través del rumor de la llovizna* que alguien trataba de forzar desde afuera la puerta de la calle. *Se levantó, buscó a tientas en el ropero un revólver arcaico* que nadie había disparado desde los tiempos del coronel Aureliano Buendía, y fue *a la sala sin encender las luces. Orientándose no tanto por el ruido de la cerradura como por un terror desarrollado en ella por 28 años de soledad, localizó en la imaginación no sólo el sitio* donde estaba *la puerta sino la altura exacta de la cerradura. Agarró el arma con las dos manos, cerró los ojos y apretó el gatillo.* Era la primera vez en su vida que disparaba un revólver. *Inmediatamente después de la detonación no sintió nada más que el murmullo de la llovizna en el techo de cinc. Después percibió un golpecito metálico en el andén de cemento y una voz muy baja, apacible, pero terriblemente fatigada:* "Ay, mi madre." *El hombre que amaneció muerto frente a la casa, con la nariz despedazada,* vestía una franela a rayas de colores, un pantalón ordinario con una soga en lugar de cinturón, y estaba descalzo. Nadie lo conocía en el pueblo.

- De manera que se llamaba Carlos Centeno - murmuró el padre cuando acabó de escribir.

- Centeno Ayala - dijo la mujer - Era el único varón.

El sacerdote volvió al armario. Colgadas de un clavo en el interior de la puerta había dos llaves grandes y oxidadas, como la niña imaginaba y como imaginaba la madre cuando era niña y como *debió imaginar* el propio sacerdote alguna vez que eran las llaves de San Pedro. *Las descolgó, las puso en el cuaderno abierto sobre la baranda y mostró con el índice un lugar en la pagina escrita, mirando a la mujer.*

- Firme aquí.

La mujer garabateó su nombre, sosteniendo la cartera bajo la axila. La niña recogió las flores, se dirigió a la baranda arrastrando los zapatos y observó atentamente a su madre.

El párroco suspiró.

- ¿Nunca trató de hacerlo entrar por el buen camino?

La mujer contestó cuando acabó de firmar.

- Era un hombre muy bueno.

El sacerdote miró alternativamente a la mujer y a la niña y comprobó con una especie de piadoso estupor que no estaban a punto de llorar. *La mujer continuó inalterable:*

- Yo le decía que nunca robara nada que le hiciera falta a alguien para comer, y él me hacía caso. En cambio cuando boxeaba, pasaba hasta tres días en la cama postrado por los golpes.

- Se tuvo que sacar todos los dientes - *intervino la niña.*

- Así es - *confirmó la mujer* - Cada bocado que me comía en ese tiempo me sabía a los porrazos que le daban a mi hijo los sábados a la noche.

- La voluntad de Dios es inescrutable - *dijo el padre.*

Pero lo dijo sin mucha convicción, en parte porque la experiencia lo había vuelto un poco escéptico, y en parte por el calor. *Les recomendó que se protegieran la cabeza para evitar la insolación. Les indicó bostezando y ya casi completamente dormido,* cómo debían hacer para encontrar la tumba de Carlos Centeno. Al regreso no tenían que tocar. Debían meter la llave por debajo de la puerta, y poner allí mismo, si tenían, una limosna para la Iglesia. *La mujer escuchó las explicaciones con mucha atención, pero dio las gracias sin sonreír.*

Desde antes de abrir la puerta de la calle el padre se dio cuenta de que había alguien mirando hacia adentro, las narices aplastadas contra la red metálica. Era un grupo de niños. *Cuando la puerta se abrió por completo los niños se dispersaron.* A esa hora, de ordinario, no había nadie en la calle. Ahora no sólo estaban los niños. Había grupos bajo los almendros. *El padre examinó la calle distorsionada por la reverberación, y entonces comprendió. Suavemente volvió a cerrar la puerta.*

- Esperen un minuto - dijo, sin mirar a la mujer.

Su hermana apareció en la puerta del fondo, con una chaqueta negra sobre la camisa de dormir y el cabello suelto en los hombros. Miró al padre en silencio.

- ¿Qué fue? - preguntó él.

- La gente se ha dado cuenta - murmuró su hermana -. Es mejor que salgan por la puerta del patio - dijo el padre.

- Es lo mismo - dijo su hermana - Todo el mundo está en las ventanas.

La mujer parecía no haber comprendido hasta entonces. *Trató de ver la calle a través de la red metálica. Luego le quitó el ramo de flores a la niña y empezó a moverse hacia la puerta. La niña la siguió.*

- Esperen a que baje el sol - dijo el padre.

- Se van a derretir - dijo su hermana, inmóvil en el fondo de la sala - Espérense y les presto una sombrilla.

- Gracias - replicó la mujer - Así vamos bien.

Tomó a la niña de la mano y salió a la calle.

b) Comentario.

El segundo plano nos informa de pequeñas alteraciones climatológicas, de los lugares en que ocurre el suceso, los interiores de la casa cural y los exteriores del pueblo, de las posturas y de actitudes de las gentes. Hay también algún pasaje de estilo indirecto; sólo aparecen dos o tres acciones nada más, en todo el segmento del plano, que ocupa algo menos de la mitad del relato. El primer plano contiene, pues, toda la acción.

II. 6. 2. Un segundo plano.

Para dejar más claro este asunto vamos a transcribir un segundo plano, él solo, aislado complemente del primero, un plano que no contiene parte alguna de la historia. Pertenece a un relato escrito por la misma autora de *El nido,* de Carmen Pérez-Avello: *Un puerto en el desván.* (La intención que perseguimos es que se compruebe más fácilmente cómo la lectura aislada de este plano nos deja

en completa ignorancia acerca de la trama que constituye el núcleo del suceso o historia. Añadiremos entre paréntesis aquellos elementos nominales del primer plano que parecen necesarios para la comprensión completa del segundo. Excluimos las partes dialogadas, pues de ellas como ya indicamos debemos hacer caso omiso, prescindimos también de algunos presentes y de otros tiempos no narradores.

a) Ejemplo:
Un puerto en el desván, Carmen Pérez-Avello.

Moreno de sol y de sal, reflejábase en los pozos ... / Ya estaba la red tendida y la pesca seleccionada en varios canastos. / Así era más fácil subir el bote hasta un lugar seguro. Bien mirado no era tiempo de mareas muy altas; / Levantábase lentamente el sol. Colgaba lumbres en la dureza de las rocas. Encendía en el cielo un azul jubiloso, y por una extraña combinación de reflejos, vertía en la arena un tono rosado como el de las marinas ... / Al atravesar la playa parecía embestir la radiante luminosidad / ... que unía la ribera con el pueblo. Era un camino estrecho abierto a golpes de pico y pala. / Entraba por el sendero de las huertas, verdes y olorosas con el aliento de la tierra mojada. / La fincona, decía siempre su madre. / Le extrañaba aquel jardín sin flores invadido por la hierba. Plantas marchitas, secas, vencidas hacia la tierra. Solamente un ciprés verdeaba sobre aquella muerte vegetal. / Ramonet parecía una mosca delante de don Lauro. Siempre lo encontraba allí en el mismo sitio. Siempre indolente y con gesto aburrido, triste, vencido por el no hacer. Siempre igual embutida su exuberante humanidad en el sillón de mimbres como si fuera su propio molde. / Un moscardón oscuro giraba como enloquecido alrededor de la bombilla. No había nadie ... / Siempre que traía pescado sentía la atracción de aquel lugar. Era su punto de parada, premeditado, concreto / ... cuando alcanzaba desde la puerta / No había nadie. No percibía ruido alguno. Y, hasta la luz era propicia: entornadas todas las contraventanas, reinaba una grata semioscuridad sobre la esplendente luz del exterior. / Podía entrar. / Sobre la mesa de caoba, un reloj sin el latido del 'tic - tac'. Allí estaba el centro de interés. No en el reloj, sino en unos cuantos periódicos retrasados que amarilleaban un rayo de sol al penetrar por una rendija de la contraventana. / Don Lauro tenía unas monedas en la mano. / Pasaba la punta de la lengua por los labios como cuando esperaba que su madre le pusiera la miel en la rebanada de pan. / No andaba. Corría como una liebre, zarandeando el cesto vacío, sin acordarse, por el gozo, de comprar el bollo en la tienda de José, sin entretenerse con el perro de Brígida, sin coger grillos en la linde Verde, junto al camino. / El desván tenía un ventanillo hacia el Sur, cubierto con una tela de saco ... /.

B) Comentario.

Todo lo que puede alcanzarse en el conocimiento de la acción, con la sola lectura del segundo plano, se reduce a ciertas faenas de pesca,

"Así era más fácil subir el bote hasta un lugar seguro".

Sabemos también que el protagonista recorre cierto trayecto,

"Al atravesar la playa parecía embestir la radiante luminosidad" / "(Ramonet) entraba por el sendero de las huertas, verdes y olorosas con el aliento

de la tierra mojada" / "Siempre que traía el pescado sentía la atracción de aquel lugar" / "No andaba. Corría como una liebre, zarandeando el cesto vacío, sin acordarse, ...etc.".

Se narran algunas acciones secundarias o aisladas,

"Un moscardón oscuro giraba como enloquecido alrededor de la bombilla "pasaba la punta de la lengua por los labios como cuando esperaba que su madre le pusiera la miel en la rebanada de pan".

Fragmentos de esta clase sólo dejan entrever muy vagamente algo de la acción que se contiene de modo pleno y exclusivo en el primer plano. Los atisbos de acción se insinúan, además con verbos en forma no personal, como los infinitivos,

"Así era más fácil subir el bote" - "Al atravesar la playa parecía embestir la radiante luminosidad".

El segundo plano de este cuento no nos deja completamente ayunos acerca de lo que sucede, pero su contenido, de modo predominante, consiste en la descripción de los lugares: el paisaje, la playa y el camino, la finca de don Lauro, la sala donde se encuentran los periódicos. Es decir, este segundo plano, igual que aquel otro del ejemplo anterior, recoge "típicamente" un material narrativo distinto de la historia propiamente dicha.

II. 6. 3. Los verbos del segundo plano.

Los verbos empleados en el segundo plano deben lógicamente cumplir un menester descriptivo, estático, como corresponde al contenido propio del plano; los verbos del primero, en cambio, responderán al movimiento y a las exigencias de la acción. Un conocimiento más exacto de los verbos que aparecen en el primero y en el segundo plano, más preciso que el obtenido en la simple lectura, sería extremadamente útil. ¿Cuáles son los verbos que aparecen en el primero y el segundo plano? ¿Existe alguna tendencia o afinidad entre clases de verbos y tipos de plano? Pensar en una adscripción fija de verbos (digamos en forma de listas) a uno y otro plano es cosa descartada. No hay verbos de segundo plano y verbos de primero. Todos los verbos, aisladamente considerados, pueden aparecer en uno y en otro plano; pero existe, desde luego una afinidad. Sería posible señalarla por medio de la frecuencia con que cada verbo aparece en uno y otro plano. En este particular las estadísticas sí que prestarían un gran servicio. Los índices hallados darían un conocimiento más preciso del léxico verbal propio del primero y del segundo plano, y por tanto, un conocimiento más fino de sus contenidos.

Un posible estudio de este tipo, que no estamos ahora en condiciones de abordar, habría de tener en cuenta el cambio de aspecto como determinante, a veces, del significado verbal. Este es asunto bien conocido. Pero no lo es tanto el hecho de que también la estructura sintagmática en que se inserta puede determinar o cambiar el significado. Ambas cosas, en parte, responden a lo mismo, puesto que las estructuras sintagmáticas o planos dependen del aspecto, pero son algo más que el aspecto. Por ello no deberá olvidarse de ahora en adelante que entre las determinaciones del concepto verbal ha de tenerse en cuenta el plano narrativo en cuestión. A los factores modificadores que señala Gili Gaya, morfológico, sintáctico y léxico, debemos añadir el discursivo, que no se reduce al aspecto, sino al aspecto y la serie. (Gili y Gaya, 1958: 15 y 132). Ha de tenerse en cuenta este punto porque, al efectuar sobre un texto la prueba de la conmutación que señalamos anteriormente, el cambio de tiempo no debe arrastrar consigo una modificación sustancial del concepto verbal. La conmutación de planos no debe,

por principio, dar un giro a la significación sustancial del relato, sino sólo a su forma.

Veamos, a modo de ejemplo, la lista verbal correspondiente al segundo plano de *La siesta del martes*. Se apreciará en seguida , con la lectura aislada de los verbos, el predominio de las significaciones descriptivas y estáticas, conceptos verbales incapaces de llevar la acción de un relato. Reproducimos a continuación la simple lista de verbos, sin alterar su orden y sin omitir sus reiteraciones. Entre paréntesis indicamos, a medida que el verbo se repite, el número de apariciones. Así *hacía* (2), el (2) significa que *hacía* aparece en ese momento por segunda vez. La primera aparición de cada verbo se señala con el propio verbo. Téngase en cuenta que la lista no es un recuento; se pretende presentar el plano completo, no sólo la frecuencia de los verbos. Añadimos entre paréntesis algunos complementos que pueden recordar el significado del verbo en cuestión. He aquí la serie: *había (2), eran, había* (3), *estaba, eran (2), tenía, era* (3), *viajaba, parecía, viajaba* (2), *tenía* (2), *había empezado, tenía* (3), *olía, esperaba, comían, había (4), tocaban (una pieza), terminaban (las plantaciones), empezaba (2), se peinaba, entraba (un viento), había (5), estaba abierto (2), almorzaban, recostaban, hacían (la siesta) (3), zumbaba, tenía (5), parecían (2), Percibía, seguía siendo, era (5), dividía (la habitación), había (6), estaban (3), se notaba, era (6), había abierto, estaba (4), (el pelo le) faltaba, (le) sobraba, llenaba (la hoja), pedía, respondía, había empezado (3), vivía, trataba de forzar, había disparado, estaba (5), era (7), disparaba (2), eran (8), estaban (7), (10) había vuelto, debían hacer, tenían (que tocar), tenían (6), había (8), era (9), había (9), estaban (8), había (10), parecía (3).*

Se trata de un segundo plano con ochenta formas verbales. De ellas cuarenta y ocho corresponden a verbos como *había (10), era (8), estaba (8), tenía (6+2;* los *2* corresponden a un sentido de obligación), *parecía (3), hacía (3), seguía siendo* (1), etc. A esta cifra de cuarenta y ocho verbos se pueden añadir otros como *terminaban* (las plantaciones), (el pueblo) *flotaba* (en el calor), (una baranda ... *) dividía* (la habitación), etc. Todos ellos verbos que expresan estados. De vez en cuando encontramos alguna acción aislada como si se hubiera descolgado de la trama narrativa, del primer plano, y hubiese quedado prendida en el cuadro descriptivo que le sirve de telón de fondo. a la distribución típica entre primero y segundo plano, según el ejemplo que estamos viendo, se le aplica muy bien la noción de "telón de fondo", fondo o decorado; no porque el segundo plano contenga lo "secundario", sino porque contiene el escenario de los sucesos. en este sentido hay "relieve", el relieve que se da entre el suceso y el lugar del suceso, entre la acción y el aspecto del personaje que actúa. Relieve distinto del que corresponde al desdoblamiento de la acción entre primero y segundo plano según vimos en el primer ejemplo expuesto.

II. 7. EL DISCURSO NARRATIVO SIN RELIEVE.

II. 7. 1. El uso exclusivo de cada plano.

Para concluir con el examen de las formas narrativas, según la distribución de la materia en los dos planos que constituyen el texto, debemos considerar ahora dos posibilidades, las dos posiciones límite en el uso de los planos: una, el relato

en segundo plano, y otra, el relato en primero; con omisión completa en ambos casos del plano contrario.

Parece innecesario detenerse en el relato que viene expresado exclusivamente en primer plano. La secuencia de perfectos simples representa el puro esquema de la acción, el núcleo más esencial de la historia. El relato en primer plano, sólo en primer plano, resulta una narración esquemática, infantil o primitiva. Weinrich ha señalado que el efecto literario que se obtiene por el uso exclusivo del primer plano (uso intencionado estilísticamente) puede corresponder a la caricatura, al relato cómico que destaca desnudamente y con exageración la línea esencial de un suceso. Con la rapidez del primer plano se puede acentuar el efecto cómico. Por otra parte, en la narración infantil el primer elemento del texto narrativo que desarrolla el niño sin dificultad es el primer plano. Téngase en cuenta que el resumen de una narración puede hacerse abreviando la línea de sucesos del primer plano. Sería fácil, en cambio, aducir ejemplos recortando relatos más largos y traer aquí aquellos fragmentos en que, usando los perfectos simples, se pasa ligeramente por un episodio o se resumen algunos momentos de la acción, pero no es necesario recurrir a esos ejemplos. El relato que venga dado, todo él en primer plano, sin uso alguno de los imperfectos, es un tipo de narración que prescinde o elimina partes de una complementariedad esencial.

Sin embargo, el relato que viene dado todo él en segundo plano no se encuentra forzado a prescindir de nada esencial, pues como ya sabemos, aunque el primer plano no puede contener al segundo, el segundo sí puede contener al primero. El relato de segundo plano no sólo puede contener la sustancia del primero, sino que debe contenerla, es decir, debe darnos un núcleo de suceso, porque sin suceso, por mínimo que sea, no hay relato.

El cuento de García Pavón, *La novena* (en Brandenberger, 1973: 199 - 205), constituye un buen ejemplo de narración en segundo plano. En las cinco páginas del texto sólo aparecen dos perfectos simples que no constituyen además primer plano pues se trata en realidad de dos tiempos que equivalen al pretérito pluscuamperfecto ("que fue ama de cría de mamá" → había sido) He aquí, pues, un relato en imperfectos de segundo plano.

a) Ejemplo:
La novena, Francisco García Pavón.

La hermana Eustaquia... - allí a las mujeres las llaman hermanas y a los hombres hermanos -, que fue ama de cría de mamá, me llevaba al novenario de las ánimas del purgatorio... Aquellas que están bailando sobre llamas, en el segundo altar de la izquierda, conforme se entra.

Salíamos de casa con nuestras sillas. Ella, un reclinatorio con tapicería de damasco morado; yo, una butaquita de mimbre. Ella, muy bien arrebujada en su mantón de felpa, y yo, con el sombrero negro de terciopelo hasta los ojos y una bufanda larguísima.

Íbamos con mucho tiempo, para sentarnos en el sitio que quería Eustaquia, que era debajo del púlpito, porque era dura de oído, y allí le caían las palabras del predicador como gotera, según decían. Es decir, que oía bien. Nos daba tiempo a ver todos los preparativos.

A lo primero hacía frío, pero a media que la gente iba llegando, taponaban las corrientes y se sentía calorcito. Cuando ya estaba el templo casi lleno - y se llenaba siempre que el predicador era dominico - salían dos monaguillos, uno

llamado Cencerrilla y el otro Malaparte y encendían las velas del altar de las ánimas ... (que quiere decir almas). Y llegaba el predicador acompañado del párroco, con las orejas y la nariz coloradas por el frío.

Cuando daban el último toque, largo, tristísimo, subía un cura de poca importancia al púlpito y rezaba un rosario que daba mucho gusto oírlo, porque empezaba: "Santa María, madre de Dios, ruega por nosotros", etcétera, e iba bajando la voz y achicando las palabras, de manera que cuando llegaba a lo de "nuestra muerte, amén" ya no *se le* entendía, pues más bien era suspiro o gargarismo suavísimo. Y, apenas hacía punto, toda la masa de feligreses - parece nombre de titiriteros - atacaba con gran fuerza el "Dios te salve, María", aunque en seguida empezaba a bajar, hasta concluir en unos calderones huequísimos, más ruidos que palabras, que se cortaban en seco, para dejar paso de nuevo a la voz del curilla, que ya había tomado fuerza... Y así estábamos dale que te dale hasta llegar a la letanía, que tampoco era leve, pero daba gusto porque cambiaba de tono, mejor dicho, de cantidad, y cada invocación del cura era respondida con un tiro de voces que querían decir: ora pro nobis.... ora pro nobis. Y luego los requilorios y apostillas finales por el Papa, por el rey, por el general y por las ánimas, hasta que el curilla hacía una reflexión rápida y se iba del púlpito.

Entonces la gente empezaba a toser, a rebullirse en las sillas y a mover los reclinatorios, hasta que salía el predicador con su capa blanca como un ángel y, con mucha solemnidad, subía la escalera del púlpito, que crujía peldaño a peldaño.

Mientras el fraile, ya en el púlpito, hacía la genuflexión y se santiguaba rápido, se oían las últimas toses y descomposturas. Todavía el predicador con las manos en el paño blanquísimo del púlpito, mientras Pensaba había alguno que tosía o alguna que suspiraba. Por fin comenzaba con voz pianísima, como si no tuviera muchas ganas: "Amadísimos hermanos, dice San Pablo en su Epístola...", y soltaba un latín que yo estaba absolutamente seguro que no entendía la Eustaquia, a pesar de que miraba sin pestañear... Poco a poco iba entrando en voz, aspando los brazos y sacando el busto peligrosamente de la barandilla, y se desataba a decir cosas miedosísimas de las ánimas que están en el purgatorio, de los pecados y de lo que le ocurrió a cierto pecador que él sabía. A veces se volvía hacia uno y otro lado, como regañándonos a todos, con las manos crispadas y los ojos desorbitados.

Cuando el sermón llegaba a aquellas gravedades no se oían toses ni crujidos, sólo suspiros hondos y tristísimos de las viejas:

- ¡Ay, Dios mío!
- ¡Ay, Señor!
- ¡Que la Virgen nos lo evite!

Yo algunas veces volvía la cabeza sin que me viera la Eustaquia y veía todas las caras de las viejas embobadas, que recibían la luz de frente. Un huerto de caras tristísimas. Y en las naves laterales - no sé por qué se llaman naves - los hombres en pie, enracimados, con la cara morena y las calvas blancas de llevar el sombrero o la boina. De rodillas solamente estaban las hermanitas del colegio, en la primera fila. Yo me distraía a ratos en contarles las tocas blancas.

A veces venían ráfagas de olor malísimo, pero nadie decía nada. Yo miraba hacia atrás por ver quién había sido, pero todas las caras estaban tan serias que nada se les traslucía.

La hermana Eustaquia, aunque hablase el predicador, no dejaba de darle vueltas al rosario que tenía sobre el halda. Y cuando yo me distraía contando las monjas, o las velas, o encogiendo las narices por la peste que venía, me daba un

codazo y me hacía señas con los ojos para que atendiese al fraile, que ya estaba contando con voz suave lo que le ocurrió a otro pecador antiguo.

Yo le hacía caso y volvía a mirar al predicador, que seguía con las manos por el aire bien enfaldadas en la manga perdida, y le veía subir y bajar el mentón, y los dientes de arriba, y sacar la lengua o en un silencio, pasarse el pañuelo por las comisuras.

A veces me daba miedo de las ánimas y me imaginaba a mí mismo desnudillo, saltando sobre las brasas de una fragua, como aparecían en el altar segundo de la izquierda conforme se entra.

Cuando concluía el predicador, las cosas se aclaraban un poco. Empezaban a cantar las chicas del coro. Yo me volvía y las veía a todas con la boca abierta, y la toca blanca de la monja que estaba en el piano, iluminado con dos velas. Y en el fondo del coro, entre sombras, los grandes pitos del órgano, ahora en silencio.

Luego venía la reserva. Salían muchos curas y los monaguillos con ciriales, como en los entierros, y todos juntos cantaban ante el altar de las ánimas... Quiero recordar que echaban incienso. Cuando la Salve estaba en los finales se oía el estruendo de los hombres que iban hacia la puerta y todos movíamos las sillas para prepararnos a salir.

La hermana Eustaquia me hacía besar la cruz del rosarito y lo guardaba en su faltriquera. Luego me besaba en la frente (no sé por qué). Me abrochaba el abrigo entre los últimos rezos; me ceñía el tapabocas, y me daba el sombrero para que me lo pusiera nada más echar pie a la calle, porque antes era irreverencia. Se calaba el mantón, cogíamos las sillas, y arrastrando los pies detrás de las viejas, íbamos saliendo mientras los monaguillos, a la carrera, apagaban la cera.

En la plaza hacía mucho frío, pero la Eustaquia siempre se paraba a hablar con alguien del predicador. Y decían si había estado bien o si era guapo o feo... El dominico también salía embozado en su capa para cenar en la casa del párroco.

Pegados a la pared y hablando del frío nos íbamos a casa a cenar. Y allí, el abuelo, que ya estaba con la servilleta puesta y era algo incrédulo, nos decía:

- ¿Qué, habéis sacado muchas ánimas del purgatorio?

Yo no cogía muy bien la intención, aunque sí le veía risa en los ojos y me ponla a pensar que tendría que ver el purgatorio con la purga, mientras Eustaquia rezongaba:

- Sí, sí; dígale usted esas cosas al niño, para que pierda la fe.

b) Comentario.

Nótese que esta narración de segundo plano sigue una línea temporal y se mantiene en ella el orden natural en que los hechos narrados se producen. Estamos, como sucede en todo texto narrativo, ante dos secuencias: la de lo representado, que corresponde al contenido, y la de los signos verbales, que corresponde a la lectura. Ambas discurren en la misma dirección de principio a fin. Con la lectura asistimos al desarrollo de una acción; por tanto, no se trata de un segundo plano puramente descriptivo o que venga dedicado íntegramente a las reflexiones del narrador, según la función típica y parcial, que corresponde al segundo plano. No se trata de una narración completa. La ausencia de primer plano no significa que el cuento carezca de un suceso, de una trama temporal. Ahora bien, este segundo plano, a diferencia de las narraciones analizadas anteriormente no contiene un suceso en el sentido de un suceso único y singular, contiene el recuerdo de un suceso habitual.

Se trata, en efecto, de un recuerdo relatado en primera persona. Los incisos de narrador, su palabra, vienen en los tiempos del comentario. No son frases narrativas, sino lenguaje directo. Dentro del relato se contrastan dos momentos: uno de ellos semeja de modo ficticio un presente de comunicación actual (" - allí a las mujeres las llaman hermanas y a los hombres hermanos", "no sé por qué se llaman naves", "(no sé para qué)" y el otro resulta un pasado, el tiempo recordado de la época infantil.

La novena no es una novena concreta, sino la habitual novena, las diversas novenas, la acumulación de novenas a las que el protagonista había asistido durante su niñez con el ama de cría. Pero a pesar de ello el orden temporal del relato se sigue de principio a fin, igual que si se tratara de un suceso singular. Este tema y este modo de enfocar el relato lo facilita, sin duda, el empleo exclusivo del segundo plano; la acción única de un primer plano queda envuelta en las simultaneidades del segundo, lo concreto de un hecho singular se difumina. También se puede afirmar que el tema del relato (la nostalgia de un recuerdo infantil que incide en el pensamiento adulto) adopta como forma apropiada el segundo plano, evitando el relieve del primero.

Gili Gaya señala entre los valores del imperfecto el siguiente: "Con acciones perfectivas, el hecho de enunciarlas en pretérito imperfecto significa que son repetidas, reiteradas, habituales; por ejemplo: *saltaba los obstáculos con facilidad,...* Si en estos ejemplos sustituimos el imperfecto por otro pretérito (Saltó ....), se entendería que la acción se produjo una sola vez." (Gili Gaya, *1958:* 143). Pues bien, apliquemos esta doctrina a los planos del texto narrativo. Cuando en la lectura de *La novena* encontramos el verbo *salíamos de casa con nuestras sillas (o* quizá el anterior, *"me llevaba al novenario",* aunque este caso sea menos claro) entendemos al pronto que no se nos narra un suceso singular. Si en lugar de *salíamos* (segundo plano) hubiéramos encontrado *salimos* (primer plano) el perfecto simple nos pondría delante de un suceso singular, el recuerdo vendría ahora referido a una ocasión concreta. Si seguimos efectuando esta conmutación verbal, de imperfecto a perfecto simple, a lo largo del texto se obtendría un primer plano, y con él el relato de un suceso único. Los tiempos imperfectos indican en este caso que se trata del relato de una costumbre. No son adverbios como *frecuentemente, muchas veces, en ocasiones... (o* expresiones temporales equivalentes) los que indican que se trate de acciones acostumbradas (el único es *La Eustaquia* siempre *se paraba a hablar con alguien del predicador),* sino los tiempos. La ausencia de primer plano supone también, para este ejemplo, la ausencia de un suceso singular.

El segundo plano de *La novena* sigue la secuencia temporal ordenada, como en cualquier otro relato, pero no presenta un suceso, sino un fondo de sucesos similares. En el relato domina el tono nostálgico, de recuerdo y recuperación de la infancia. No es el recuerdo de una novena, como acontecimiento singular, sino la condensación y la esencia de todas las novenas infantiles.

Más arriba hicimos referencia a los verbos que componen el segundo plano, apuntando la conveniencia y la posibilidad de este estudio. De este modo las propiedades de los tiempos y de los planos se complementan con los usos de los verbos y con el contenido de los planos narrativos. La conmutación del imperfecto en perfecto simple, aplicada a este relato, nos lleva a comprobar un tema ya mencionado: la interferencia entre el aspecto endosemántico y el aspecto gramatical. El imperfecto *(me llevaba, salíamos, ...* etc.), por sí mismo, no indica una acción habitual. Puede indicar una acción singular si acompaña a otra que

venga en primer plano: *salíamos cuando tocaron las campanas; y puede* significar una acción reiterada, como es el caso que estamos comentando. Por otra parte, en lo referente al valor semántico, ya se dijo que no hay verbos de segundo plano y verbos de primero. Todo verbo puede aparecer en uno y otro plano. Pero aquí sí parece tener lugar una tendencia estadística, una afinidad de los verbos con uno y otro plano. Parece lógico que los verbos con significado perfectivo se acumulen en el primer plano; en el aspecto morfológico y el aspecto léxico, ambos perfectivos, encadenan la acción, organizan la secuencia puntual del primer plano.

II. 8. LOS PLANOS SEGÚN EL CONTENIDO. CONCLUSIÓN.

Hemos abordado el texto narrativo desde las propiedades del verbo, de tal modo que la noción de plano se ha fundamentado desde las nociones de grado cero y aspecto. Primero y segundo plano y su diferencia resultan, pues, de un planteamiento formal, y definimos los planos desde esta perspectiva antes de entrar en consideraciones sobre su contenido. Los perfectos simples, organizados en secuencia temporal bien delimitada por el aspecto, constituyen el primer plano. Los imperfectos constituyen la estructura sintagmática del segundo.

Este plano segundo puede ofrecernos o no, según los casos, una secuencia ordenada de acciones que se apoyan y coincide materialmente según la línea del discurso. El aspecto durativo del imperfecto no es, sin embargo, el aspecto más apropiado para expresar una secuencia. Sirve, en cambio, para expresar un ámbito de tiempo; ámbito del que se trató al comentar la dimensión del presente actual, pero ese ámbito de presente se aplica también al presente narrativo o imaginario. El narrador como ente de ficción se sitúa en él cuando con su palabra nos habla en el relato. Por medio del imperfecto se introduce en el relato la descripción, las acciones habituales, los comentarios del narrador, la voz y el pensamiento de los personajes indirectamente expresados, los asuntos todos que no se insertan en la secuencia temporal del suceso.

El primer plano se define, en cambio, por la noción de presente dinámico. La serie puntual no puede percibirse como ámbito de presente, sino como encadenamiento y sucesión. Esta línea se interrumpe aquí y allá a lo largo del texto por las intercalaciones del segundo plano, o más exactamente por la entrada de la otra forma del presente: el *ahora* imaginario que no se constituye por la sucesión de las acciones. En ese *ahora* se sitúa la descripción y la palabra del narrador.

Pues bien, si desde las propiedades formales de cada plano hemos llegado a percibir el contenido propio de cada uno, podemos ahora afrontar el contenido narrativo de los planos formales de modo directo. Se puede hablar de una *materia narrativa de primer plano* (es decir, un primer plano no formal, sino de contenido), y de una *materia narrativa de segundo plano* (un segundo plano de contenido). Hay una visión formal de los planos y una visión de su sustancia narrativa. Se introduce, pues, un concepto nuevo para el análisis del texto.

II. 8. 1. Los planos según el contenido de la narración.

Sobre la distinción formal de las series verbales se establece otra distinción que se refiere directamente a la materia narrativa: una división por el contenido.

Aplicaremos los mismos términos que se han empleado para las series formales. Tenemos así un primer y un segundo plano según la *materia narrativa*. Es materia propia de primer plano la historia o el suceso, la serie de acciones que encadenan la anécdota. Es materia propia de segundo plano las descripciones y las intervenciones del narrador. En ocasiones anteriores se definió de modo negativo (todo lo que no pertenece al primero), ahora podemos dar una definición positiva.

Se establece, pues, un paralelismo entre los planos formales y los de contenido. Son distinciones paralelas pero no coincidentes.

Sucede, en efecto, que el primer plano en la *materia narrativa* corresponde con el primer plano formal, pero el segundo plano en *materia narrativa* no, no hay correspondencia biunívoca entre planos formales y de contenido.

Como hemos visto, el contenido del primer plano puede aparecer también en el segundo, en la línea de imperfectos y distribuirse según las siguientes variaciones:

a) toda ella en el primer plano formal de los perfectos simples;

b) repartida entre primero y segundo plano formal;

c) toda ella en el segundo plano formal, como caso límite.

El segundo plano formal, la tirada de imperfectos, no se corresponde enteramente con su contenido propio porque el imperfecto puede expresar la serie de acciones que constituyen la trama temporal. Como consecuencia tampoco el primer plano del contenido no coincide enteramente con el primer plano formal.

El juego entre los planos formales y de contenido resulta de traducir a las dimensiones del plano el régimen de la oposición entre formas marcadas y formas no marcadas. Encontramos pues una diferencia en el comportamiento de estos planos: mientras la materia del primer plano puede distribuirse en los dos planos formales, no ocurre así con la materia del segundo. El segundo plano de contenido no puede, por su propia naturaleza, insertarse en el primero. Hay materia narrativa que queda rechazada por la serie temporal de los perfectos simples, mientras que la serie de los imperfectos, en principio, no rechaza materia alguna. El segundo plano contiene su propia materia específica más un añadido variable del primero. En resumen, el segundo plano tiene su materia específica y admite la del primero. El primero tiene su materia específica, pero además rechaza formalmente la materia específica del segundo.

Aunque planos formales y planos según el contenido no coinciden, adviértase que la materia narrativa de uno y otro plano se define formalmente: aquello que puede recibir la marca perfectiva no es segundo plano aunque formalmente lo sea.

II. 8. 2. Los limites estructurales entre uno y otro plano.

Los dos aspectos señalados, el punto de vista formal y el punto de vista de contenido, permiten trazar de modo más completo los límites entre primer y segundo plano. La libertad del narrador para distribuir la materia narrativa no es omnímoda, como indicaba Weinrich. El narrador goza de cierta libertad para expresar el suceso, puede adoptar la rígida estructura aspectual de perfecto simple o elegir la forma menos tensa, o menos trabada, del imperfecto. En esta zona de libertad se mueve el estilo y la técnica narrativa. Así, a medida que la historia se narra más en el segundo plano se debilita (hablamos en general) la articulación temporal del suceso; cuanto mayor sea el uso que hacemos del segundo plano, más desflecada se encontrará la trama de los hechos. Los efectos estilísticos obtenidos por el uso de los planos en cada narración particular serán diversos,

entran en juego los valores significativos y los valores formales en la unidad singular de cada obra. El uso de uno y otro plano no es simple juego de formas: implica visiones de fondo. Toda técnica narrativa debe enmarcarse en problemas estéticos de orden general. Y se vera que la estructura responde a una visión estética. Pero hay que conocer los límites que impone la lengua misma, la zona donde termina la libertad del narrador y se hace presente la necesidad: las leyes insoslayables del discurso narrativo como estructura lingüística. Se ha visto, por ejemplo, cómo el contenido específico del segundo plano, su materia propia, no puede expresarse en el plano de los perfectos simples, en el primer plano formal. El segundo plano puede reducirse o extenderse, pero toda reducción formal resulta siempre en una reducción de su contenido. Se limita, pongamos por caso, la intervención del narrador. Este es un límite estructural del texto narrativo. De otra parte, toda narración exige (salvo casos límites explicables estilísticamente) un primer plano, sin el cual el texto pierde la condición de relato.

II. 8. 3. La conmutación.

La prueba de la conmutación del segundo plano en el primero nos señala un límite entre ambos. Con esta prueba se intenta transformar todo el segundo plano en primero, haciendo la sustitución de cada uno de los imperfectos por el perfecto simple correspondiente. Cuando encontramos que la conmutación no es posible estamos ante el límite que impone la estructura lingüística. Cuando la conmutación es posible, estamos ante la libertad de estilo, ante la elección del autor. Si la conmutación *imperfecto → perfecto* simple resultara posible, la elección del tiempo imperfecto será un hecho de estilo, y de ello debe dar cuenta el autor, no la gramática.

Lo que decimos de un tiempo en concreto lo aplicamos a los planos enteros; la libre distribución de la materia narrativa se pone a prueba. La conmutación inversa, *perfecto simple → imperfecto*, no es necesaria puesto que siempre se puede efectuar este cambio. Por tanto sólo necesitamos realizar la conmutación indicada; con ella discriminamos el segundo plano formal en su contenido, separando la materia propia del segundo plano y la del primero. La conmutación resulta pues un modo operacional de definir el segundo plano del contenido y un modo de hallarlo en el análisis de los textos concretos.

La prueba de la conmutación se podrá aplicar no sólo a los tiempos del segundo plano, como acabamos de indicar, sino a otros tiempos. Más adelante se verá cómo este procedimiento puede emplearse para analizar los relatos en presente o en perfecto compuesto y para estudiar algunos tiempos aislados, en todos ellos la prueba en cuestión nos permite señalar el valor de los tiempos en la estructura del texto.

II. 8. 4. El relieve.

En tanto existe un margen de libertad en que se mueve el narrador cabe hablar de relieve, entendiéndolo siempre como la variadísima gama de posibilidades de articulación temporal del suceso, contrastando la materia entre primer y segundo plano. El plano de imperfectos, por ser imprecisa la delimitación de su encadenamiento, no resalta la secuencia de acciones del modo como lo hace el perfecto simple, de ahí que la acción colocada en segundo plano podamos considerarla relegada a un fondo secundario.

Este tipo de relieve está establecido sobre aquella parte del contenido narrativo que constituye la historia, es decir, sobre la materia de primer plano. Parte de esta materia se desplaza al segundo plano formal y se obtienen determinados efectos estilísticos. Se establece así un relieve que de ninguna manera constituye algo esencial o necesario a la comunicación narrativa.

En cambio, no podemos hablar de relieve, al menos en el mismo sentido, cuando lo que se considera no es la distribución de la historia, sino los contenidos propios del primero y del segundo plano, manifestados por las series verbales que, en principio, les corresponden. Entre historia y descripción o entre discurso y palabra del narrador no hay relieve. Se trata de planos narrativos con naturaleza diferente, y cuyo origen hay que buscarlo en la estructura propia de la comunicación narrativa. El texto, con sus dos planos, refleja esta estructura.

Han quedado muy lejos, después de esta exposición, las nociones de plano y de relieve que tomamos de Weinrich. Se apreciará ahora que aquella teoría necesitaba precisiones, y, entre ellas, esta última. Porque Weinrich considera conjuntamente el punto de vista formal y el del contenido, como si no hubiera posibilidad de disociarlos. Traeremos a la memoria aquella opinión según la cual existe una *necesidad* de " dar relieve" y una libertad de distribución de la materia narrativa en los dos planos del texto. Resulta evidente que estos dos principios suponen un tanteo aproximativo a la realidad del texto. La libertad está limitada. Y la necesidad de dos planos no es propiamente una cuestión de relieve, se trata de materias narrativas distintas. Estos dos elementos del texto reflejan la estructura de la comunicación narrativa en la que hay un hablante y una representación, los planos del contenido son necesarios por razones muy distintas.

La necesidad de los planos narrativos no es una necesidad de relieve, no es respuesta a la dificultad de darse a entender en la comunicación narrativa, frente a la facilidad en la comunicación comentadora (Weinrich). Los planos no son respuesta a una necesidad expresiva, sino reflejo de una estructura. La estructura de la comunicación narrativa y la de la comunicación comentadora difieren sustancialmente y estas diferencias se reflejan en el texto. Hasta el momento hemos apuntado sólo las articulaciones que aparecen en el texto, pero la razón última de ellas debe encontrarse en las condiciones de uno y otro tipo de comunicación. La simple división aspectual del presente narrativo no es la causa última que explica la estructura del texto narrativo, pues aunque cambien los medios lingüísticos de un idioma a otro, la estructura de la comunicación narrativa es la misma en todos.

III. TERCERA PARTE.

III. 1. SUSTITUCIÓN DEL SISTEMA VERBAL NARRATIVO.

III. 1. 1. Exposición del problema.

Hasta el momento se ha examinado el sistema verbal que pudiéramos llamar estándar, aquel que adopta como tiempo de grado cero la pareja de tiempos secundarios, perfecto simple - imperfecto, del sistema verbal actual. Veremos ahora aquellos casos que se desvían de este sistema.

El mismo desplazamiento que constituye el sistema verbal inactual elimina, en principio, el uso de todos los tiempos primarios en el discurso narrador: el presente *(canto),* el pretérito perfecto compuesto *(ha cantado) y ambos* futuros *(cantará y habrá cantado).* Y sin embargo, el examen de los textos nos hace ver que la presencia de estos tiempos en el discurso narrativo persiste, desafiando las bases de nuestra teoría: la segregación y autonomía de los tiempos secundarios. Se trata pues de analizar aquellos casos que se desvían del sistema verbal estándar.

Ya se indicó (vid. 11. 3.) que la aparición de un tiempo primario en el texto narrativo significa que el valor aspectual de este tiempo queda invalidado. La oposición típica presente / pretérito perfecto simple, con valor de época, funciona en el discurso actual, pero queda anulada en el discurso narrativo. La forma verbal del perfecto simple *(canté)* en contraste con el presente actual *(canto)* indicará tiempo pasado, pero la forma verbal del presente *(canto)* en contraste con el presente narrativo *(canté)* no indica presente actual, sino que sustituye al presente narrativo "normal", es decir, *canté - cantaba.* El presente de indicativo equivale, por tanto, en estos casos a un perfecto simple o a un imperfecto.

Esta sustitución de una forma por otra (o por otras dos) es posible puesto que la ausencia de marca del presente de indicativo no supone la negación de la marca. Ya se habló de ello al tratar del presente histórico y al comentar la interpretación que da Weinrich de esta figura: una metáfora temporal que introduce en el distanciamiento de la narración la tensa actitud del comentario.

El presente histórico no funciona, esto es cosa sabida, como un presente actual, señalando deícticamente el tiempo, funciona como un presente narrativo. Si señalara el tiempo presente del hablar, su efecto inmediato sería el de convertir los presentes narrativos (perfectos simples e imperfectos) en tiempos pretéritos actuales. Ocurre exactamente lo contrario: estos pretéritos (presentes narradores) despojan al presente de indicativo de su actualidad. El contexto de la situación narradora impide la actualización de la forma verbal del presente que aparece dentro de una serie de tiempos narradores, y en el lugar donde se espera un tiempo narrador.

Sobre el caso del presente histórico o sobre la aparición de otros tiempos primarios, aislados, en el texto narrativo no nos vamos a ocupar sino esporádicamente. Este fenómeno, que puede a primera vista parecer una anomalía, no es tal, sino una posibilidad normal en el funcionamiento de las marcas. No nos interesa tanto el cambio de un tiempo por otro, aisladamente, sino aquel que

consiste en la sustitución del sistema verbal de tiempos secundarios por el sistema de los tiempos primarios, a veces enteramente, a veces solo en parte.

Desde el punto de vista de la teoría del sistema verbal aquí expuesta la sustitución del sistema completo no ofrece ningún problema especial. Sí aparecen algunos matices nuevos, pues no es lo mismo la sustitución de un tiempo que se presenta aislado en la serie de tiempos narradores, que la sustitución de la misma serie, toda entera. Este cambio afecta al paradigma verbal, significa que hemos sustituido el entero esquema con que se distingue lo actual y lo inactual. Esta distinción no se apoya en el sistema de los tiempos secundarios, en lugar de estos tiempos usamos, en todo o en parte, el sistema de tiempos primarios. Esto puede parecer, a primera vista, confuso, pues no habría manera de distinguir la situación de comunicación actual de la inactual. Pero lo que se aplica a la aparición de un verbo aislado como es el caso presente histórico en la serie de verbos narradores se puede aplicar a la serie entera. Si una forma de presente, situada en la corriente de tiempos narradores no se actualiza, sino que por el contrario se convierte en un tiempo narrador por presión del contexto, lo mismo ocurre también con la serie.

Ahora bien, la serie entera debe contar con el contexto apropiado que invalide el valor actual de sus tiempos. Para que esto suceda así contamos con dos elementos de referencia: el primero nace de la misma situación comunicativa: sabemos que nos narran no sólo por los verbos, sino por otros muchos indicios; el segundo (en realidad parte del anterior), reside en el hecho de que un relato se sitúa en el contexto de todos los demás relatos, que no utilizan el sistema primario de tiempos, y, por tanto, aunque el relato esté en presentes seguimos percibiendo un contexto que invalida el valor actual de los tiempos primarios.

III. 1. 2. El relato en presente.

Pasemos ya a mostrar un texto narrativo completo que emplea como sistema verbal el grupo de tiempos primarios.

a) Ejemplo.

Las palomas, J. A. de Hevia Valens.

Los reflectores bañan con su luz amarilla las viejas piedras de la catedral; como telón de fondo, la noche, el cuerpo eterno de la noche con su piel azul - negra cubierta de lentejuelas.

El niño, solo, no es más que un puntito blanco sobre la inmensa plaza que no goza, como la catedral, de la luz de los reflectores; va vestido como todos los niños con pantalón corto y jersey de verano; está quieto, las manos en los bolsillos y la vista levantada hacia las agujas altas, ésas que sólo es Posible ver bien desde los ángulos de la plaza, y que albergan las palomas que los domingos por la mañana revolotean alegres sobre su cabeza.

El niño sabe que los nidos de las palomas están en las torres, escondidos entre los relieves o bajo los aleros, pero por más que los busca no logra localizarlos. Por fin abandona su propósito, con los ojos cansados y el cuello dolorido. Tal vez las palomas, piensa, no construyen sus nidos como las golondrinas o los jilgueros; los deben construir más sólidos, más duraderos. Eso debe ser: las palomas, acostumbradas a volar alto sobre el mar, sobre las casas, deben preferir los nidos con vistas a la plaza, a los barcos y a la gente. Las

palomas, está seguro, no se conforman con tener los nidos como los pájaros pobres que, negros y pequeños, mueren de tedio en sus nidos oscuros de paja y fango.

No se ven nidos, ni palomas. Las palomas no deben volar de noche, ya que si lo hicieran sus blancas siluetas se destacarían claramente y él las habría visto ya. Decididamente las palomas no vuelan de noche. No pueden ver, muy lejos, las luces blancas y rojas y azules de las ciudades todavía despiertas. Las palomas duermen desde la caída del sol, y se privan de las luces y del vientecillo que siempre acompañan a la noche. No debieran perderse todas estas cosas; las palomas son tontas. Si él fuera paloma volaría toda la noche sobre la ciudad, sobre los neones, sobre los autos relucientes...

Un dolorcillo, profundo y suave, le acaricia la nuca. Ha echado a andar hacia la catedral, y al llegar a la puerta del templo la luz de los reflectores ha sido también para él.

Distraídamente, mira los relieves del dintel y las firmas que junto a ellos han grabado muchos visitantes.

La puerta, de madera, sólida, remachada con clavos de oscuro hierro, está cerrada. Al comprobarlo, el niño recuerda que existen puertas laterales, y se dirige a la más próxima. Ha decidido dar un paseo por el interior del templo, ya que se aburre.

La catedral, por dentro, es gris y fría y silenciosa. No hay nadie. Los pasos del niño apenas rompen el silencio reinante.

Pasea por la nave izquierda; ante cada capilla se detiene un momento, analizando sin interés las verjas, las imágenes y los altares. Por fin se sienta en un banco, cara al altar mayor. El altar no tiene sagrario, pero es bonito.

Una persona acaba de entrar; lleva zapatos de suela y sus pasos, firmes, sonoros, llenan la catedral.

El niño se siente incómodo. Tal vez sienta miedo de la persona que acaba de entrar o sonrojo por estar solo... Apresuradamente regresa a la plaza.

Ha pasado poco rato; es pronto para volver junto a sus padres, que están, con unos amigos, en un café del paseo. Se aburre; está cansado de pasear.

No le gusta ir con sus padres los domingos, prefiere hacerlo con sus amigos. Con ellos se divierte mucho: suelen ir al cine o pasean, interminablemente, por la ciudad.

Los paseos con sus amigos son distintos; solo no se puede pasear, se aburre uno. En una ocasión conoció a un amigo de sus padres que solía dar largos solo: no tenía amigos, auténticos amigos. Aquel hombre le dio mucha pena.

La grava del parque se le mete bajo la planta del pie por las aberturas de las sandalias. Varias veces ha tenido que descalzarse para extraer alguna piedrecilla. El parque está desierto y oscuro.

En el parque hay una estatua que representa a una mujer y a un niño, pero ahora sólo se ve un bulto que al niño le da un poco de miedo. En lo alto de la escalinata, la catedral, amarilla, parece hecha de cera transparente.

La bahía brilla convertida en un diamante con millones de facetas. Los hoteles tienen rótulos luminosos y los coches, veloces y brillantes, se deslizan sobre el paseo marítimo. El niño lee algunos rótulos, sobre todo los rojos y los verdes.

Se aburre. Decide volver junto a sus padres. Desciende las escaleras con paso lento y las manos metidas en los bolsillos. Al llegar al paseo sigue andando, camino del bar, y se pierde entre la gente alegre y ruidosa.

Sobre el lomo negro del mar brillan los fanales de algunos botes de pesca; el pequeño navío que muestra la "ciudad de noche" a los turistas emite, desde su embarcadero, su sirena alegre de llamada.

b) Comentario.

El relato anterior contiene las siguientes formas personales del verbo: presentes, 80; pretéritos perfectos compuestos, 6; otros tiempos, 10. No aparece ningún futuro, ni simple ni compuesto, que también pertenecen al grupo de tiempos primarios. Examinaremos cada una de las diez formas verbales que hemos agrupado como "otros tiempos".

Tenemos, en primer lugar, dos perfectos simples y dos imperfectos en un inciso narrativo: "En una ocasión *conoció* a un amigo de sus padres que *solía* dar largos paseos solo; no *tenía* amigos, auténticos amigos. Aquel hombre le dio mucha pena". Este pasaje expresa una retrospección, nos lleva desde el momento presente de la historia a una ocasión anterior dentro del tiempo ficticio; los cuatro verbos indicados indican época pretérita. No se trata de pretéritos actuales, sino de pretéritos narrativos. Son tiempos narradores, pero no son grado cero. En el sistema verbal narrativo estándar la retrospección se indica con el pretérito pluscuamperfecto, RP-V, según la fórmula de Bull; cuando se emplea el presente de indicativo como grado cero, la pareja perfecto simple - imperfecto significan retrospección.

En segundo lugar tenemos seis tiempos que se encuentran, todos ellos, en un pasaje de estilo indirecto libre, donde se recoge el pensamiento del personaje en sus cábalas sobre la vida de las palomas: "Las palomas no deben volar de noche, ya que si lo *hicieran* sus blancas siluetas se *destacarían* claramente y él las *habría visto* ya. ... Si él *fuera* paloma *volaría* toda la noche sobre la ciudad, sobre los neones, sobre los autos relucientes". Y otra frase, también del mismo pasaje que precede a estas últimas: " no *debieran* perderse todas estas cosas".

Si se prescinde de estas seis formas verbales y de las cuatro anteriores, lo cual supone apartar de nuestra consideración la forma peculiar del estilo indirecto y la retrospección narrativa, se puede afirmar que el texto presentado consiste en una narración cuyos tiempos son el presente y el perfecto compuesto. Ambos tiempos del grupo primario. De los seis perfectos compuestos nos ocuparemos más adelante, pero podemos decir ya que se trata de formas retrospectivas (como el perfecto simple o el imperfecto que acabamos de ver) y como hemos prescindido de la retrospección narrativa podemos también prescindir de ellos por ahora. Nos encontramos, pues, ante una narración en presente, una narración cuyo único tiempo de grado cero es el presente de indicativo. Este tiempo, por tanto, ocupa el lugar de la pareja perfecto simple - imperfecto. Una sola forma del verbo acumula el primero y el segundo plano, que ahora, desde el punto de vista formal, son indiscernibles, aunque no lo sean desde el punto de vista del contenido o materia narrativa.

III. 1. 3. La narración de un solo plano.

Esta narración en presente, por su carácter monoplano y por el uso de los tiempos primarios, se asemeja en algunos aspectos formales al discurso actual o comentador. El presente de indicativo es el tiempo guía en los textos

comentadores y lo es ahora en un texto narrativo. Semejantes por la forma, su diferencia se advierte en el contenido: el discurso narrativo nos da la representación de un suceso (la serie de formas verbales del discurso se acomoda con la serie de los sucesos de la historia); pero además (pues esto por sí mismo no sería suficiente para distinguir un discurso actual de uno narrador) hay en la narración un sentido inmanente del tiempo que distingue esta situación comunicativa de la situación comunicativa del comentario.

Por lo que se refiere a las formas verbales, el presente no sólo sustituye al perfecto simple y al imperfecto, sino que los desplaza de modo completo. Estamos ante un caso que no puede calificarse de presente histórico. El presente no alterna con los habituales tiempos narradores. Obsérvese que la alternancia de estos tres tiempos, los tres con valor de grado cero, produciría cierta confusión. Cuando el sistema secundario de tiempos se emplea como sistema verbal narrativo el uso de las formas verbales primarias se descarta, salvo su aparición limitada en sustituciones esporádicas, casos en que puede admitir un fenómeno semejante a la metáfora; pues bien, ocurre que cuando se adopta como sistema narrativo el de tiempos primarios (como sustitutivo del sistema narrador habitual), estos tiempos también descartan el sistema secundario. Lo descartan como grado cero y lo emplean como retrospección. Es decir, cuando en la comunicación narrativa nos valemos del sistema verbal primario, eliminamos el secundario; y cuando usamos el secundario, eliminamos el primario. Y así resulta que la aparición de un presente en el discurso del sistema secundario viene a ser una sustitución o metáfora, y la aparición de un perfecto simple en el discurso del sistema primario significa una retrospección.

III. 1. 4. La narración en presente y la narración en segundo plano.

La narración en presente y la narración en imperfecto presentan un único plano formal, aunque ambas pueden contener, como hemos dicho, los dos planos de contenido. Vamos a ver las consecuencias que se pueden sacar de comparar entre sí estos dos tipos de relato, basándonos en las diferencias que se derivan del tiempo verbal que cada uno emplea.

El presente es indiferente ante la distinción aspectual; el imperfecto, en cambio, es miembro de una correlación aspectiva, en la cual representa la forma no marcada. De este hecho nace el diferente valor estilístico de cada tiempo y de sus series correspondientes. Son dos fórmulas distintas. Los dos ejemplos que hemos presentado representan, en efecto, dos extremos estilísticos y dos enfoques del relato muy dispares.

En el relato de Hevia Valens el lector presencia un acontecer que ocurre, por así decir, ante su vista. Ante él los lectores venimos a ser espectadores de un suceso singular, único, que atisbamos desde algún punto privilegiado de observación. En cambio en el relato de García Pavón el tono de recuerdo se sobrepone a la representación, escuchamos, somos audiencia. Más que tener ante nuestros ojos unos hechos, oímos el relato de un suceso falto de singularidad, que nace en el fondo de recuerdos de la conciencia de un narrador. La ausencia del primer plano en *La novena* de García Pavón se deja sentir a lo largo del relato. El relato en imperfecto resulta un relato defectivo. No estamos solo ante un relato de único plano, sino ante un relato en que se percibe la carencia de primer plano a lo largo de su lectura. Este hecho estilístico intencionado tiene como efecto poner de relieve el breve diálogo de la conclusión final. El tono que atraviesa el relato de principio a fin conduce a resaltar el significado de ese intercambio último, no en

vano ese diálogo es el remate del cuento. La ausencia del perfecto simple se deja sentir precisamente como ausencia. Y desde el punto de vista formal, el imperfecto, por ser el miembro opuesto, en la correlación aspectiva, al perfecto simple, suscita en la conciencia lingüística del lector la alternancia ausente del tiempo puntual.

El presente no supone, a diferencia de lo indicado para el imperfecto, un desequilibrio formal del texto. La narración en presente, que contiene un suceso singular, acoge los dos aspectos del contenido narrativo en una sola forma verbal. Lo que identificamos como primer y segundo plano se presenta en una sola serie, indiferente a la oposición aspectiva. No hay carencia de un plano formal.

De otra parte, esta indiferencia ante el aspecto que corresponde al presente nos hace asimilar la articulación de esta serie a la de imperfectos. Lo que se dijo de ella en cuanto a la delimitación de los sucesos entre sí se aplica al presente: la serie de presentes pierde capacidad de articulación temporal. La narración en presente se adapta bien, como en el caso que comentamos, a la presentación de una escena.

Observamos también que en *Las palomas,* a diferencia de lo que ocurre en la línea argumental de *La novena,* al desenlace final no se le da un realce que destaque frente al desarrollo del relato, sino todo lo contrario, el interés reside en la escena singular e inmediata; la conclusión en cambio diluye el relato: el niño, tras su excursión solitaria, se pierde entre gente alegre y bulliciosa. Añadiremos por último que si bien ambos relatos carecen de aquella articulación más trabada, propia de aspecto puntual (y que servía, como indicamos, para destacar una línea de acción), el relato en presentes no da impresión de carencia, resulta formalmente completo. De ahí que los efectos estilísticos que se obtienen con el uso de un solo plano sean distintos en cada caso.

III. 1. 5. La narración en el sistema verbal de los tiempos primarios.

La narración en presentes que nos ha servido de ejemplo es muestra también de todas aquellas que pueden presentar la misma sustitución del sistema verbal. No nos inclinamos a pensar que esta narración se pueda considerar un caso de presente histórico. El presente histórico (como tiempo aislado) se puede explicar según la metáfora sintáctica de Weinrich, no habría en ello inconveniente; pero la noción de metáfora requiere que la forma verbal metafórica, el presente, aparezca inusitadamente en la serie de tiempos narrativos (perfecto simple - imperfecto), de tal modo que entre el contexto de la serie y la forma verbal insertada en ella, se provoque un contraste, una extrañeza, por la que se suscita el efecto metafórico. Pero como no se trata, en el ejemplo que analizamos, de una forma temporal aislada, sino de todo el sistema temporal narrativo, no parece que pueda aplicarse la interpretación metafórica.

En el sistema verbal de Bull se encuentra explicación para ambos fenómenos, la alteración del sistema verbal narrativo y la alteración de un solo tiempo, aunque no se pone de manifiesto el matiz metafórico aplicable al segundo caso. Veamos, siguiendo a este autor, cómo se interpreta la sustitución de todo el sistema verbal narrativo.

Los tiempos primarios, en efecto, pueden sustituir a los tiempos narrativos, que pierden naturalmente su carácter actual.

"All prime tense forms may, on the other hand, be treated simply as vector formulas. In other words, the formulas E(PP+V, and E(AP-V) are reduced to E(P+V) and E(P-V). When this happens, the prime tenses forms no longer

indicate orientation to PP and every prime tense form becomes a potential free variant of its corresponding retrospective tense form" (Bull, 1960: 56).

Lo que Bull denomina orientación a PP equivale a lo que entendemos por mostración deíctica del tiempo presente para los hablantes, la orientación a RP equivale a la mostración deíctica de tiempo pasado. Ambos momentos deícticos requieren vincular la lengua al tiempo de la comunicación, aun en el caso de que todo el discurso se oriente hacia el pasado. Por eso para Bull toda narración viene a ser historia en sentido de pasado real. Cosa que no es cierta, según ya vimos al hablar de la doble funcionalidad de los pretéritos. Pero en los tiempos que nos ocupan no podríamos hablar de la doble funcionalidad, porque no hay marcas, sino decir que los tiempos primarios actúan con función inactual.

Salvo por la omisión de no distinguir claramente entre historia y relato ficticio, con la teoría de Bull se explica la sustitución de un tiempo narrador (o secundario) por el correspondiente tiempo comentador (o primario), y la sustitución de todo el sistema verbal narrativo habitual por el sistema comentador.

"The fact that all the prime tenses may be oriented to an axis of orientation creates circumstances in which the axis involved in any given speech situation is ambiguous. The Spaniard like the Chinese, the Pilaga, or the Hawaiian, resolves this ambiguity in two fashions. He states explicitly, using some non verb forms, the axis being used. The more common resolution, however is based on the assumption that both the speaker and the hearer are aware of the immediate life situation at the moment of speaking, that they are in some degree of common focus which helps define the axis" (Bull, 1960: 57).

El único requisito para que la sustitución de un sistema por otro no provoque confusiones consiste en que el nuevo valor con que se usan los tiempos primarios quede de alguna manera manifiesto. En el caso del presente histórico tenemos el contexto verbal, en el caso que nos ocupa debemos recurrir a otro contexto: la misma materia narrativa puede ser bastante, pues su contenido se diferencia fácilmente del contenido propio de los textos comentadores, y además está la situación comunicativa completa, que incluye hasta la misma edición de los textos escritos.

III. 2. LA TRANSPOSICIÓN DEL SISTEMA PRIMARIO Y LOS PLANOS FORMALES.

III. 2. 1. La conmutación de los presentes.

La narración en presentes que hemos comentado en el capítulo anterior cubre la materia narrativa, uno y otro plano, con un solo tiempo. Ya sabemos que los planos según el contenido se reflejan, aunque no de manera exacta, en los planos formales, y se dijo también que la prueba de la conmutación (el paso de imperfecto a perfecto simple) permitía aislar la materia propia y exclusiva del segundo plano. Esta conmutación deja un texto en el que coinciden planos formales y planos del contenido.

Ahora vamos a recurrir de nuevo a esa conmutación para aplicarla al caso de la narración en presente.

La falta de distinción aspectual en el grado cero del sistema de tiempos primarios produce una fusión de toda la materia narrativa en un solo plano formal. Con la narración en presentes se ocultan en cierto modo los planos narrativos

según la materia; existen realmente, pero enterrados bajo la única forma verbal empleada. Para ponerlos de manifiesto se somete el texto a la conmutación que consiste en trasponer todos los verbos del sistema verbal primario a los tiempos del sistema narrativo habitual. Esta operación significa que cada tiempo se conmuta por el miembro correspondiente en el sistema verbal narrador y se desplaza todo el sistema verbal en un grado.

El texto Las palomas contaba con 80 presentes, 6 pretéritos perfectos compuestos, y un resto de 10 formas verbales diversas. Esto es, 80 contra 16. El presente supone el 83'3 % de los verbos del relato. El tiempo que corresponde al grado cero resulta siempre el más abundante, pero además, en nuestro caso, ante la operación que vamos a emprender, resulta también el más interesante. El problema consiste en conmutar la única forma de grado cero empleada (el presente) por las dos formas de grado cero del sistema narrador, el perfecto simple y el imperfecto. Centremos la atención primeramente en esta primera fase de la conmutación propuesta.

Procederemos intentando la conmutación de cada uno de los presentes por cada uno de los dos miembros que tenemos en el grado cero del sistema secundario. No es necesario recordar que la conmutación *presente → imperfecto* será siempre posible por las razones ya explicadas. El resultado de esta conmutación nos llevaría a un texto de segundo plano, lo que nos remite a las observaciones que apuntamos al comentar el texto de García Pavón. Se entiende, naturalmente, a las observaciones sobre la capacidad formal y genérica del segundo plano, puesto que el relato en segundo plano de García Pavón tiene su interpretación estilística propia y exclusiva, de la cual hemos hablado también.

También es asunto claro que la conmutación *presente → perfecto simple* será posible sólo en algunos casos. Las palomas es una narración con materia de primero y segundo plano en el único plano formal de presente. La conmutación *presente → perfecto simple* sólo se podrá efectuar con aquellos presentes que pertenecen al primer plano según el contenido. Encontraremos otros que rechazan tal sustitución. No necesitamos sino recordar aquí brevemente lo ya dicho: la estructura lingüística de primer plano no puede contener, en principio, nada de aquellos aspectos que son materia propia del segundo plano: descripciones y el fondo sin acciones o sucesos del relato.

La conmutación *presente → perfecto simple* nos lleva, pues, a la obtención del primer plano formal y a su vez al primer plano según el contenido. En la mayoría de los relatos el primer plano de los perfectos simples no abarca todo el primer plano del contenido, ya que el segundo plano, el de los imperfectos, suele recoger algo, pero no sería éste el resultado si aplicamos sistemáticamente la conmutación indicada. En el texto resultante coinciden los planos formales y los planos según el contenido.

De acuerdo con el principio anterior todos los presentes que admiten la conmutación por un perfecto simple admiten también la conmutación por un imperfecto. Este grupo de verbos tiene ante sí la posibilidad de conmutarse por uno u otro tiempo. Esta alternativa es la que permite la distribución de la historia entre los dos planos formales, y en ella se encuentra el margen de libertad que tiene el autor para dar relieve.

En el ejercicio de transposición verbal nos enfrentamos de una parte con un problema gramatical y semántico: la mera posibilidad de la sustitución *presente → perfecto simple*, sin que se altere la significación del concepto verbal; y con un problema estilístico, que deber resolverse a continuación del anterior: la sustitución *perfecto simple → imperfecto*, según la libertad del relieve. Si,

puestos en el primer caso, la sustitución *presente → perfecto simple* es factible gramatical y semánticamente, cabe todavía interpretar la siguiente sustitución, *presente → imperfecto*, pero llevar a cabo esta segunda fase de la conmutación nos introduce en un terreno distinto, el terreno de la libertad y del estilo. Quizá tenga su interés, y puede tener una vertiente práctica, pero no se trata aquí, al proponer la conmutación de los tiempos primarios en secundarios, de ejercitar el estilo. Se trata únicamente de poner a prueba las posibilidades del idioma. Por ello esta segunda fase de la conmutación propuesta cae fuera de propósito, aunque en algunos casos la línea neta de separación entre las consideraciones estilísticas y las gramaticales y semánticas no resulte muy clara.

La prueba de conmutación que nos lleva del sistema verbal de tiempos primarios al sistema narrativo habitual se inicia intentando con cada verbo la sustitución *presente → perfecto simple*. No todos la admiten. Una vez terminada esta operación queda un resto de presentes a los que se aplica la sustitución por imperfectos. Se trata de aquellos que toleran únicamente esta sustitución. Este conjunto constituye el segundo plano del relato según contenido narrativo, aquella parte de la narración intransferible al primer plano formal. Para esta parte del relato no hay libertad formal, sino la exigencia obligatoria que impone la estructura del discurso narrativo. Con las dos operaciones señaladas obtenemos los tiempos guía del discurso, las sustituciones de los demás tiempos vienen obligadas por el cambio de grado cero.

III. 2. 2. El segundo plano de *Las palomas*.

Vemos ya de modo concreto el resultado de aplicar la conmutación en el relato que nos ha servido de ejemplo. Señalaremos a continuación en el texto la segunda operación indicada. Se resalta gráficamente el segundo plano, el verbo y toda la oración que le corresponde. Mantendremos sin alterar la forma verbal del presente. Puede el lector si dificultad cambiar mentalmente los presentes en imperfectos , al hilo de la lectura. Y así no se introducen modificaciones al texto original. Se señalan también los pasajes de estilo indirecto libre con unas comillas que, lógicamente, no aparecen el original.

Las palomas, José A. de Hevia Valens

Los reflectores bañan con su luz amarilla las viejas piedras de la catedral; como telón de fondo, la noche, el cuerpo eterno de la noche con su piel azul - negra cubierta de lentejuelas.

El niño, solo, no es más que un puntito blanco sobre la inmensa plaza que no goza, como la catedral, de la luz de los reflectores; va vestido como todos los niños con pantalón corto y jersey de verano; está quieto, las manos en los bolsillos y la vista levantada hacia las agujas altas, ésas que sólo es posible ver bien desde los ángulos de la plaza, y que albergan las palomas que los domingos por la mañana revolotean alegres sobre su cabeza.

El niño sabe que los nidos de las palomas están en las torres, escondidos entre los relieves o bajo los aleros, pero por más que los busca no logra localizarlos. Por fin abandona su propósito, con los ojos cansados y el cuello

dolorido. *"Tal vez las palomas, piensa, no construyen sus nidos como las golondrinas o los jilgueros; los deben construir más sólidos, más duraderos. Eso debe ser: las palomas, acostumbradas a volar alto sobre el mar, sobre las casas, deben preferir los nidos con vistas a la plaza, a los barcos y a la gente. Las palomas, está seguro, no se conforman con tener los nidos como los pájaros pobres que, negros y pequeños, mueren de tedio en sus nidos oscuros de paja y fango."*

No se ven nidos, ni palomas. "Las palomas no deben volar de noche, ya que si lo hicieran sus blancas siluetas se destacarían claramente y él las habría visto ya. Decididamente las palomas no vuelan de noche. No pueden ver, muy lejos, las luces blancas y rojas y azules de las ciudades todavía despiertas. Las palomas duermen desde la caída del sol, y se privan de las luces y del vientecillo que siempre acompañan a la noche. No debieran perderse todas estas cosas; las palomas son tontas. Si él fuera paloma volaría toda la noche sobre la ciudad, sobre los neones, sobre los autos relucientes... "

Un dolorcillo, profundo y suave, le acaricia la nuca. Ha echado a andar hacia la catedral, y al llegar a la puerta del templo la luz de los reflectores ha sido también para él.

Distraídamente, mira los relieves del dintel y las firmas que junto a ellos han grabado muchos visitantes.

La puerta, de madera, sólida, remachada con clavos de oscuro hierro, está cerrada. Al comprobarlo, el niño recuerda *que existen puertas laterales, y se* dirige a la más próxima. Ha decidido dar un paseo por el interior del templo, *ya que se aburre.*

La catedral, por dentro, es gris y fría *y silenciosa. No hay nadie. Los pasos del niño apenas rompen el silencio reinante.*

Pasea por la nave izquierda; ante cada capilla se detiene un momento, analizando sin interés las verjas, las imágenes y los altares. Por fin se sienta en un banco, cara al altar mayor. *El altar no tiene sagrario, pero es bonito.*

Una persona acaba de entrar; lleva zapatos de suela y sus pasos, firmes, sonoros, llenan la catedral.

El niño se siente incómodo. Tal vez sienta miedo de la persona *que acaba de entrar o sonrojo por estar solo...* Apresuradamente regresa a la plaza.

Ha pasado poco rato; *es Pronto para volver junto a sus padres, que están, con unos amigos, en un café del paseo. Se aburre; está cansado de pasear.*

No le gusta ir con sus padres los domingos, prefiere hacerlo con sus amigos. Con ellos se divierte mucho: suelen ir al cine o pasean, interminablemente, por la ciudad.

"Los paseos con sus amigos son distintos; solo no se puede pasear, se aburre uno". En una ocasión conoció a un amigo de sus padres que solía dar largos paseos solo: no tenía amigos, auténticos amigos. Aquel hombre le dio mucha pena.

La grava del parque se le mete bajo la planta del pie por las aberturas de las sandalias. Varias veces ha tenido que descalzarse para extraer alguna piedrecilla. *El parque está desierto y oscuro.*

En el parque hay una estatua que representa a una mujer y a un niño, pero ahora sólo se ve un bulto que al niño le da un poco de miedo. En lo alto de la escalinata, la catedral, amarilla, parece hecha de cera transparente.

La bahía brilla convertida en un diamante con millones de facetas. Los hoteles tienen rótulos luminosos y los coches, veloces y brillantes, se deslizan

sobre el paseo marítimo. El niño lee algunos rótulos, sobre todo los rojos y los verdes.

Se aburre. Decide volver junto a sus padres. Desciende las escaleras con paso lento y las manos metidas en los bolsillos. Al llegar al paseo sigue andando, camino del bar, y se pierde entre la gente alegre y ruidosa.

Sobre el lomo negro del mar brillan los fanales de algunos botes de pesca; el pequeño navío que muestra la "ciudad de noche" a los turistas emite, desde su embarcadero, su sirena alegre de llamada.

III. 2. 3. Comentario del esquema verbal.

III. 2. 3. 1. Sobre la conmutación de grado cero.

La determinación del segundo plano no resulta, como dejamos dicho, una operación automática, ya que algunos verbos pueden presentar ciertas dudas. Comentaremos algunos casos. Para empezar, la primera de las operaciones del texto: Los *reflectores bañan con su luz amarilla las viejas piedras de la catedral. El* presente *bañan* podría conmutarse por un perfecto simple: "Tos reflectores bañan (→ bañaron) con su luz amarilla las viejas piedras de la catedral"; pero el perfecto simple indicaría, de acuerdo con el contexto, el momento inicial en que los reflectores iluminaron la catedral, un acto singular que podría insertarse en la secuencia puntual de la historia, pero no es ese su sentido. Se trata, sin duda, de una frase descriptiva, que expresa una situación permanente, un estado de iluminación duradero, que corresponde a la visión discursiva que nos ofrece el imperfecto. La conmutación de este verbo por un perfecto simple, mudaría de modo sustancial el significado, según la diferencia que va entre el acto de encender y el estado de iluminación producido por los reflectores. Diferencia que equivale a la que puede darse entre *encender* e *iluminar.* Consideraciones semejantes a esta pudieran hacerse sobre otros conceptos verbales que aunque a primera vista admiten el perfecto simple, se comprueba enseguida que no lo admiten las significaciones, porque al no expresar actos que se encadenen en la serie puntual del suceso relatado desvirtúan el primer plano. Así " [el niño]... va vestido... está quieto..." y otros, constituyen elementos descriptivos que exige el decurso.

Si los casos anteriores resultan claros, pueden haber otros más dudosos. Se encontrarán en el texto algunos verbos situados en el segundo plano para los que la sustitución *presente → perfecto simple* podría haberse aceptado. Así en la frase "Los pasos del niño apenas rompen el silencio reinante", cabría decir *rompieron,* pero el adverbio *apenas* y el sujeto plural llevan a pensar que el perfecto simple resulta inadecuado. Por esta razón hemos incluido el verbo en presente *rompen* en segundo plano, aunque gramaticalmente no resulta incorrecto, ni semánticamente imposible, la conmutación por un perfecto simple. Frases como las siguientes, que también hemos incluido en el segundo plano, podrían ser motivo de análogas consideraciones: *La grava del parque se le mete bajo la planta del pie por las aberturas de las sandalias; El niño lee algunos rótulos, sobre todo los rojos y los verdes.* Hemos incluido, en cambio, en el primer plano la frase siguiente: ... sus *pasos, firmes, sonoros, llenan la catedral,* pese a su semejanza con aquella otra que nos habla también de los pasos del niño en la catedral.

Se podrían considerar también como casos dudosos los tres presentes que aparecen en el párrafo final aunque hemos incluido todo el párrafo en el segundo

plano: *Sobre el lomo negro del mar brillan los fanales de algunos botes de pesca; el pequeño navío que muestra "la ciudad de noche" a los turistas emite, desde su embarcadero, su sirena de alegre llamada.* Razones semejantes a las señaladas para la primera frase del cuento nos llevan a ello, además el comienzo y el final del relato parecen pedir, según la teoría del marco narrativo, el imperfecto. Como se ve no es posible prescindir por completo de consideraciones estilísticas.

Por último, los pasajes de estilo indirecto libre, que han sido entrecomilladas en el texto, pertenecen al segundo plano sin duda, salvo el verbo introductor, *Tal vez las palomas, piensa, no construyen sus nidos como las golondrinas....* que podría insertarse en el primer plano. Sobre la inclusión del estilo indirecto, en el segundo plano debe tenerse en cuenta la transposición que opera en el paso del estilo directo a estilo indirecto, tema estudiado por Verdín Díaz y conocido por las gramáticas *(Dijo: estoy de suerte*, frente a *dijo que estaba de suerte)* [44]. En esos pasajes y en el inciso retrospectivo del que nos ocuparemos a continuación es donde aparecen las diez formas verbales distintas del presente y del perfecto compuesto. Sólo queda, pues, comentar este último tiempo para completar el análisis verbal de *Las palomas*.

III. 2. 3. 2. Sobre la retrospección.

El perfecto compuesto representa un fenómeno de retrospección. La consecuencia inmediata de la conmutación *presente → perfecto simple / imperfecto* obliga a la sustitución de los pretéritos perfectos compuestos por pretéritos pluscuamperfectos, salvo las aclaraciones que se harán en su momento. Pero antes de comentar cada uno de estos seis verbos conviene hacer algunas consideraciones generales sobre el fenómeno de las perspectivas y sobre los incisos narrativos que aparecen en el primer plano.

a) El inciso narrativo.

Como ya sabemos la retrospección consiste en un cambio de perspectiva o de época que nos traslada desde el presente o grado cero al pasado. Y esto en cualquiera de los discursos, narrador o comentador. Ahora bien, en la serie narrativa la retrospección altera el orden lineal de los sucesos representados por los tiempos de grado cero. Con la retrospección se interrumpe la correspondencia entre el orden natural de los hechos y el orden lineal del discurso. Correspondencia que denominamos presente dinámico. El discurso narrativo se atiene al principio de serialidad, según el cual se presume que toda forma verbal que viene después de otra en la línea del discurso representa un suceso posterior. Para señalar este orden no se requiere, como ya indicamos, ninguna marca, pero invalidarlo sí la requiere, ya sea léxica o gramatical. Pues bien, la función de las formas retrospectivas situada en la línea del presente dinámico, consiste en invalidar el orden de la serie.

Por esta misma razón, porque las formas retrospectivas desarticulan la serialidad, no sirven en principio para establecer una serie. Con el tiempo de grado cero vamos avanzando en el presente narrativo hasta que aparece una forma retrospectiva. Esta forma supone un corte en el presente dinámico. El tiempo retrospectivo nos traslada a un momento anterior y una vez que esta operación está cumplida, la serie que arranca desde ese punto utiliza de nuevo los tiempos de grado cero. Con la nueva serie nos instalamos otra vez en un presente dinámico que en su conjunto situamos en otra época con referencia al primero. Este es el

mecanismo verbal del inciso retrospectivo; con él se intercala un segmento de acción que corresponde a un tiempo ya pasado en relación con el presente narrativo en que nos movíamos. El inciso comienza con una forma de la retrospección, con ella se lleva la historia a un punto anterior y luego el suceso se despliega en una serie que aparece de nuevo en los tiempos de grado cero. De este modo la articulación del tiempo general del relato, un tema de técnica novelística, se corresponde con la articulación de diversas series temporales.

Hay relatos completamente lineales y relatos que avanzan y retroceden de modo intermitente, recortándose en series narrativas. Los relatos que hemos venido utilizando para ejemplificar diversas cuestiones suelen darnos una historia lineal. No contienen muchos incisos, puesto que como se trataba de ilustrar fenómenos concretos, se han buscado ejemplos cuya estructura verbal se acercase lo más exactamente posible al problema que se debía comentar: asuntos relativos a los tiempos de grado cero. No obstante podemos recurrir para ilustrar el caso de los incisos narrativos a algunos de ellos. Tomemos el cuento insertado en el epígrafe II. 6. 1.: *La siesta del martes.* Y en él, el episodio de la muerte de Carlos Centeno. Este personaje, hijo de la mujer que protagoniza la historia, está ya enterrado. La historia comienza cuando su madre viaja en el tren para visitar su tumba. Se nos cuenta la muerte de Carlos Centeno cuando el cura le pregunta de quién es la tumba que va a visitar. Se trata, pues, de un inciso retrospectivo en el relato de esta visita. Comienza este episodio de la siguiente manera: "Todo *había empezado* el lunes de la semana anterior..." con el pretérito pluscuamperfecto, como forma retrospectiva, y a continuación vienen las formas verbales de grado cero "La señora Rebeca, una viuda solitaria que *vivía* en una casa llena de cachivaches, *sintió* a través del rumor de la llovizna …". Cuando termina el episodio: "...Nadie lo *conocía* en el pueblo", se reanuda de nuevo la serie temporal interrumpida.

Estos incisos son procedimientos tan comunes en la narración que no es preciso aducir muchos ejemplos. El inciso puede ser tan breve *(amplitud,* vid. Genette, 1972) como el que aparece en las siguientes líneas de *Las palomas:* "En una ocasión *conoció* a un amigo de sus padres que *solía* dar largos paseos solo: no *tenía* amigos, auténticos amigos. Aquel hombre le *dio* mucha pena".

Entre la narración de presentes aparece un inciso retrospectivo que utiliza el sistema verbal secundario en contraste con el resto del cuento. La conmutación *presente → perfecto simple / imperfecto* nos obliga a conmutar el primer verbo *conoció* en *había conocido,* pretérito pluscuamperfecto, pero los demás, *solía, tenía, dio,* permanecerán en perfecto simple o en imperfecto.

Es decir, el primer verbo es retrospectivo mientras que los siguientes corresponden ya al grado cero de un relato en el sistema narrativo de tiempos secundarios. Si este inciso se prolongase hasta constituir un episodio, tendríamos en un mismo relato dos historias y en cada una de ellas una serie temporal distinta.

Como por otra parte los pretéritos perfectos compuestos funcionan en *Las palomas* como tiempos de la retrospección, según se verá más adelante, se puede concluir ya que la retrospección puede indicarse, en el relato de presentes, con dos medios: con la pareja imperfecto - perfecto simple o con el perfecto compuesto, que se reparten la expresión de época en el discurso actual, según un pasado cercano y un pasado remoto. De modo análogo tenemos en este tipo de texto narrativo dos líneas de presente y dos retrospecciones.

b) El pluscuamperfecto.

Conviene ahora, aunque nos aparte del comentario inmediato del texto que nos ocupa, llamar la atención sobre los diferentes recursos de la retrospección en el discurso actual y en el discurso narrativo estándar. La retrospección en el discurso actual se establece con dos tipos de correlación. El presente se opone a su forma compuesta, presente *(canto)* / perfecto compuesto (*he cantado),* y también el presente se opone a las dos formas simples de época pasada, presente *(canto)* / perfecto simple *(canté),* imperfecto *(cantaba).* El miembro no marcado de ambas correlaciones es el presente. En conjunto tenemos una forma verbal de grado cero frente a tres formas verbales retrospectivas. La retrospección en el discurso narrativo se establece con una correlación que opone dos formas de grado cero *(canté, cantaba)* a una sola forma compuesta *(había cantado),* el pretérito pluscuamperfecto. Ya que el pretérito anterior *(hube cantado)* presenta unos usos muy limitados (Alarcos, 1970: 86) y a la forma en *- ra* de indicativo le ocurre lo mismo[45].

Este hecho pone de manifiesto que el pretérito pluscuamperfecto es el tiempo de la retrospección narrativa tanto para el primer plano como para el segundo. Esto contradice la opinión de Weinrich que ve dos planos en la retrospección narrativa. Si hubiera dos planos tendríamos la pareja *cantara / cantare,* pero de estos dos tiempos solo *cantara* se emplea esporádicamente como retrospección narrativa; y de otra parte, en el primer grado retrospectivo, el que corresponde a las formas compuestas, la diferencia aspectual *hubo salido / había salido* es inoperante. El aspecto resultativo del participio común a ambos miembros, anula esa oposición. Alarcos, tras analizar el problema, concluye lo siguiente: "La forma *hube cantado* (como antes la supuesta *habido cantado)* indica dos veces el término; de ahí que pase a igualarse con *canté* (como en la lengua antigua) o que pase a igualarse con *había cantado,* (como la lengua moderna, en la que esta última forma prevalece)"[46]. De ahí que el perfecto simple indique en ocasiones la retrospección (Bull explica este fenómeno como libre variante del pluscuamperfecto).

e) El valor retrospectivo del perfecto compuesto.

Veamos ya los seis perfectos compuestos que aparecen en el relato de Hevia Valens que estábamos comentado. Como consecuencia de la conmutación *presente → perfecto simple / imperfecto* se sigue que estos tiempos deben conmutarse por pluscuamperfectos. Examinemos cada uno de los verbos.

1) "Un dolorcillo, profundo y suave, le acaricia la nuca. Ha echado a andar hacia la catedral, y al llegar a la puerta del templo la luz de los reflectores ha sido también para él. El presente *acaricia lo* hemos colocado, como el resto del párrafo, en primer plano; esto es, uno de los esos presentes que podría haberse conmutado por un imperfecto; pero en cualquiera de los dos casos el perfecto compuesto *ha echado a andar* debe trasponerse al pluscuamperfecto *había echado a andar,* puesto que se trata de una retrospección. (Si se adopta la conmutación por un perfecto simple *ha echado a andar → echó a andar* se elimina la retrospección). Ahora bien, el siguiente verbo *ha sido* tiene que conmutarse por un perfecto simple *fue,* puesto que, efectuada ya la retrospección con el tiempo anterior, se inicia una nueva serie de presentes, o al menos se podría iniciar, ya que en el ejemplo el inciso termina con este tiempos.

Esta secuencia contiene sólo dos miembros. el primero de ellos, puesto que se trata de un inciso, corresponde a la retrospección (la cual, tratándose de un

inciso tan breve, podría quedar eliminada por la simple inversión del orden lineal en que se presentan los verbos), y el segundo es el primero y único elemento de la serie. Obsérvese que el segundo perfecto compuesto *ha sido,* no es tiempo retrospectivo. Se trata ya de un tiempo que corresponde a una serie, iniciada por el inciso, aunque aquí sólo tengamos un miembro; y la serie debe tomar ya el grado cero, *h a sido* se conmuta por *fue.* Tenemos, pues, con estos dos verbos el siguiente contraste: en el texto en presentes, la secuencia *ha echado a andar - ha sido;* en el texto transpuesto, *había echado a andar - fue.* Se repite aquí el mismo caso que vimos en el inciso narrativo de los perfectos simples, el primero suponía la retrospección y los siguientes el grado cero.

Encontramos, pues, el caso de un perfecto compuesto que no indica retrospección, sino grado cero en un inciso narrativo. En el capítulo siguiente examinaremos un relato que utiliza como tiempo de grado cero el perfecto compuesto.

2) "Distraídamente, mira los relieves del dintel y las firmas que junto a ellos han grabado muchos visitantes". Igualmente ocurre que tanto si el presente *mira* se traspone al primero o al segundo plano, el perfecto compuesto debe trasponerse al pluscuamperfecto. A diferencia del ejemplo anterior la acción de "grabar" no se inserta en los hechos inmediatos de la anécdota, la retrospección se remonta a un tiempo más lejano. En este caso la transposición *han grabado* → *grabaron* es posible. En esta "posibilidad" el perfecto simple resulta como ya indicamos, una variante libre del pluscuamperfecto. En cambio la frase comentada anteriormente no admite esta variante, si dijéramos: "Un dolorcillo... le *acarició* la nuca. *Echó* a andar...", el momento puntual de la acción "echar a andar" resulta posterior al momento puntual en que siente la caricia del dolor y por consiguiente, según se indicó la retrospección quedaría eliminada.

3) "... se dirige a la más próxima. Ha decidido dar un paseo ..... Se repite aquí el caso ya recogido en el número uno y no es necesario añadir nada nuevo.

4) "Ha pasado poco rato". La retrospección se remonta al comienzo de la historia.

5) "La grava del parque se le mete bajo la planta del pie por las aberturas de las sandalias. Varias veces ha tenido que descalzarse para extraer alguna piedrecilla". Pertenece a la lógica de los hechos que el niño se descalce después de entrarle la grava del parque en la sandalia. De acuerdo con este sentido pudiera pensarse que las acciones expresadas por los dos verbos se encuentran en serie, pero no es este el caso. Si lo fuera ¿cómo podría explicarse la retrospección del verbo *ha tenido que descalzarse?* Debe advertirse, en primer lugar, que no se trata de una acción singular; el presente "la grava... *se le mete ",* aunque pudiera ir en primer plano, debe ir en segundo, expresando así el decurso de una acción reiterada. En segundo lugar, la retrospección *ha tenido que descalzarse* (que puede trasponerse a pluscuamperfecto o perfecto simple, según lo ya dicho en otros casos) no se refiere al verbo anterior. Obsérvese que se presenta en una perífrasis con sentido de obligación y esto revela la presencia del narrador, su juicio, y por ello debe corresponder a una retrospección de segundo plano. Por último la acción propiamente dicha corresponde al infinitivo y no a la perífrasis, de ahí que estos dos verbos no estén articulados en serie, sino en el fondo del segundo plano.

III. 3. SUSTITUCIÓN PARCIAL DEL SISTEMA VERBAL NARRATIVO.

III. 3. 1. La sustitución de un solo plano.

Hemos visto hasta el momento dos tipos de narración que funden el primero y el segundo plano en una sola forma verbal, la narración en imperfectos de García Pavón y la narración en presentes de Hevia Valens. Dado el sistema verbal español, no puede existir ninguna otra posibilidad de fundir los planos narrativos del perfecto simple y del imperfecto en una sola forma verbal y por consiguiente en un solo plano. Se trata de los dos únicos tiempos que, por ausencia de marca, pueden englobar lo puntual y lo durativo.

Con la narración en presentes se abandona el sistema de tiempos secundarios estándar y sus medios expresivos. Este abandono supone además una completa sustitución del sistema verbal narrador. Completa porque los dos tiempos de grado cero del sistema secundario se sustituyen por el presente de indicativo y los dos planos se funden en uno. En el ejemplo que veremos a continuación la sustitución será parcial ya que sólo uno de estos tiempos aparece cambiado y, por tanto, tendremos un relato en dos planos.

El ejemplo que nos servirá para mostrar la alteración parcial del sistema verbal narrativo es el cuento de Eduardo Delgado, titulado *María la Loca*. En él se encontrará una separación formal de la materia narrativa en dos planos. El perfecto simple, tiempo habitual del primer plano, queda sustituido por el perfecto compuesto en toda la extensión del relato, de tal modo que aquel tiempo desaparece por completo. La forma retrospectiva del sistema primario, que hemos visto ya otras veces en competencia con el perfecto simple, sustituye a este de modo completo en el grado cero narrativo. Volvemos a encontrar de nuevo un tiempo del sistema primario, y por tanto del sistema de tiempos comentadores, en función inactual y narrativa; y no solo se anula su valor actual sino que se altera además su valor de época pasada para convertirse en grado cero.

En el cuento de Eduardo Delgado aparece, como decimos, un primer plano de perfectos compuestos y a su lado, acompañando a la sucesión de los hechos de la historia, un segundo plano constituido por la alternancia de imperfectos y presentes. Adelantaremos ya que nada hay en la materia de este segundo plano que pueda corresponder al primero. Esto es, la separación entre segundo y primer plano según la materia es nítida, porque lo es también la forma y esto no ocurre siempre. Aquí sí, en *María la Loca* los planos según el contenido coinciden con los planos formales.

De acuerdo con las conmutaciones que nos sirven de prueba, diremos que las transposiciones *imperfecto (segundo plano) → perfecto compuesto (primero)* y *presente (segundo plano) → perfecto compuesto (primero)* no son posibles en ningún caso. Todo el contenido de los imperfectos y de los presentes responde a aquellos asuntos que acompañan a la historia, descripciones, estilo indirecto, palabra del narrador, etc., y nada hay en este segundo plano que pertenezca a la historia o pueda incluirse en la secuencia puntual de primer plano.

Aclararemos antes de entrar en su lectura y comentario, que los presentes de este relato no pueden identificarse con aquellos que hemos visto en Las palomas. La diferencia entre aquel relato y este reside en que en el primero el

presente fusiona los dos planos narrativos en uno solo y desaparecen las funciones peculiares del perfecto simple en contraste con el imperfecto. En el relato de Delgado los presentes sólo se emplean en el segundo plano, alternan con el imperfecto y actúan como variante libre de este tiempo. Si se intenta aplicar la conmutación *presente → perfecto simple (perfecto compuesto)* se hallará que en ningún caso es sustituible un tiempo por otro, como lo era en *Las palomas*. En cambio el perfecto compuesto se puede conmutar siempre por un perfecto simple. Por tanto, mirando las cosas en sentido inverso a la conmutación, diremos que el lugar del perfecto simple lo ocupa exclusivamente el perfecto compuesto. Se trata pues de un relato que altera únicamente uno de los planos, el primero; el segundo plano sigue la norma habitual en el sistema narrativo español, en el cual la aparición del presente significa la sustitución esporádica del imperfecto, como variante libre o como uso metafórico, según la explicación que quiera darse, pues valen las dos.

Debemos advertir también que el cuento termina en un epílogo con características muy distintas de las que venimos anunciando, de distinto carácter. Esta parte debe considerarse, toda ella, como estilo directo, palabra emitida por el narrador, equiparable al lenguaje de los diálogos, y utiliza, como corresponde, el sistema verbal del comentario. De este epílogo vamos a prescindir.

En la presentación del cuento destacaremos, como siempre, de modo gráfico, el primer plano. Para comprobar que efectivamente este que señalamos es el primer plano, deberá aplicarse aquí, como en el ejemplo anterior de *Las palomas,* la conmutación oportuna hacia el perfecto simple, cosa que puede hacerse al compás de la lectura. Las conmutaciones *presente / imperfecto → perfecto* simple no son aceptables, las conmutaciones *perfecto compuesto → perfecto simple* resultan aceptables en todos los casos menos cinco. Estos últimos corresponderían a pretéritos pluscuamperfectos y por tanto se trata de tiempos retrospectivos que dejaremos fuera del primer plano para mayor claridad.

III. 3. 2. Ejemplo de primer plano en perfecto compuesto.

María la Loca, Eduardo Delgado

No estaba dormida, no, María la Loca. María la Loca, la Majareta, la Chaveta, la Mochales, la Chiflada, estaba despierta, sólo que tenía los ojos cerrados como era su costumbre cuando caía en meditaciones y sufrimientos. Estaba María la Loca tendida boca arriba en su catre, cubierta con una manta vieja, cuando iba amaneciendo fuera de la chabola, sobre el barrio de Carabuey.

Después de un tiempo de estar así, con los ojos cerrados, dejándose pensar, María la Loca se ha levantado despacio; se ha puesto las alpargatas y ha caminado con los brazos caídos hacia el espejo. Es coqueta, o presumida María la Loca. *Después de lavarse la cara se ha peinado despacio, apretándose con jabón una onda en la frente y se ha pintado los labios, rojos, con un lápiz de carmín* que chorrea por todos los lados y pringa los dedos. *Luego se ha dibujado las cejas,* porque no las tiene, y se *ha untado una especie de betún negro en las pestañas, hasta dejarlas untosas y como aceitadas. Más tarde ha tomado María la Loca deliberadamente su sombrero del suelo, de junto al catre, y se lo ha colocado cuidadosamente, sin despeinarse la onda. El viejo sombrero marrón con una pluma larga, descolorida, precisamente. María la Loca se ha mirado al espejo sin*

prisa, se ha colocado el escote tirando de las hombreras del vestido y ha esparcido colorete, rojo, rojo, sobre sus ojeras.

Ha tomado su decisión María la Loca, la mendiga, la desgraciada María la Loca, a quien todo ha quitado la vida menos la imaginación infantilizada, desnutrida, y el pequeño corazón.

Cuando ha salido de la chabola y se ha santiguado al incorporarse después de pasar la puerta, María la Loca ha sentido repentinamente frío, porque es ésta una mañana de invierno y llega desde la sierra un aire cortante que se desliza silenciosamente sobre el cerro del Carabuey. *María la Loca se ha estremecido, ha cruzado los brazos sobre el pecho un momento, contrayéndose, y luego ha levantado la cabeza, antes de echar a andar.*

Dos hombres que caminaban hacia la parada de la camioneta, con unas tarteras en la mano, abrigados con bufandas, *la han mirado esta mañana, como otros otras mañanas.*

- Parece que madruga María la Loca - ha dicho uno.

- Madruga siempre. Es una chaladura de las suyas. Y hay que verla, con este frío, tan veraniega. A esa un día la encuentran tiesa en el jergón. Yo no sé cómo no se la llevan de una vez al manicomio, aunque sea a la fuerza - ha dicho el otro.

- No ha hecho ningún daño; no es peligrosa, que yo sepa - ha dicho el primero.

- No, pero si no se la llevan acabarán por encontrársela tiesa el mejor día. Son muchos años los que lleva así y siempre enferma de los bronquios, que echa cada tos que da miedo. - ha dicho el segundo.

- Mala cara sí tiene, sí - ha dicho el primero - . Claro que con tanto colorete disimula.

- Va hecha un cromo - ha dicho el segundo.

María la Loca ha tomado despacio el camino que desciende entre los vertederos hasta desembarcar en la calle empedrada donde termina el Carabuey y ya hay casas numeradas. *Aquí la han visto dos vecinas,* que charlaban de puerta a puerta, sacudiendo una el felpudo y ciñéndose el delantal la otra, y la *han llamado.*

- María.

María la Loca las ha mirado, se ha detenido y ha llegado hasta ellas con sus pasos cortos y la cara baja.

- Buenos días nos dé Dios.

- Buenos días tengas, María - ha dicho una - . Te tengo guardado algo. Espérate ahí.

Ha entrado la mujer en la casa para volver al poco con un paquete que le ha tendido a María la Loca.

- Ten. Es de anoche. Unas sardinas con algo de tomate, pan y un poco de queso. No tengo mas, mujer.

María ha levantado los ojos pintados mirando de frente, pero con humildad. Tiene una mirada especial, sin duda: como un animal envejecido; pero no una fiera, no, sino un animal pequeño, doméstico. La voz de María la Loca es fina, sorprendentemente dulce.

- Hoy no, Manuela. Hoy no, gracias.

- Vamos mujer. ¿Es que te va a dar vergüenza ahora?

- Hoy no, Manuela. No comeré hoy, que es el día de Dios. Dios no comió aquel día, cuando le pusieron las espinas.

Manuela ha puesto cara de sorpresa; después ha sonreído, poniéndose en jarras, y mirando a la vecina ha dicho:

- ¿No te digo con lo que viene ésta ahora?

María la Loca, la Majara, la Mochales, ha seguido despacio su camino, tras despedirse, con los ojos otra vez bajos, y ya no ha hecho caso de otra mujer que la ha llamado, ni de los dos barrenderos que la silbaron por chufla, ni de un chiquillo que la ha brincado alrededor, cantando algunas obscenidades.

Y por fin ha llegado a la iglesia. Es un pequeño edificio de ladrillo, sin torre, con una gran cruz en la fachada. Tiene una puerta sencilla que no parece de iglesia, sino de casa, con un picaporte.

María la Loca ha entrado sin hacer ruido, muy despacio y tomando agua bendita de una pila de piedra que hay a la derecha de la puerta, *se ha santiguado.* La iglesia, a estas horas de la mañana, está sola. Un vago olor de incienso antiguo flota en el aire. Hace frío. No hay vidrieras, sino un simple ventanal bastante alto con contraventanas, por donde entra la claridad difusa de la mañana, que llena toda la iglesia de una penumbra fresca. Son negros los bancos, los seis bancos, y el púlpito, que es muy sencillo y no tiene escaleras, sino que está a ras del suelo, pegado al altar.

María la Loca se ha llevado la mano al sombrero, para comprobar que está cubierta, antes de avanzar con sus pequeños pasos entre los bancos, hasta *colocarse de pie frente al altar. Allí ha estado mucho tiempo, silenciosa, con los ojos bajos, invadida de pensamientos y de dolores, hasta que ha levantado la mirada hacia la imagen del Cristo y ya las lágrimas le han cubierto la cara arrastrando la pintura y el colorete, deteniéndose entre los labios.*

Es un Cristo hermoso, dolorido, humilde y magnífico. Está casi desnudo, atadas las manos, inclinada sobre el pecho la cabeza, lleno de sangre y barro, coronado de espinas.

María, mirándole entre las lágrimas, ha dicho muy bajo, muy despacio:

- Ya estoy aquí. Ya he venido.

Y luego ha ascendido los cuatro escalones hasta el altar. Le ha costado mucho trabajo subirse sobre el ara y ponerse de pie hasta quedar casi a la altura del Cristo. Entonces, al verle tan cerca, con sus heridas casi vivas, con los cabellos revueltos en sangre, con la mirada dolorida y humilde, se ha estremecido.

Después, María la Loca ha sacado del pecho unas pequeñas tenazas y amorosamente, una por una, ha ido quitando las espinas fuertemente clavadas en la frente del Cristo. Lloraba dulcemente mientras lo hacía, mientras las depositaba con cuidado sobre el altar, cerca de sus pies, mientras enjugaba la frente del Cristo, donde iban quedando pequeños agujeros, con un pañuelo blanco.

Una espina, dos espinas, tres espinas.

Son clavos. Clavos largos, sin cabeza, barnizados de negro, sucios. Los han hundido profundamente en la frente de madera y cuesta mucho sacarlos con las pequeñas tenazas.

Cuatro espinas, cinco espinas, seis espinas.

Seis clavos a los pies de María la Loca, cuyas lágrimas están cayendo ya sobre el mantel, manchándolo de colorete.

Luego ha entrado el sacristán, inopinadamente, y ha empezado a gritar, mientras María la Loca se quedaba inmóvil, mirando al Cristo, con los brazos a lo largo del cuerpo. *El sacristán ha traído al cura y entre los dos le han hecho bajar,* gritándole que si se había vuelto loca y que estaba cometiendo un sacrilegio. Y

luego, como le han visto la cara contraída y los ojos extraviados, le han hecho sentarse en un banco mientras el sacristán iba a llamar por teléfono.

Dos hombres han venido poco tiempo después y se la han llevado, sujeta por los brazos, diciéndole frases tranquilizadoras. El cura, entonces, se ha vuelto hacia el sacristán, que estaba como embobado, y le *ha dicho:*

- Coge el martillo y vuelve a ponerle las espinas al Cristo. Con cuidado.

Hoy lo he leído en el periódico, en la sección de sucesos. Acababa yo de volver del trabajo, y estaba haciendo tiempo para cenar. Luego no he querido comer nada.

Los niños me han llamado desde la cama, como hacen siempre antes de dormirse. He ido a su habitación y les he contado un cuento, el mismo de siempre, el de los cuatro osos y las cuatro ardillas.

Los dos han rezado, de rodillas sobre sus camas, ante la pequeña imagen del Cristo coronado de espinas, la que fue de mi padre, y de mi abuelo. Rafael, el mayor, ha rezado los padrenuestros y Javier, el pequeño, las jaculatorias y el avemaría por su mamá, a la que casi no han conocido.

Yo me he ido en seguida a dormir. Al pasar por el comedor, hacia el dormitorio, no he podido remediarlo y he alzado los ojos hacia el retrato de bodas.

María está muy guapa en esta foto. Nos casamos un cuatro de diciembre y nevaba.

III. 3. 3. Comentario del esquema verbal.

a) La distribución de los planos.

El texto contiene, prescindiendo del epílogo y de los diálogos, 119 formas verbales personales que se distribuyen así:

Pretérito pluscuamperfecto, 1	Pretérito perfec. comp., 68
Pretérito perfecto simple, 1	Presente, 32
Pretérito imperfecto, 17	

De los 68 perfectos compuestos, 5 corresponden a la retrospección; así mismo corresponden a la retrospección el pretérito pluscuamperfecto y el perfecto simple. De este modo el conjunto de tiempos que expresan cambio de época son siete en total. En consecuencia el grado cero de este relato viene expresado por 112 verbos del total de 119. Ya se ve que el cuento ofrece muy pocos cambios de perspectiva, y además la anécdota como en relatos anteriores sigue un desarrollo lineal de principio a fin. Los 112 verbos que constituyen el grado cero se reparten entre el primer plano (63) y el segundo (49). Esto es, 63 perfectos compuestos y 32 presentes, más 17 imperfectos.

El primer plano resulta en su base verbal más extenso que el segundo; sin embargo, ateniéndonos al número de palabras o de renglones, primero y segundo plano resultan casi iguales. Este índice numérico de palabras no es del todo inútil, pues revela de alguna manera la importancia de otros elementos del texto que las limitaciones de este estudio no nos permiten considerar, como son las construcciones con formas no personales del verbo y el empleo del estilo nominal,

tanto en un plano como en otro. Hay que tener en cuenta que el escritor puede deslizar el contenido desde el esquema verbal a la construcción nominal que acompaña a este esquema, en ambos planos.

b) La retrospección.

Examinaremos, en primer lugar, los cinco perfectos compuestos que no constituyen grado cero, puesto que si se les aplica la conmutación perfecto compuesto → perfecto simple, se ve que no la admiten.

1) "Ha tomado su decisión María la Loca, la mendiga, la desgraciada María la Loca, a quien todo ha quitado la vida menos la imaginación infantilizada, desnutrida y el pequeño corazón". El primer verbo *ha tomado* nos retrotrae al mismo comienzo de la historia, al, despertar de aquella mañana; el segundo *ha quitado* nos lleva a un momento anterior en la vida del personaje, un tiempo que cae fuera del acontecimiento del que se ocupa la narración. El primero de estos verbos pertenece a la historia misma, el segundo nos pone en contacto con el narrador a través de la información que nos ofrece. Nos dice que María perdió la cabeza en algún momento anterior, no sabemos cuándo, pero este hecho no se inserta en aquellos otros que componen el suceso.

2) ... y ya no ha hecho caso de otra mujer que la ha llamado, ni de los dos barrenderos que la silbaron por chufla, ni de un chiquillo que la brincaba alrededor, cantando algunas obscenidades". Los tres verbos, *ha llamado, silbaron y ha brincado,* forman una enumeración dependiente del verbo anterior, *ha hecho caso,* que pertenece al grado cero. Se trata evidentemente de actos anteriores a esta acción, negada de primer plano. El primer perfecto compuesto, *ha llamado,* debe trasponerse a pluscuamperfecto, aunque la retrospección pudiera indicarse con el perfecto simple, como variante libre de aquel, ya que el propio significado indicaría la anterioridad sin confusión alguna (no hizo caso de otra mujer que la llamó).

La enumeración de las tres acciones parece seguir una secuencia temporal, no obstante la dependencia de cada uno de los miembros con relación al verbo *no ha hecho caso* resta trabazón a la serie y las tres acciones parecen relacionarse, cada una de ellas singularmente, con este verbo de tipo retrospectivo y esta dependencia desvirtúa la línea encadenada de estos hechos. El verbo que rige la retrospección de las tres acciones relega a un lugar secundario su encadenamiento lineal. Estos tres verbos pudieran conmutarse por pluscuamperfectos aunque resultaría una enumeración un tanto pesada. Por último, se encuentra de nuevo en este pasaje la tan conocida competencia entre perfecto compuesto y perfecto simple, la alternancia de estos tiempos resulta lógica en un episodio retrospectivo que se asemeja, con matices especiales, a los incisos vistos en otra ocasión. Ahora bien, los perfectos compuestos del primer plano no aparecen en esta alternancia.

3) El último perfecto compuesto no incluido en el primer plano es el siguiente: "Son clavos […] los han hundido profundamente en la frente de madera …". Se refiere a un pasado anterior al suceso que se narra y resulta exactamente semejante al ejemplo ya comentado: "María la Loca, a quien todo ha quitado la vida ...".

4) Puede añadirse, para terminar este comentario sobre la retrospección, el perfecto compuesto que aparece en las líneas anteriores "ha levantado la mirada hacia la imagen de Cristo y ya las lágrimas le *han cubierto* la cara arrastrando la pintura el colorete, deteniéndose entre los labios". Hemos incluido este tiempo en el primer plano, no obstante el adverbio *ya* unido al pretérito perfecto *han cubierto* desplaza este tiempo hacia el pasado, de modo que su transposición al perfecto simple resulta dudosa y puede pensarse que corresponde en realidad a un pluscuamperfecto. La primera transposición encadena la acción en la secuencia de primer plano, la segunda rompe esta secuencia. No obstante, atendiendo al significado, podemos imaginar que al levantar la cabeza y precisamente por levantarla, las lágrimas se deslizan por el rostro de María la Loca; tendríamos así una secuencia de acciones. Otra significación distinta y también posible nos llevaría a pensar que las lágrimas ya habían arrasado el rostro de María cuando estaba "con los ojos bajos, invadida de pensamientos y de dolores" y en este caso debemos adoptar el pretérito pluscuamperfecto. Según las trasposiciones que se hagan, en este o en otros textos, aparecen matices temporales y de significado, que en el sistema verbal del texto original quedan imprecisos, a veces intencionadamente ambiguos, matices de menos importancia, que vamos a pasar por encima, pues requieren un estudio más detenido del que podemos ofrecer aquí.

Señalamos anteriormente que las formas verbales de la retrospección las dejábamos fuera del primer plano. Ello no quiere decir que pertenezcan al segundo. Los cinco imperfectos compuestos que hemos comentado podrían incluirse en uno y otro de estos planos. Algunos son actos retrospectivos, propios del suceso, y pertenecientes por tanto al primero; otros son *ex cursus* en los que aparece el tono explicativo del narrador y corresponderían al segundo. Todos ellos vendrían expresados en la misma forma verbal, el pretérito pluscuamperfecto. Ambos planos, el primero y el segundo, tienen su retrospección, pero la forma retrospectiva de uno y otro es la misma.

III. 3. 4. El segundo plano.

El segundo plano de *María la Loca* se divide en dos partes por la alternancia de presentes e imperfectos. Aplicando a este plano las conmutaciones *presente → perfecto simple* y *pretérito imperfecto → perfecto simple* obtendríamos aquel contenido que, presentado en las formas verbales del segundo plano, pertenece realmente, por su materia, al primero. Ya adelantamos que esta transformación no es posible en ninguno de los verbos, y que el segundo plano de *María la Loca* contiene únicamente materia propia de este plano. Es ya sabido que nada obliga a que se adopte esta distribución (el segundo plano de un relato puede contener materia del primero, transferible, por tanto, al primero) pero no sucede así en este ejemplo. Tanto los presentes como los imperfectos podrían haber recogido esta materia, pero nada de ella aparece. Se trata de un hecho concreto en un texto concreto, no hay en ello, repetimos, ninguna ley.

La alternancia de presentes e imperfectos en el segundo plano de *María la Loca* nos ofrece un juego de tiempos y una variedad que en nada altera la entidad y carácter propio del segundo plano. No se puede hablar de una diferenciación dentro del segundo plano, puesto que todos los presentes son conmutables por imperfectos y todos los imperfectos son conmutables por presentes (salvo el estilo indirecto: "gritándole... que estaba cometiendo un sacrilegio", por razones especiales). Se trata, pues, de una variación libre en el segundo plano que puede

cumplir ciertas funciones diferenciadoras de la materia que contiene el plano. Esta variación entra de lleno en el juego estilístico. Se puede señalar *grosso modo* el uso del imperfecto para la representación de la escena que introduce al personaje central, María la Loca, y para las acciones "secundarias" de este y de otros personajes. Se puede así mismo detectar la elección del presente cuando se trata de pasajes descriptivos: la mañana fría, el barrio de Carabuey, la iglesia y los objetos que a ella pertenecen.

En resumen, la lectura del primer plano nos ha mostrado la acción en sus líneas esenciales. Hemos examinado el segundo y hemos concluido que nada hay en él que pertenezca a la materia del primero, la coincidencia entre planos formales y planos del contenido es nítida. Analicemos, pues, el contenido del segundo plano con la intención de acercarnos a una clasificación, al menos aproximada, de su materia.

En primer lugar advertimos fragmentos de acción inmediatamente relacionados con aquellas que componen la línea de acciones del primer plano, pero que no podrían de ninguna manera encadenarse en la estructura puntual de este. Veamos dos de estos casos; se trata de dos frases de semejante construcción que se encuentran intercaladas en el primer plano: "Dos hombres que caminaban hacia la parada de la camioneta, con unas tarteras en la mano, abrigados con bufandas, la han mirado esta mañana, como otras mañanas"; "Aquí la han visto dos vecinas, que charlaban de puerta a puerta, …". En ellas se aprecia cómo el aspecto durativo del imperfecto desarticula la secuencia lineal, dándonos una visión de simultaneidad. Resulta también claro que estas acciones no se pueden integrar en la secuencia del primer plano: ni el "caminar de los hombres" ni el "charlar de las mujeres" forman parte de la línea del suceso. Esto lo da el mismo sentido de la historia. Las acciones duraderas expresadas en los imperfectos acompasan, sin delimitaciones temporales, las acciones delimitadas y puntuales del primer plano, "han mirado", "han visto". Este aspecto resulta obligatorio, de ahí que el uso del imperfecto también lo sea.

El examen de este ejemplo nos demuestra que sobre el presente dinámico, puntual y consecutivo en el primer plano, tenemos el otro presente extenso y amplio (de amplitud variable) en el segundo. Y algunas acciones laterales de la historia, pueden venir en el segundo plano, según la diferencia de tiempo señalada. Importa señalar que en el segundo plano narrativo pueden aparecer, como contenido propio, intransferible al primero, algunas acciones, elementos que se sitúan entre la descripción y la historia, inmediatamente asociados al primer plano, pero no asimilables por él. En este sentido podemos hablar de acciones secundarias, que nos dan un fondo o acompasamiento del relato, desde las que se percibe el suceso narrado con la amplitud de un presente extenso.

Lo que acabamos de decir puede verse ejemplificado en la siguiente enumeración de acciones: "Después, María la Loca ha sacado del pecho unas pequeñas tenazas y amorosamente, una por una, ha ido quitando las espinas fuertemente clavadas en la frente del Cristo. Lloraba dulcemente mientras lo hacía, mientras las depositaba con cuidado sobre el altar, cerca de sus pies, mientras enjugaba la frente del Cristo, donde iban quedando pequeños agujeros, con un pañuelo blanco." A una secuencia de primer plano sigue una serie de imperfectos que detienen el progreso de la acción, exploran aspectos de lo ya conocido, matizan sobre lo avanzado señalando acciones que, desde este punto de vista, son secundarias. Entre ambos fragmentos se establece un juego temporal, el tiempo que avanza y el que contempla un ámbito de simultaneidad.

En el contenido del segundo plano advertimos también en segundo lugar, los pasajes descriptivos. El lugar propio de la descripción es el segundo plano. La descripción, que es espacio, simultaneidad y percepción del mundo, nos ofrece el estado de las cosas, la apariencia de los lugares y personas. Apela a los sentidos. Nos da la escena de la acción y el aspecto de los personajes. En este sentido el segundo plano es marco del primero. Marco en el sentido profundo: visión de la realidad, al modo como nos la ofrece la pintura; y en el sentido elemental: como entorno secundario de algo relevante.

Entre los verbos de segundo plano abundan los de significado imperfectivo y los que indican estado. Así, de los 48 verbos de segundo plano que aparecen en *María la Loca,* 24 de ellos corresponden a *ser, estar, haber y tener.* Se debe suponer que en todo el segundo plano los verbos de acción serán escasos, al menos en proporción al conjunto de todos ellos. Pero en términos abstractos ningún verbo queda excluido, en principio, del primero o del segundo plano. La parte que corresponde a los presentes en el relato de Eduardo Delgado, se dedica a la descripción de la mañana, del barrio y de la iglesia, como ya indicamos, pero contiene también en menor proporción algunos hechos del relato.

Por último, señalaremos como materia propia y exclusiva del segundo plano, las consideraciones del narrador. En *María la Loca* no son abundantes. "Es coqueta, o presumida, María la Loca"; "Tiene una mirada especial, sin duda: como un animal envejecido; pero no una fiera, no, sino un animal pequeño, doméstico." El narrador limita su intervención directa a muy pocos juicios como estos, aunque su presencia se hace notar con otros medios. Hay muchos indicios de ella, pero ahora nos limitamos a observar estas apariciones del narrador desde el esquema verbal del relato.

Los tres aspectos del segundo plano señalados (descripción, acción no encadenada en serie y juicios del narrador) se descubren, desde la estructura verbal. Pero el verbo no es el único modo de enfoque. Junto con la estructura verbal del relato hay que considerar la estructura nominal: por medio de ella la visión subjetiva del narrador puede penetrar sutilmente en el primero y en el segundo plano. Las delimitaciones que hacemos basadas en la estructura verbal del texto narrativo aportan una forma de análisis, pero no eliminan ni descartan otras. A pesar de estos matices, la descripción y la acción tienden a la objetividad, tanto las cosas como los hechos se dan a sí mismos, sin que nadie hable. La objetividad que Benveniste atribuía al discurso *histoire* (aproximadamente el primer plano narrativo) sería algo que podíamos pedir también a los aspectos descriptivos del segundo plano.

III. 4. ESQUEMAS VERBALES DE LA NARRACIÓN.

III. 4. 1. Primer plano y aspecto sintagmático.

La adopción del perfecto compuesto como tiempo de grado cero narrativo da pie a algunas observaciones sobre funcionamiento de los planos y sobre otras posibles alteraciones en el sistema verbal de la narración.

Ya hemos visto, a través del relato de Eduardo Delgado, *María la Loca*, que el perfecto compuesto es grado cero, pero ocupa únicamente el primer plano en este grado cero, y cubre la materia narrativa, que corresponde al núcleo del suceso.

Vimos en su momento la capacidad del perfecto simple para organizar, a través de su aspecto puntual o perfectivo, la secuencia temporal del primer plano y con ella lo que denominamos el presente dinámico narrativo. Cabe preguntarse ahora, una vez examinada la sustitución del perfecto simple en el ejemplo anterior, el modo en que el perfecto compuesto desempeña aquella función del perfecto simple. ¿Qué matices nuevos se manifiestan como efecto de este cambio? Veamos esta cuestión.

El perfecto simple y el compuesto, como se indica con sus propios nombres, son tiempos perfectivos, pero estos tiempos pertenecen a correlaciones distintas y poseen aspectos distintos. El aspecto flexional (*canté*) se distingue en varios puntos del sintagmático (*he cantado*): en el tipo de morfemas, en el distinto origen histórico, y en que el tipo de correlación de uno es más común en el sistema verbal que la del otro (la flexiva se presenta en una sola vez entre dos formas simples de época pretérita; la auxiliada o sintagmática se presenta en todos los tiempos menos en el participio y opone la forma simple a la compuesta). Sin embargo, sobre todas las diferencias posibles nos importa aquí destacar la que corresponde al matiz significativo, por medio del cual uno y otro aspecto dan versiones distintas de la articulación del primer plano. Con la significación aspectiva flexional (perfecto simple / imperfecto), siguiendo la interpretación de Bull, se oponen los momentos puntuales frente al decurso [47]. Esta es materia que, ya se trató anteriormente.

Junto al aspecto flexional tenemos el aspecto sintagmático, cuya interpretación parece más sencilla y la exponen con más claridad y coincidencia todos los autores. Alarcos denomina "aspecto resultativo" al aspecto que se origina con las formas compuestas. El participio no señala, en efecto, un punto, sino la acción concluida. Molho diría una "acción del todo devenida". Un tiempo que expresa la acción devenida no puede delimitarla en su momento inicial, pero sí la delimita en su momento conclusivo. De otra parte, la acción concluida o devenida se puede referir, por medio del auxiliar "haber", a cualquiera de las épocas, según la que corresponda al tiempo del auxiliar. Así ha cantado es un presente devenido y había cantado, un pretérito devenido.

Como se sabe el valor aspectivo de esta correlación sintagmática se desliza a la expresión de anterioridad, de tal modo que frente al presente (*canto*), el perfecto compuesto (*he cantado*) señala anterioridad o retrospección. Ahora bien, esta retrospección es, a semejanza del perfecto simple, puntual, en el sentido de que la acción no se aprecia en su decurso, sino desde su estado resultativo. Se trata, pues, de dos perfectividades distintas y esto es precisamente lo que matiza las diferencias que estamos buscando entre los primeros planos.

La pregunta resulta ya mas precisa: ¿Cómo se encadena una serie temporal a través del aspecto resultativo? Y la contestación parece saltar a la vista. Está claro que lo fundamental para un primer plano narrativo es la delimitación exacta entre unas acciones y otras, cosa que se consigue muy bien con el participio. La serie narrativa organizada con los perfectos compuestos constituye una serie de acciones que se delimitan entre si por ser devenidas y nos dan un encadenamiento temporal semejante al de los perfectos simples. Semejante, pero nunca igual, pues el perfecto compuesto es un tiempo con menores posibilidades, si lo comparamos con el perfecto simple. No consiste esta nueva serie sintagmática de primer plano en un señalamiento de puntos temporales de comienzo o de fin, según el caso de cada verbo, sino en la constante visión concluida de las acciones. Este hecho no

solo afecta a la articulación del plano, sino al mismo tono, al punto de vista del relato. El relato progresa hacia adelante, pero como alguien que marchara de espaldas hacia su fin. La perspectiva del relato recuerda al lector aquella situación comunicativa en que un hablante, asomado a la ventana, relata un acontecimiento callejero a los que pueden ver, y lo va haciendo a medida que las diversas acciones quedan concluidas. Tal es el efecto que recibe el lector de *Las palomas* y esa la perspectiva adoptada por el narrador.

El perfecto compuesto, tiempo de la retrospección y tiempo puntual, en el sentido que acabamos de mostrar, puede funcionar como grado cero narrativo, pero sólo en un plano. Hablaríamos de doble funcionalidad si este tiempo no constituyera una desviación del sistema verbal narrativo común. Sin duda el funcionamiento que se observa en el relato que comentamos, y en cualquier otro que presente iguales características, no corresponde al funcionamiento actual de un tiempo primario. En todo esto no hay ya novedad alguna y nadie puede extrañarse a estas alturas de semejante comportamiento. Ni el sistema verbal narrativo estándar ni el actual sufren violencia alguna con estas situaciones funcionales.

Si el perfecto simple, tiempo de época pasada actual, puede funcionar como grado cero inactual o narrativo, el perfecto compuesto, tiempo de época pasada actual, también puede hacerlo. Si el perfecto simple en su cambio de función, de actual a inactual, cambia también de época, de retrospección y pasa a grado cero, el perfecto compuesto también se comporta haciendo lo mismo. Y de igual modo que el sistema verbal narrativo (el sistema de tiempos secundarios) elimina el sistema primario, .(sus formas o al menos la oposición de época), la adopción del perfecto compuesto como grado cero, elimina también el presente, es decir, la oposición perfecto compuesto / presente, como una oposición de época.

III. 4. 2. Presente y perfecto compuesto en el grado cero narrativo.

a) Recapitulación sobre las sustituciones en el grado cero.

El sistema verbal estándar que se emplea en español para narrar está constituido por el funcionamiento inactual de los tiempos secundarios. La aparición del perfecto compuesto o del presente en este discurso constituye una alteración o sustitución del sistema narrativo habitual. Los cambios en el grado cero narrativo arrastran un reajuste de las perspectivas en los demás tiempos y se establecen nuevas relaciones dentro del sistema verbal.

Según acabamos de ver el perfecto compuesto puede sustituir al perfecto simple y ocupar el grado cero narrativo, pero puede ocuparlo sólo en parte, pues el perfecto compuesto (por su carácter perfectivo o resultativo) no puede desempeñar aquella función del grado cero que corresponde al imperfecto.

El presente de indicativo puede desempeñar ambas funciones o, al menos, puede recoger sin dificultad todo el contenido de la narración, ya sea materia específica de primer plano o de segundo. La distinta capacidad de uno y otro tiempo (la forma marcada tiene siempre menos posibilidades que la no marcada) crea un cuadro de posiciones dependientes muy distinto en el resto de los tiempos del sistema La sustitución del presente no altera en nada las relaciones de unos tiempos con otros. La sustitución del perfecto compuesto sí las altera.

Llegados a este punto podemos recapitular las diferencias que separan entre sí a los relatos comentados (*Las palomas y María la Loca*) y elegidos precisamente por la sutileza con que en ellos se presentan dos notas de la

estructura narrativa: los planos y el sistema verbal. En *Las palomas* el presente cubre la función del imperfecto y del perfecto simple, con él se expresan los dos planos narrativos y en cierto modo se confunden, si no fuera porque la materia narrativa y la prueba de la conmutación nos permiten todavía distinguirlos. El presente ocupa las dos formas de grado cero y precisamente por esto la correlación presente / perfecto compuesto no se altera, funciona como una oposición de época, dentro de la inactualidad del discurso; el perfecto compuesto es, en este caso, el tiempo de la retrospección narrativa, como pudimos comprobar al examinar el texto citado. Y además no anula la retrospección del perfecto simple. Las relaciones entre los tiempos no se alteran, de ahí que el perfecto compuesto, un tiempo retrospectivo en el funcionamiento actual, lo es también, en este caso, en el funcionamiento narrativo.

En el relato *María la Loca* no ocurre así, las relaciones entre tiempos se alteran. El perfecto compuesto ocupa el grado cero, pero como a diferencia del presente solo puede expresar el primer plano, el segundo se mantiene con los imperfectos. Aquí no se sustituye todo el sistema de tiempos secundarios por el sistema de tiempos primarios, sino parte de él.

Por otra parte, como el perfecto compuesto es grado cero, la correlación de época presente / perfecto compuesto deja de funcionar como tal, puesto que si no lo hiciera, si entre estos tiempos se estableciera una relación de anterioridad, estaríamos en el sistema actual o en el sistema verbal de *Las palomas*. Pero no estamos en ninguno de los dos casos. El valor de época del perfecto compuesto es incompatible con la ocupación del primer plano, pues de lo contrario el lector se encontraría ante un leguaje de valores contradictorios, sin saber a qué atenerse, y naturalmente el código se destruye. No se entiende, así de pronto, cómo en el mismo primer plano dos tiempos pueden anular su oposición de época, si no es de modo más efectivo y radical, por la eliminación completa del presente[48].

Quizá ahora se vea más claro por qué en el cuento *María la Loca* se delimitan exactamente los planos formales y los de contenido. Los presentes que aparecen en este relato ocupan siempre el segundo plano y se refieren a la materia que a este corresponde. No son conmutables por perfectos simples, equivalen a imperfectos, son libres variantes de este tiempo y son, por tanto, tiempos de grado cero narrativo, igual que el imperfecto, pero para la materia del segundo plano. Téngase en cuenta que si los presentes de este relato contuvieran materia del primero, alternando con el perfecto compuesto, el sistema sería confuso, sería difícil, como acabamos de decir, eliminar la oposición de época y el perfecto compuesto ocuparía ambiguamente el lugar de la retrospección y el lugar del grado cero.

b) El presente histórico y el presente descriptivo.

El presente que aparece en *María la Loca* podríamos denominarlo presente descriptivo o presente de segundo plano. Este presente puede alternar con el imperfecto (lo sustituye y equivale a él), pero no puede aparecer en la secuencia de los perfectos compuestos (primer plano). El perfecto compuesto, una vez adoptado como grado cero en sustitución del perfecto simple, hace difícil su alternancia con el presente en el primer plano y en cambio no impide su alternancia con aquel presente sustituto del imperfecto y no conmutable por perfecto simple.

Este caso nos hace ver desde otro ángulo lo que ya podríamos haber deducido a partir de las conmutaciones *presente → perfecto simple* y *presente →*

imperfecto aplicadas en el capítulo 2 al texto *Las palomas*: existen dos tipos de presente, definibles por el contenido a través de la conmutación. El presente que aparece en la narración, aun cuando se trate de una aparición esporádica, conocido como *presente histórico*, responde en realidad a dos tipos. De ellos podemos dar una definición funcional. Hay un *presente histórico* de primer plano y un *presente histórico* de segundo plano. A este presente de segundo plano lo designaremos presente descriptivo. Estos dos presentes se definen según el contenido narrativo y de acuerdo con un modo operacional. No se trata, pues, de expresiones literarias o de conceptos estilísticos imprecisos. La denominación *presente histórico* corresponderá sólo a aquel presente que aparece en la línea del primer plano (como metáfora o variante libre del perfecto simple). Nos sirve la definición clásica: "El empleo del presente en sustitución del pretérito recibe el nombre de presente histórico" (Gili Gaya, 1958: 142), pero con una salvedad: siempre que se trate del pretérito de primer plano, del perfecto simple. Cuando el presente sustituye al pretérito de segundo plano, pretérito imperfecto, no hablaremos de "presente histórico" sino de *presente descriptivo*. Las características del contenido de este plano nos invitan a darle esta denominación, oponiéndolo al presente histórico.

El caso de *María la Loca* suscita también la consideración de otros esquemas verbales posibles. En este cuento alterna en el segundo plano el presente y el imperfecto. Pues bien, como todos los imperfectos son conmutables por presentes y todos los presentes por imperfectos, nada impide pensar en narraciones que se atengan la uso exclusivo de uno u otro tiempo. De ahí que sea posible a partir de este ejemplo diseñar tres esquemas verbales distintos que reflejen las tres opciones señaladas: la primera es la que ya hemos encontrado: la alternancia de los dos tiempos (esto es, la fragmentación del segundo plano de *María la Loca* en pasajes de presentes y pasajes de imperfectos); la segunda, un plano de imperfectos, sin presente alguno; y la tercera un plano de presentes, sin imperfecto alguno. Tendríamos tres esquemas narrativos:

	Primer plano	Segundo plano
1	**perfecto compuesto**	**presente/imperfecto**
2	**perfecto compuesto**	**imperfecto**
3	**perfecto compuesto**	**presente**

La tercera posibilidad nos presentaría un relato en el que la oposición de época presente / perfecto compuesto quedaría anulada, pues ambos serían tiempos de grado cero; en cambio no quedaría anulada su oposición aspectiva y en definitiva esta pareja de grado cero sería equivalente al grado cero estándar imperfecto / perfecto simple. Tendríamos un relato desdoblado en primer y segundo plano, con tiempos del sistema primario, pero alteradas las relaciones de época que tienen en el sistema actual. Parece claro que este modelo exigiría la separación neta de primer y segundo plano en el contenido narrativo. El perfecto compuesto rechazaría la presencia (salvo, quizá, como aparición esporádica y apoyada en otros elementos léxicos) del presente en su propio plano. Sobre este punto, y sobre otras posibles alteraciones del sistema verbal de mayor finura, no vamos a plantear aquí una cuestión teórica; sería necesario examinar el asunto con textos verdaderos, pues este no es un trabajo que se asiente sobre ejemplos

fabricados para el caso o sobre la base de un hipotético sistema temporal, al estilo de Bull, ni se pretende tampoco trazar el completo sistema verbal del relato en todas sus alteraciones. Para ello hace falta un análisis de textos muchísimo más amplio. Comentaremos sin embargo, en próximos capítulos dos obras dedicadas al estudio del verbo en el género narrativo, en la épica y en el romance, respectivamente.

III. 4. 3. La retrospección.

En el sistema normal de tiempos narradores, el de los tiempos secundarios, tenemos una forma verbal para expresar la retrospección: el pretérito pluscuamperfecto. Digamos esto sin olvidar el caso de pretérito anterior y de la forma *-ra*, poco frecuentes ambas y que merecerían, desde el punto de vista de la retrospección narrativa, un tratamiento específico. Tampoco debe olvidarse que el mismo perfecto simple puede sustituir al pretérito pluscuamperfecto y expresar la retrospección, a pesar de ser un tiempo de grado cero.

Las alteraciones en el grado cero narrativo se transmiten a los grados de la retrospección. La narración que adopta el presente como grado cero en los dos planos, tiene como tiempo de la retrospección el perfecto compuesto; pero también puede utilizar el perfecto simple, como tuvimos ocasión de comprobar (vid. III, 2. 3. 1 y 2.) en el inciso narrativo. Comentamos entonces el ejemplo que aparece en la narración de presentes.

Este hecho pone de manifiesto que la repartición entre perfecto simple y perfecto compuesto para expresar el pasado, propia del sistema actual, se transfiere al sistema narrativo. Además pueden ser tiempos retrospectivos todos los demás grados de retrospección actual: el mismo imperfecto, el pluscuamperfecto y en último extremo las formas que caen en desuso ya mencionadas. Esta longitud en los grados de la retrospección permite (así parecen insinuarlo los ejemplos vistos), que la aparición del relato dentro del relato se diferencie. Se trata de un pasado del presente ficticio, por tanto un pasado ficticio. El cambio de uno a otro viene acompañado también por un cambio en el sistema verbal. El relato dentro del relato usaría el sistema secundario y el relato marco el sistema primario. Pero esta técnica no es obligatoria.

La narración que adopta como grado cero de primer plano el perfecto compuesto debe tomar como tiempo retrospectivo el que corresponde al grado siguiente. Los tiempos naturales de la retrospección en este caso deben ser el perfecto simple y el pretérito pluscuamperfecto. Que el perfecto simple sea tiempo retrospectivo no presenta problema alguno, pues lo acabamos de ver en el caso anterior, y además el mismo perfecto compuesto que le sustituye en el grado cero, lo desplaza a la retrospección. Por otra parte la competencia o repartimiento establecido en el nivel actual entre perfecto simple (remoto) y perfecto compuesto (cercano), competencia que sigue actuando en la narración con grado cero presente, desaparece. La relación *pretérito cercano / pretérito remoto* se trasforma en *grado cero / retrospección*. El perfecto simple será tiempo retrospectivo en relación con los tres tiempos que ocupan el grado cero: el perfecto compuesto, el imperfecto y el presente.

Pero hemos visto como el perfecto compuesto que E. Delgado utilizaba como primer plano en *María la Loca* resultaba también el tiempo empleado para la retrospección en una serie de casos. Y en efecto, este mismo tiempo, aparte de ser grado cero, puede actuar como variante libre de la retrospección (perfecto simple pluscuamperfecto), siempre que el contexto lo permita, es decir, que no

haya lugar a confusiones. Este caso repite lo que hemos visto en el sistema estándar, donde el mismo grado cero (perfecto simple) puede expresar la retrospección. El grado indeterminado puede sustituir al determinado.

Para interpretar todas estas desviaciones del sistema de tiempos narradores y la consiguiente alteración de relaciones entre tiempos, el sistema verbal de Bull ofrece los elementos teóricos necesarios ("free variations, standard confusion, migrations y desynchronization"), sólo hace falta aplicarlos discriminadamente al discurso narrativo, sin mezclar los fenómenos del discurso actual con los propios de la narración.

III. 4. 4. Los esquemas verbales desviados.

Como resumen presentaremos los esquemas verbales narrativos que se desvían del sistema estándar de tiempos narradores. Al hacerlo distinguiremos los que hemos comprobado con ejemplos y los que hemos imaginado como casos posibles, sin ofrecer un texto concreto que los ejemplifique, es decir, casos hipotéticos. No se pretende afirmar que estos esquemas sean los únicos, pero sí nos parecen los más significativos. En esta materia hemos preferido atenernos lo primero de todo a la comprobación efectiva en textos encontrados, y luego a lo que pueda deducirse a partir de ellos. Rechazando la deducción abstracta a partir del sistema verbal. Esta vía hipotética puede ser válida para trazar las bases teóricas del sistema verbal y el estudio de cada uno de sus tiempos al modo abstracto del Bull, pero el enfoque de este estudio, a pesar del espacio dedicado al sistema verbal no tiene en él su fin.

He aquí los esquemas que se han podido observar a lo largo de este estudio. Prescindimos del futuro, tiempo que hemos apartado desde el principio por simplicidad en la exposición, porque son tiempos poco frecuentes y porque, en definitiva, su inclusión dentro de esta teoría del texto narrativo no presentaría ningún problema.

1. Sistema estándar.

<table>
<tr><td colspan="4">a)
Sistema estándar.
Grupo de tiempos secundarios completo.
(El nido. La siesta del martes. Un puerto en el desván)</td></tr>
<tr><td rowspan="2">TIEMPOS PRIMARIOS</td><td rowspan="2"></td><td>Retrospección</td><td>Grado cero</td></tr>
<tr><td>ha cantado</td><td>canta</td></tr>
<tr><td rowspan="3">TIEMPOS SECUNDARIOS</td><td colspan="3" rowspan="3"><table>
<tr><td rowspan="2">Retrospección</td><td colspan="2">Grado cero</td></tr>
<tr><td>Plano 1</td><td>Plano 2</td></tr>
<tr><td>había cantado</td><td>cantó</td><td>cantaba</td></tr>
</table></td></tr>
</table>

[Tabla 8]

b) **Sistema estándar. Reducido al segundo plano (*La novena*)**			
TIEMPOS SECUNDARIOS	Retrospección	Grado cero	
		Plano 1	Plano 2
	había cantado		***cantaba***

[Tabla 9]

2. Sistemas desviados.

a) **Sistema desviado. El presente como grado cero (*Las palomas*)**			
TIEMPOS PRIMARIOS		Retrospección (1)	Grado cero
			Planos 1 y 2
		ha cantado	***canta***
TIEMPOS SECUNDARIOS	Retrospección (3)	Retrospección (2)	
	había cantado	***cantó cantaba***	

[Tabla 10]

b) **Sistema desviado. Caso 1, (*María la Loca*) El perfecto compuesto como grado cero.**			
TIEMPOS PRIMARIOS		GRADO CERO	GRADO CERO
		Plano 1	Plano 2, variante
		ha cantado	***canta***
TIEMPOS SECUNDARIOS	Retrospección	Retrospección	GRADO CERO
			Plano 2
	había cantado	***cantó***	***cantaba***

[Tabla 11]

3) Sistemas deducidos. Primer plano en perfecto compuesto.

a) **Sistema desviado. Caso 2, (hipotético). El imperfecto como segundo plano.**				
TIEMPOS PRIMARIOS	GRADO CERO			
	Plano 1			
		ha cantado	-------	----
TIEMPOS SECUNDARIOS	Retrospección	Retrospección	Grado cero	
			Plano 2	
	había cantado	***cantó***	***cantaba***	

[Tabla 12]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

b) Sistema desviado. Caso 3, (hipotético) El presente como segundo plano.			
TIEMPOS PRIMARIOS		GRADO CERO	GRADO CERO
		Plano 1	Plano 2
		ha cantado	***canta***
TIEMPOS SECUNDARIOS	Retrospección	Retrospección	
	había cantado	***cantó***	

[Tabla 13]

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

III. 5. EL ESTILO NARRATIVO EN EL *POEMA DEL CID* Y EN EL *ROMANCERO*.

El análisis del discurso narrativo desarrollado hasta el momento nos permite examinar, desde el punto de vista de la estructura verbal, cualquier texto narrativo desde la épica medieval a la novela contemporánea. Sobre esta materia no existen estudios monográficos de importancia salvo dos trabajos excelentes que no podemos pasar por alto: una obra de Gilman, *Tiempo y formas temporales en el Poema del Cid*, y otra de Szertics, *Tiempo y verbo en el romancero viejo*. En las dos obras se plantea el mismo asunto: el papel que juegan los tiempos del verbo en el desarrollo de la narración. El uso primitivo de los tiempos del verbo ha suscitado siempre cierto interés. El problema que plantea la épica medieval y el romancero se centra en la alternancia y mezcla de todos los tiempos del verbo. Se aprecia a primera vista que el sistema verbal de esta narrativa no se corresponde con lo que aquí hemos denominado sistema estándar. Se dan ciertas alteraciones, pero no pretendemos abordar aquí directamente la estructura verbal del *Poema* o del romancero. Ya se comprenderá que esta tarea exige una atención muy específica. Nos limitaremos a recoger las observaciones de Gilman y de Szertics y a partir de ellas trataremos de ver los rasgos de esta narrativa pero introduciendo los elementos de la teoría aquí expuesta.

Los dos trabajos abordan el texto narrativo desde los presupuestos de la tradición gramatical, presupuestos que acabamos justamente de revisar en algunos de sus puntos. Esto es, se estudian los tiempos del *Poema* y del romancero entendiendo el sistema verbal como un único sistema no desdoblado por la función narrativa. En consecuencia, el comentario que haremos sobre estas obras supone intentar aportar a esas valiosas investigaciones una base teórica adecuada: el sistema verbal (que no cuenta aún con la distinción de actualidad) está incompleto. Y con esa deficiencia resulta muy difícil abordar el tema que estos dos autores se plantean. Estos trabajos resultan de notable interés para nuestra

investigación porque con ellos se corrobora y afianza la doctrina aquí expuesta acerca del texto narrativo.

III. 5. 1. Las formas temporales en el *Poema del Cid*.

a) Los "aspectos poéticos" del verbo.

En las primeras páginas del libro de Gilman se acusa ya el problema que acabamos de mencionar. La característica principal del *Poema* es la mezcla de todos los tiempos verbales y esta mezcla resulta desde el punto de vista de la gramática, ilógica. La interpretación de este fenómeno se lleva a cabo atribuyendo las irregularidades observadas a la inseguridad del propio juglar. Se trataría, según esta explicación, de vacilaciones en el uso de los tiempos propios de la poesía popular, en las que se refleja inmadurez gramatical y dan el tono de cierto encanto primitivo.

Uno de los puntos en que se pone de manifiesto esta falta de gramática es la alternancia del presente de indicativo con los pretéritos. Esta asociación, vista desde el sistema verbal tradicional, significa que el discurso se mueve con saltos ilógicos, cambios que delatan la "ingenuidad" primitiva. En el *Poema* se puede apreciar, desde luego, cierta ingenuidad, pero no parece que este rasgo genérico sea asociable directamente con el uso de la gramática verbal. Las deficiencias de esta gramática cidiana pueden ser más bien un resultado de nuestra deficiente teoría gramatical. Entre el juglar y los gramáticos es mas seguro apostar por el juglar. Y esto es lo que hace el autor que comentamos. Gilman rechaza la interpretación "popularista" y aduce para ello una razón de gran interés: "El salto ilógico del pasado al presente, o la revés, ocurre sólo en los trozos narrativos del *Poema* y nunca (o casi nunca) en el diálogo hablado" (Gilman, 1961: 14). Esta observación es importante porque el diálogo (como ya hemos indicado y volveremos a ver con más detenimiento) es un discurso actual reproducido en el marco narrativo. No hay mezcla de tiempos en los discursos actuales del *Poema*. La aparente anomalía en el uso de los tiempos no es un problema de gramática popular defectuosa, pues (como ha visto muy bien Gilman) si lo fuera también aparecería en el discurso actual. Se trata de un asunto específicamente narrativo. "La distinción hecha entre el diálogo y la narración demuestra claramente que el juglar no era un poeta popular inseguro o sin conciencia de las categorías temporales." (Id.: 34)

Pero el problema subsiste para los fragmentos narrativos. La "anarquía verbal" del texto, en su parte no dialogada, no se puede conciliar con la gramática. Ante esta contradicción Gilman parece exasperarse: "Mientras estudiemos estos tiempos desde el punto de vista de la gramática formal o mientras los leamos sin corregir nuestros hábitos lingüísticos anacrónicos, nuestra interpretación será necesariamente falsa" (Id. : 20). En el *Poema* no puede haber anarquía ni, en este terreno gramatical, se puede admitir la "ingenuidad" pintoresca. El lenguaje de la obra literaria debe responder siempre a un orden. Ante este dilema Gilman decide tirar por la calle de en medio y deslizarse hacia el campo del estilo. Ni interpretación gramatical ni interpretación "populista". En el caso del *Poema*, si el orden gramatical está desterrado, busquemos otro orden dentro del ámbito del estilo" (Id.: 21). Proyecta así una evasión del terreno lingüístico para llevar el problema al campo literario.

La "anarquía verbal", el desorden gramatical debe responder (así nos dice Gilman) a un orden de valores poéticos, y apela a una "gramática axiológica" de carácter estilístico. Traza un programa interpretativo: "La mezcla de tiempos en el *Poema* se someterá sólo a una explicación estilística; es decir, literaria" (Id.: 34) Sus aportaciones resultan, a pesar de este planteamiento forzado, satisfactorias, porque en definitiva el manejo de los tiempos del verbo implica también un problema estilístico, pero ciertas categorías gramaticales no se pueden suplir ni transformar en puros valores poéticos.

La alternancia del presente con los pretéritos se convierte en un problema central si no se percibe la inactualidad de este presente. Al tomarlo como presente actual se recibe la impresión falsa de que el juglar pasa del presente al pasado sin lógica alguna en cuanto a perspectivas temporales. Gilman toma nota de este hecho; manifiesta que no existe en el cambio de tiempo un cambio de perspectiva temporal. El tiempo del relato forma una secuencia íntegra, sin intercalaciones de otro presente distinto del propiamente narrativo. No hay, afirma, "alternancia de puntos de vista temporales". Ve el presente narrativo como una secuencia lineal de tiempo independientemente de las formas verbales que se emplean. "La narración, como narración, debe considerarse como una unidad temporal a la que los diversos tiempos aportan sus individuales contribuciones poéticas." (Id.: 28).

En Gilman se apunta (porque no llega a expresarse con claridad) hacia el concepto de tiempo narrativo que hemos denominado presente dinámico, y se vincula también este concepto al carácter objetivo del relato como representación que se da a sí misma, sin que nadie la cuente. Cita en su apoyo estas palabras de Schlegel: "precisamente porque la narración no camina hacia un fin y cada uno de sus momentos parece existir por sí mismo, se introduce en el curso de los acontecimientos una sucesión cronológica poética, un lento ritmo de avance que se demora por igual en cada punto del pasado como si nada del él hubiera pasado, ni nada tuviera que seguirse de él, con lo que se difunde por igual en todas partes un presente vivo." (Id.: 35). En estas palabras se percibe ya el presente dinámico de la narración, constitutivo de toda la narración, aunque se refieren de modo particular al "tempo" de la épica. Se apunta también a la posición del narrador frente a su materia, posición que se debate entre la interpretación (el narrador habla (segundo plano) y el ocultamiento (el narrador se quita de en medio (primer plano); la objetividad se ve rodeada de la subjetividad y forman dos estratos del texto sobre los que hablaremos más adelante.

Gilman es consciente de que el tejido narrativo está compuesto por estratos diversos, intuye a su modo la existencia de planos narrativos, y declara que estos planos cumplen funciones poéticas, es decir, se utilizan en función del contenido y distribuyen la materia articulando el texto, de modo que este dista mucho de ser anárquico; pero todas estas intuiciones quedan envueltas en vaguedad al carecer de base lingüística. A esto hay que añadir que las funciones poéticas se centran sobre los tiempos, sobre cada tiempo del verbo aisladamente considerado, en lugar de considerar la serie como entidad propia.

Con lo que acabamos de ver se entiende que Gilman deje a un lado las categorías de tiempo y de aspecto de la gramática tradicional para introducir una nueva noción de aspecto de carácter poético: "el tiempo verbal no es necesariamente temporal, y por expresar otros rasgos de la acción, puede ser aspectual. La distinción corriente entre el pretérito (perfecto simple) y el imperfecto es, por ejemplo, en cierto sentido aspectual. Propongo para el *Poema* esta segunda interpretación no solo para estos dos tiempos (en otra forma que la normal), sino también para el presente" (Id.: 26). Este nuevo sistema de aspectos

vale para explicar el valor de los tiempos en el *Poema*, con una interpretación de carácter exclusivamente literario y de este modo se atribuyen al presente, al imperfecto y al pretérito (perfecto simple) ciertas funciones que, según nuestro criterio, deben atribuirse a los planos y además no son siempre de carácter poético sino lingüístico. En lo que sigue comentaremos los capítulos V, VI y VII del libro de Gilman dedicados respectivamente a los tres tiempos citados.

b) El perfecto simple,

Los rasgos más generales del contenido del *Poema* son conocidos; en él domina la acción y sobre todo la acción de un personaje singular y heroico, situado entre su verdad histórica y su mitificación. Todos los demás personajes y los elementos descriptivos que acompañan el relato de la acción, pertenecen al común de los humanos y se subordinan al hecho heroico. Se podría deducir de estos datos, sin más indagaciones, que el primer plano narrativo lo ocupará la persona del Cid, sus hazañas. Pero Gilman elabora unas tablas estadísticas que nos sitúan numéricamente ante estos elementos del *Poema*. Veamos los datos que ofrece. En ellas se presenta el recuento de las diferentes formas del verbo y su reparto entre los sujetos nombrados. Cuando se nombra al Cid como sujeto, el tiempo del verbo es perfecto simple en el 61% de todos los casos. Además, en otras tablas donde se relaciona sujeto y clase de verbo se aprecia que el Cid suele venir acompañado por verbos de significación perfectiva, con preferencia sobre los de significación imperfectiva. Por último, la proporción de tiempos en el *Poema* es de 2:2:1 del perfecto simple, presente e imperfecto respectivamente. Queda claro, pues, que existe un primer plano constituido fundamentalmente por la acción del Cid.

Gilman, de acuerdo con su noción de "aspecto poético", adjetiva el perfecto simple cidiano como "pretérito celebrativo". Veamos a qué obedece este apelativo. Con él debe significarse, como parece lógico pensar, el carácter del primer plano narrativo; en dos sentidos: las propiedades generales de todo Primer plano y las que corresponden al primer plano del *Poema* en particular, pues estas dos cuestiones no se deslindan en la obra que comentamos.

El adyacente "celebrativo" se refiere a la peculiar actitud del juglar ante los hechos narrados, pero como estos se contienen por fuerza en el primer plano, esta actitud nos habla ya de la función que desempeña el plano de los perfectos simples en relación con la palabra del narrador. La celebración consiste en la m u d a admiración del narrador ante el héroe, o más precisamente ante sus hechos, porque el héroe se constituye por sus obras. La celebración no es un canto de elogio. El narrador ni alaba ni censura, en todo caso nombra al héroe, lo renombra una y otra vez, y se sitúa ante él con actitud admirativa. Juglar y audiencia coinciden en la misma disposición de ánimo. "Un estilo celebrativo puede resultar sólo de una actitud de postración admirativa por parte del que celebra, actitud a un tiempo de imparcialidad y de reverencia" (Id.: 80). Esta actitud, que corresponde a la peculiar situación comunicativa interiorizada en el *Poema* nos da la clave para interpretar la condición privilegiada del primer plano narrativo.

No sólo la palabra del narrador y la correspondiente actitud de la audiencia, sino las acciones secundarias, las descripciones, los lugares y los objetos, el paisaje, todo en suma, se sitúa en posición dependiente con relación al núcleo de los hechos. Es decir, el segundo plano de la narración se somete al primero y, de modo especial se subordinan a él las intervenciones del narrador. "El juglar es, pues, un poeta que adquiere grandeza por su falta aparente de

intervención, por no insistir nunca sobre el *punto de vista*. Celebrar no es cantar una loa ni componer un himno ingenioso sobre las excelencias del héroe. Así, nuestro juglar no se yergue ni se asoma, no colorea, no describe, no da opiniones" (Id.: 80). Las apariciones del narrador ocurren en el segundo plano y la historia en el primero, por ello la relación entre planos sería muy distinta si el narrador se situara ante su historia con otras disposiciones de ánimo. La celebración, en definitiva, origina la estructura del relato.

Por otra parte, la conformación textual del primer plano se caracteriza por una articulación brusca y cortada de los sucesos. Se trata de una secuencia temporal que no desgrana los hechos en sus unidades menores., que no detiene su curso para intercalar matices de la acción o pormenores descriptivos. El primer plano del *Poema* evita la trabazón lógica, los elementos relacionantes, todos aquellos ligamentos del discurso que, aun en el primer plano, ponen de manifiesto la presencia razonadora del juglar. Si la audiencia se sitúa admirativamente ante los hechos, el juglar también. El juglar no explica su historia, no se posesiona de ella, deja que el acontecer se convierta en objeto, que predomine "la acción heroica en sus propios términos apartada del elogio y de la censura." (Id.: 81).

La celebración es, en definitiva, un rasgo de la comunicación épica, entendida no como una relación externa entre juglar y audiencia, sino como modelo que el mismo texto lleva inserto y le da forma.

Gilman viene a decir que el primer plano del *Poema* se destaca del conjunto por el tono de reverencia y "celebración" con que se tratan las acciones del héroe. Pero en seguida se ve que esta explicación no es suficiente, pues no puede dar cuenta de todo el primer plano, porque en él aparecen otros elementos que desdicen y se oponen a esta interpretación. En la tabla de sujetos verbales que aparecen unidos al perfecto simple encontramos junto al Cid, al rey Alfonso y a otros personajes no heroicos que ocupan fragmentos del primer plano. Con relación a ellos no hay celebración. ¿Cómo deben interpretarse, entonces, estos fragmentos? Porque el Cid aparece nombrado como sujeto en 314 ocasiones y el rey en 86. Pero el rey, aunque aparezca nombrado en menos ocasiones, tiende a ocupar el primer plano con mayor intensidad, proporcionalmente, que el Cid. Otros sujetos, los recogidos bajo el rótulo "héroes secundarios" aparecen en el plano de los perfectos simples en el 61% de los casos, en igual proporción que el Cid. Resulta, pues, que el "pretérito celebrativo" sólo puede decirse de algunos pretéritos.

Esta contradicción no se le ha pasado por alto a Gilman. Con relación a la figura no heroica del rey dice: "el rey sólo existe como el poder de decisión instituido en la realeza. Este árbitro, y esta función de mando oficial (tan distinta del heroísmo radicalmente no oficial del Cid) requiere un abrumador porcentaje de pretéritos" (Id.: 90). En relación con los demás personajes señala: "la preferencia (por el pretérito o perfecto simple es todavía clara, y debe admitirse que estos nombres no heroicos tienden a seguir el esquema estilístico del conjunto" (Id.: 91). Es decir, en cada caso que aparece se va dando una explicación distinta según convenga, y aunque Gilman no pretende reducir la interpretación del sistema verbal cidiano al sistema de "aspectos políticos", como clave exclusiva, no nos parece que sea el y modo de resolver la contradicción indicada.

Ya hemos dicho que uno de los defectos de la teoría de Gilman reside en atribuir a la forma verbal aislada lo que sólo puede decirse del plano, como verdadera entidad lingüística, que se ha formulado rigurosamente a partir de las indicaciones de Weinrich. Nos atreveremos, pues, a reinterpretar las ideas de

Gilman atribuyendo el carácter "celebrativo" no al tiempo (perfecto simple) sino al plano, y más concretamente a los segmentos del primer plano que lo manifiestan. Las funciones estilísticas que un primer plano puede desempeñar son muy diversas, serán distintas en cada género narrativo, distintas según las obras y también, dentro de cada obra, según diversos fragmentos. La razón de esta variedad es clara, porque no se ha definido el plano como una entidad poética, sino como estructura lingüística general, que expresa particulares estructuras literarias y comunicativas. No hay nada contradictorio si hablamos de un "primer plano celebrativo" (función poética particular que cumple en el *Poema* el genérico primer plano), aun cuando el "plano celebrativo" no ocupe todo el primer plano en esta obra. Con esta denominación no se reducen las posibilidades literarias del primer plano. En cambio, calificar la forma verbal, atribuyendo al tiempo una función estilística resulta excesivo. Por tanto, sería mejor no hablar de "pretérito celebrativo", como si se tratara de una categoría, y en cambio describir la confección variada del primer plano en el *Poema*, con arreglo a diversas funciones poéticas.

Gilman, al establecer el término "aspecto celebrativo" aplicado al perfecto simple cidiano, transfiere terminología gramatical al campo estilístico (asunto de dudoso resultado), pero esto no tendría importancia si no trasladara también a este campo la visión abstracta de la gramática. El nuevo "sistema de aspectos", "aspecto celebrativo" y "aspecto descriptivo" (con que se refiere al presente) representan una versión estilística de los aspectos gramaticales, perfectivo / imperfectivo, de precaria fortuna. Un plano o parte de un plano, en una particular obra literaria (y con más motivo si es el *Poema*) podemos denominarlo "plano celebrativo", pero no merece la pena denominar "celebrativo" un tiempo del verbo ni un aspecto. El "aspecto poético" de Gilman es una función particular del plano, un uso concreto, no una cualidad de los tiempos.

c) El presente.

La función que desempeña el presente en el *Poema* se analiza por contraste con la del perfecto simple, según lo que ya sabemos de él. El recuento total arroja una frecuencia similar para estos dos tiempos: 1030 perfectos simples, 854 presentes. La siguiente forma verbal que sigue en importancia numérica es el imperfecto, con 428 apariciones. El presente y el perfecto simple resultan, pues, los tiempos fundamentales del *Poema*.

Para conocer el contenido general que corresponde al presente, Gilman utiliza dos métodos: el examen de los sujetos y el de la clase semántica del verbo. Este examen se lleva a cabo estadísticamente por medio de las correlaciones entre tiempo presente y clase de verbo, por una parte, y tiempo presente y clase de verbo por otra. La información acerca de los sujetos y las listas de verbos en presente nos acercan al contenido, aunque este método, bastante aceptable en principio, no esté exento de inseguridades. El mismo Gilman advierte; pues la significación de cada verbo se concreta y particulariza en el contexto determinado de su frase, y el método de la estadística no puede recoger estos matices.

De acuerdo con este análisis aproximativo averiguamos que el presente se asocia con los sujetos anónimos, con los plurales y con los no personales, y desde el punto de vista de la clase verbal, el presente parece asociarse con los verbos de significación imperfectiva. Todo ello viene a indicar que el plano de los presentes recoge, a diferencia del perfecto simple, la circunstancia física y humana que

rodea y acompaña la acción heroica. El contenido de los presentes es un mundo distinto al de los perfectos simples.

Advierte Gilman que no es "este mundo narrado simplemente como un fondo estático o teatral para la acción o movimientos del Cid." (Id.: 96), sino el dominio del juglar. F menudo se abstiene de entrometerse abiertamente en las decisiones y actuaciones de un personaje invocado mágicamente en su nombre, no encuentra necesidad de contenerse ante sujetos que carecen de nombre y de voluntad propia" (Id.: 97). Por tanto, este plano de los presentes contiene *grosso modo* la descripción, las acciones secundarias y la palabra, visión y juicio del narrador. En el plano de los presentes "el juglar es un mediador poético que compone, describe y subraya en beneficio de los oyentes" (Id.: 98), no tenemos actitud reverencial, no corre de por sí el curso de la acción.

En el *Poema* encuentra Gilman una dualidad de actitudes: la *celebrativa*, que nos define la relación entre el juglar y el héroe; y la *descriptiva*, que nos define la relación entre el juglar y la audiencia, juglar y circunstancia de la narración heroica. Pero mirándolo desde nuestra óptica, estas actitudes no son otra cosa que la definición de primer y segundo plano narrativos, tal como se pueden apreciar en el *Poema* o en otra narración distinta. Los presentes parecen cumplir, en efecto una función de segundo plano. El tiempo presente, tiempo no perfectivo, se asocia según la lista de verbos analizada por Gilman con aquellos de significación imperfectiva. En un párrafo muy significativo se indica la incapacidad de este tiempo y de estos verbos para ocupar la secuencia heroica de primer plano: "los verbos imperfectivos por definición ni fijan ni limitan la acción temporalmente, apenas pueden expresar las dos características fundamentales de la acción heroica: "innovación" y "conclusión", el querer y el cumplir. En suma, verbos como *andar*, *poder*, *ir* y *aver* no pueden sugerir la intencionada iniciación ni la intencionada terminación de hazaña y gesta" (Id.: 99). En este párrafo se entremezcla lo propio de la épica y lo genérico del primer plano narrativo.

El punto de partida de Gilman, basado en la gramática tradicional, se asienta en la consideración del presente como tiempo actual y lo que denomina "aspecto poético" no es otra cosa que la constatación de la inactualidad, interpretada como técnica poética: "En esta narración épica, el presente no es un tiempo verbal de tiempo presente, sino de valor disminuido, el tiempo característico de sujetos incapaces de iniciar su propia acción" (Id.: 100). Así, el sistema de aspectos de Gilman recoge, aproximadamente lo característico del primero y del segundo plano: "El primero lo hemos llamado *celebrativo* y corresponde al uso de pretérito para indicar la iniciación y ejecución del héroe nombrado. El segundo acabamos de llamarlo ahora *descriptivo*, puesto que se refiere al uso del presente para describir y ordenar el mundo anónimo que rodea al héroe" (Id.: 101). Entre ellos no se establece ya una oposición temporal de época, sino de materia narrativa. Pero no puede asentar con caracteres de regularidad este principio: "Son muchos los ejemplos en que el sistema temporal dirige el uso de los tiempos" (Id.: 122), donde se ve que la consideración actual del presente sigue imponiéndose sobre el "aspecto poético".

El método utilizado por Gilman para determinar el contenido de los presentes resulta aceptable, pero tiene, aparte de los defectos propios del método estadístico, otra imprecisión que debe señalarse. Para determinar esta materia narrativa se compara los presentes (sujetos y clases de verbos) con los perfectos simples, pero este contraste no se puede efectuar sin más, sin advertir que encierra un equivoco. El presente, en efecto, es un tiempo ambivalente: puede acoger el primero y el segundo plano. Por ello la comparación establecida, al no tener en

cuenta este hecho, arrojará resultados borrosos, puesto que los perfectos simples sólo Pueden contener materia de primer plano, mientras que el presente contiene, o puede contener, las dos. No obstante, aceptando este análisis de Gilman como una aproximación suficiente, se puede concluir que la serie de presentes corresponde al segundo plano de la narración, es decir, equivale al imperfecto y es, digamos, en la mayoría de los casos una variante de este tiempo. Por esta razón, porque el presente no se identifica totalmente con el segundo plano, Gilman introduce unas salvedades: "Hemos contado y comentado ejemplos típicos del uso corriente de presente y pretérito; hemos visto al poeta emplear el pretérito para invitarnos a celebrar con él al héroe, y el presente para prepararnos las circunstancias y condiciones del heroísmo. Pero, aunque usual, esta alternancia no es de ningún modo lingüísticamente inevitable. Aquí no hay ley secreta de la composición. Como indican las tablas, esta alternancia puede ser y es rota sin vacilar" (Id.: 102)

Gilman termina por admitir que existen en realidad dos clases de presente, uno de "aspecto poético" *descriptivo*, sin valor actual, y otro de valor actual que equivale al *presente histórico*, y cuyo valor es semejante al perfecto simple. La dualidad establecida, pretérito para *celebrar* y presente para describir, "puede ser y es rota sin vacilar". Es decir, algunos presentes contienen materia que corresponde al plano de los perfectos simples.

En resumen, con la información de Gilman podemos afirmar en relación con el presente del *Poema* que este tiempo contiene materia del primero y del segundo plano, pero parece dedicarse a la expresión del contenido de este último con indudable preferencia. Matizar esta conclusión, examinarla en el mismo texto del *Poema*, no es un trabajo que podamos abordar, supondría volver a escribir el libro de Gilman, y se trata sólo de señalar cómo las categorías verbales aquí desarrolladas pueden servir, mejor que las tradicionales, para explicar este texto narrativo recogiendo todas las aportaciones de Gilman.

d) El imperfecto.

En la interpretación del imperfecto se sigue la misma línea que se ha seguido con el presente: se transfiere el valor temporal (época pasada) en valor aspectual de carácter poético. Pero tampoco para este tiempo el deslizamiento es completo y definitivo; el imperfecto mantiene una posición oscilante entre su valor gramatical y su valor poético. En ocasiones el imperfecto proporciona "un contrapunto durativo a las hazañas pretéritas del Cid" (esto es, con valor de época pasada), pero otras veces "no limitado al papel ortodoxo de tiempo pasado y liberado de la errónea duración externa, el imperfecto obra aquí como un aspecto narrativo más" (Id.: 126), expresa un aspecto literario distinto del *celebrativo* o *descriptivo*.

La explicación del imperfecto cidiano ofrece dificultades semejantes a las que hemos visto en el presente; siendo un tiempo de segundo plano, imperfectivo, puede asumir el contenido del primero, esto es, el hilo de la narración, de igual modo que lo hace el presente. Observemos un pasaje del *Poema*, citado por Gilman, donde se advierte que el primer plano del contenido viene expresado en tiempos del segundo plano formal:

"Ya lo vede el Cid que del rey no *avie graçia*.
Partiós dela puerta, por Burgos *aguijava*.
.....
fincó los inojos, de coraçón *rogava*.
La oración fecha, luego *cavalgava*;
salió por la puerta e Arlançón *passava*.
Cabe Burgos, essa villa, en la glera *posava*,
fincava la tienda e luego *descavalgava*. (50-57).

Estas acciones las realiza el héroe. ¿Dónde queda el puro estilo celebrativo? El fragmento distribuye la acción del Cid, (primer plano del contenido) entre el primero y segundo plano formales. En ello, según nuestro punto de vista, no hay ninguna anomalía, hay una elección de los tiempos y de su alternancia por parte del juglar que resultan perfectamente correctos.

Por ello si examinásemos el plano de los imperfectos, el segundo plano formal, encontraríamos una serie de elementos dinámicos con los que avanza la acción, como los vistos en el pasaje citado, y otra serie de elementos estáticos, demorados, que la acompañan. Un segundo plano de imperfectos es por lo general una amalgama entre descripción y acción. Pero Gilman indica que en el *Poema* el segundo plano contiene un predominio de elementos narrativos, esto es, del acontecer. En ello tampoco cabe apreciar nada extraño, por el contrario entra en razón con lo que ya hemos visto: primero que el género épico no se demora en descripciones, por tanto es escaso el número de imperfectos, más aún, ni siquiera se emplean todos para este oficio descriptivo; segundo, que el presente, recoge ya en buena parte la descripción propia del segundo plano. "El presente descriptivo tiende a usurpar la función normal del imperfecto." (Id.: 111)

Parece ser (de acuerdo con la información aportada por Gilman) que las escenas de batalla y los viajes, así como ciertos pasajes de acción no heroica y pública (por ejemplo, la llegada de Jimena a Valencia, de carácter intimista y sentimental) se expresan en imperfecto. ¿Qué sentido tiene desplazar al segundo plano estos elementos del *Poema*? Veamos lo que dice Gilman: "El imperfecto se usa en estas laisses por una razón muy sencilla: al juglar le gusta representar estas acciones como un continuo proceso. Mientras el pretérito expresa los hechos sucesivos, la hazaña iniciada y completada aorística y heroicamente, el paso del Cid a través de Burgos se convierte en trayectoria" (Id.: 126). Los viajes se desplazan al segundo plano y así se contrastan dos tipos de hechos de distinta naturaleza épica. Las batallas, de otra parte, se nos dan como actividad acumulada, el proceso de la lucha no se singulariza. Por último, como los sentimientos se presentan por medio de acciones (no tenemos la introspección moderna del narrador), la vida sentimental y familiar del héroe se desplaza al plano de los imperfectos.

No obstante, a pesar de identificar segmentos peculiares de acción, en el segundo plano, el uso del imperfecto como tiempo de la acción resulta, para Gilman, algo anómalo. El imperfecto se identifica, según el sentir común, con el fondo narrativo estático. La función general del imperfecto consistirá, según esta idea en "preparar y condicionar todas las fases de la acción". Weinrich nos habla del marco, el imperfecto es el marco para la entrada y el desenlace de los hechos, según el esquema introducción – asunto - desenlace: imperfecto - perfecto simple - imperfecto. Pero el uso del imperfecto comprobado en el *Poema* muestra

precisamente lo contrario, por tanto se altera el papel atribuido comúnmente a este tiempo.

Aquí hace su aparición el "aspecto poético". El uso anómalo del imperfecto corresponde a un tercer aspecto poético que no recibe apelativo especial por parte de Gilman. El imperfecto poético "ya no puede tener el papel más o menos negativo de preparar la acción o plantear situaciones preliminares. Sí debe tener un sentido positivo y contribuir lo suyo al tejido de tiempo - aspectos que estamos desenredando. Sólo como un tercer aspecto, introduciendo su típica modulación en la alternancia más abundante de presente y pretérito podemos entender su sentido para nuestro *Poema"* (Id.: 113). La función del imperfecto consiste en romper la alternancia presente - perfecto simple.

Comprobamos de nuevo que la función estilística del imperfecto explicada por Gilman, al igual que las de los otros dos tiempos, no requiere la invención de "aspectos poéticos" para anular así su valor actual, como si un uso poético se impusiera sobre el uso lingüístico común, desplazándolo. El imperfecto cumple funciones estilísticas en el *Poema*, pero dentro de la mayor normalidad lingüística, como presente inactual que es no resulta ninguna anomalía que exprese parte de la acción. El contrapunto estilístico que ofrece en pasajes de batallas y viajes y en los episodios sentimentales reviste un tono distinto para cada uno de ellos. La función desempeñada por el imperfecto es variable dentro de un mismo *Poema*. Quizá por esto Gilman decide no adoptar un calificativo para el tercer aspecto que acompaña a los dos anteriores: celebrativo y descriptivo.

No es necesario decir que las observaciones anotadas sobre el imperfecto recogen aquellos caracteres atribuibles en general al segundo plano. El imperfecto es el "tempo lento", en contraste con el perfecto simple, "retarda la acción", produce la "relajación del oyente", los imperfectos "funden su temporalidad", de modo que "el inacabamiento y la ilusión de morosidad de un tiempo sentimental que trasciende todo reloj", representa "la vida durativa" contrapuesta a la "acción como proceso" del perfecto simple, y así sucesivamente.

e) Conclusión.

Resumiremos los comentarios hechos al estudio de Gilman con una breve sinopsis de lo tratado. Lo que en este trabajo se atribuye a los tiempos se debe aplicar a los planos. Cuando Gilman habla del uso peculiar de los tiempos en el *Poema* se debe entender la peculiar visión de la materia, una distribución contrastada de su contenido, y en definitiva una razón estética. Todos estos valores se deben al uso normal de los tiempos y de los planos. No es necesario inventar un sistema poético de aspectos si se tiene en cuenta la función inactual del verbo.

El *Poema* nos ofrece un modelo original de estructura narrativa. Aprovecha las virtualidades normales del sistema verbal y de las series. Con ellas, sin anularlas constituye su estilo propio, porque el estilo responde a la libertad sin suprimir necesariamente la gramática (la correcta), que sigue actuando con permanente validez por debajo de estas funciones estéticas.

El estudio de Gilman diseña de modo general el siguiente cuadro en la estructura narrativa del *Poema*: un primer plano de perfectos simples, que contiene fundamentalmente la acción del héroe y, secundariamente, otros episodios de sujetos singulares, plano este articulado con un estilo cortante y brusco en la transición de las acciones y donde la ausencia de enlaces sintácticos

dejan desnuda la acción principal; un segundo plano constituido por presentes y por imperfectos. La secuencia de presentes cubre lo que corresponde al segundo plano según el contenido, de modo principal. A través de ellos y en contraste con los perfectos simples que manifiestan la actitud épica celebrativa, se establece la comunicación juglaresca, el hablar del narrador. Los presentes nos dan las descripciones y ocasionalmente la acción. La secuencia de los imperfectos (según el plano formal) se vacía al parecer de elementos descriptivos, ya recogidos en la serie de presentes, y toma a su cargo determinados episodios de acción. Aligera el primer plano de perfectos simples, permitiendo que destaque la acción principal y el protagonista de ella.

El esquema verbal narrativo del *Poema* parece corresponder al sistema narrativo común, corregido con la abundancia del presente como variante libre del imperfecto en la mayoría de los casos, es decir, como grado cero de segundo plano. Presente e imperfecto actúan como segundo plano, y en él podemos encontrar segmentos de la acción. El contraste entre el tiempo perfectivo que organiza la secuencia lineal (perfecto simple) y los tiempos imperfectivos (presente; imperfecto) y pueden darnos algo de la acción; representa, expresado en tanto por ciento, un 38'7% para el primero y un 48'1% para el segundo. En total, un 86'8 % de todas las formas verbales corresponden al grado cero narrativo, lo cual resulta lógico, pues ya sabemos que la retrospección es siempre escasa y más aún las formas verbales subjetivas.

A este cuadro general, por lo demás nada llamativo, habría que añadirle muchos matices si se quisiera tener una visión completa del *Poema*: el análisis detallado de pasajes, las transiciones entre uno y otro plano, los medios de la retrospección, y sobre todo el análisis de la estructura comunicativa que encierra, estructura que no puede ser ajena a la propia vicisitud histórica de su creación. Pero para todo ello no tenemos suficiente material en la obra de Gilman, y tampoco ha sido este nuestro propósito.

III. 5. 2. Los romances.

El estudio de Szertics sobre los tiempos del Romancero Viejo (Szertics, 1974) sigue el mismo patrón de Gilman y obedece al problema ya enunciado: la variedad y el cambio constante de tiempos que aparecen en esta narrativa y la libertad del juglar en el uso de todos ellos. El mismo asunto que llamaba la atención en el *Poema* se estudia ahora en el romancero: cambia la materia y cambia ligeramente el método. Szertics trata de describir el uso de cada tiempo los tres tiempos claves: presente, perfecto simple, imperfecto; y otros de menor trascendencia pero presta una particular atención a las combinaciones temporales. Cada tiempo del verbo se sitúa siempre en el contexto inmediato de otros tiempos. Esto es un paso hacia el discurso y una liberación del esquema sintáctico. Pero Szertics depende en su método de la gramática tradicional y no alcanza, como tampoco Gilman, a ver las grandes unidades del texto: los planos. Persigue uno a uno los tiempos y sus combinaciones. Despliega Szertics una numerosa colección de ejemplos, fragmentos de romances, generalmente muy breves, espigados aquí y allá, que ilustran el uso y el valor de cada tiempo y sus combinaciones. Este muestrario ordenado de recortes forma parte del método y del planteamiento del problema, asuntos ambos que responden a una concepción muy distinta de la que aquí hemos mantenido. Por esta divergencia de fondo resulta a veces difícil juzgar con plena confianza los comentarios y los ejemplos de Szertics, sería necesario en muchos casos consultar el texto original completo. El texto narrativo debe

estudiarse sin fragmentaciones, de tal modo que se pueda observar el esquema verbal entero. Y este esquema debe obtenerse en cada romance, y a través de esquemas completos podría hablarse del lenguaje narrativo de los romances en general. Estas serían las líneas de estudio que nosotros trazaríamos; Szertics se interesa en cambio por los tiempos del verbo, uno a uno, y por ello los capítulos de su libro se dedican cada uno a un tiempo y a sus posibles combinaciones.

Debemos añadir otra diferencia. La mezcla de tiempos suele llevar consigo un problema muy específico del que Szertics no se hace cargo, pues no tiene una visión de la estructura del texto. Cada tiempo verbal forma parte de un estrato narrativo, de un plano o unidad discursiva y de ahí las asociaciones de tiempos diferentes pueden significar transiciones entre esos estratos; así tenemos enlaces entre primero y segundo plano, sustituciones temporales, simples fenómenos de retrospección, relaciones entre parte dialogada y narrativa (Szertics no distingue estas partes como discursos diferentes) y otras cuestiones semejantes. Todo ello sin entrar en la interpretación propiamente estilística en la que el contenido particular del romance puede explicarnos el uso peculiar de las formas verbales.

A pesar de todo, atendiendo al conjunto de la obra y no a los detalles, el análisis resulta muy certero. Ya en el examen de los epígrafes que componen el índice general se ve cómo el tratamiento de los tiempos se ordena según las grandes unidades discursivas del texto narrativo. De ahí que con su lectura se puede sacar una conclusión: el uso de los tiempos en el Romancero se ajusta al esquema general del texto narrativo que hemos visto. Con las observaciones de Szertics se confirma lo dicho aquí acerca del texto narrativo; por lo pronto queda muy claro que el sistema verbal de los romances se sitúa dentro del marco general trazado para cualquier texto narrativo. Esto ya es bastante. Ir más allá de esta afirmación y tratar de definir la estructura narrativa y el esquema verbal propio de estas composiciones es harina de otro costal. No parece prudente, dada la diferencia metodológica y conceptual que nos separa de Szertics, deducir, sólo con su lectura, sin un estudio de primera mano, cuáles sean los rasgos estilísticos de la narración romancesca. El comentario que sigue va a discurrir, por ello, dentro de unos términos generales.

El examen del índice resulta, como decimos, ilustrativo. Se tratan primero los tiempos de grado cero: presente, perfecto simple, imperfecto; y en un segundo lugar las formas que corresponden a la retrospección en un sistema verbal estándar: la forma en *-ra*, el pretérito perfecto compuesto, el pluscuamperfecto y el ante pretérito. El presente de indicativo recibe una atención preferente en razón de que "interviene no sólo en el mayor número de combinaciones, sino también en las más significativas" (Id.: 24). Pero desde nuestro punto de vista hay más. Como sabemos, este tiempo engloba en sí al perfecto simple y al imperfecto y las asociaciones presente - perfecto simple, presente - imperfecto responden en muchos casos a este doble valor; en efecto, un presente situado en la corriente de perfectos simples que nos relatan la historia será con facilidad un presente histórico, es decir, una variante libre del perfecto simple; y en el otro caso, un presente situado en el contexto inmediato de los imperfectos que nos dan la descripción será con facilidad un presente descriptivo, variante libre del imperfecto de segundo plano. Debe advertirse que los términos presente histórico (capítulo II) y presente descriptivo (capítulo III) no tienen el rigor que les hemos dado en este trabajo (vid. tercera parte, 4. 2. b.), pero este doble valor del presente que Szertics analiza responde al fenómeno descrito y por tanto se aproxima con bastante exactitud.

a) El presente y el perfecto simple.

Si se examinan los fragmentos de romance citados como ejemplo de las secuencias presente / perfecto simple o perfecto simple / presente, se observará que muchos de ellos corresponden a presentes de primer plano (esto es, se pueden conmutar por perfectos simples), y la secuencia en cuestión es un fragmento de la cadena de sucesos. Veamos un caso.

53 / 164
Toman postas y caballos los más ligeros y flacos.
Caminan días y noches con camino apresurado:
llegaron presto a Toledo en un lugar muy poblado.

Szertics comenta: "Gracias a la oposición, más bien aspectual que temporal, entre los dos tiempos y los verbos empleados con ellos, la acción parece avanzar con prontitud" (Id.: 29). La serie "tomar posta y caballos / caminar días y noches / llegar presto a Toledo" (puesta en infinitivo para mayor claridad) representa el paso del tiempo, es un fragmento del presente dinámico narrativo. El último verbo, llegaron, en el que coinciden aspecto gramatical y semántico, ambos puntuales, señalan el momento conclusivo de su propia acción (llegar) y del viaje relatado. Los dos presentes, toman y caminan, son evidentemente grado cero, igual que el perfecto simple llegaron. No hay oposición "temporal" o de época. Pero como el presente no indica los momentos puntuales del suceso, Szertics anota: "se pasa de acciones en desarrollo a hechos concluidos". Es decir, cambia la articulación temporal de la serie de presentes con un remate puntual, y por esto señala que la acción parece avanzar con prontitud". Pero los versos citados aparecen en un grupo de ejemplos donde encontramos el siguiente:

140 / 70 R.T.
Por el valle de las estacas va Rodrigo a mediodía,
relumbrando van sus armas como el sol de mediodía.
Encontró c´un ermitaño que vida santa hacía.

En estos versos los presentes *va* y *van* no son conmutables por perfectos simples, al menos en el segundo de ellos se ve bien claro, por tanto no son presentes de primer plano sino de segundo. El primero nos dice una acción circunstancial y el segundo es puramente descriptivo. No estamos ante una cadena de sucesos sino ante la transición entre primero y segundo plano. Se trata de presentes descriptivos. Aquí la acción no avanza con prontitud. Szertics tiene una noción de presente histórico un tanto imprecisa. He aquí otro ejemplo:

165 / 350
Al pie están de una breña que junto a la fuente está.
Oyeron un gran ruido entre las ramas sonar:

Szertics comenta: "El tiempo pasado irrumpe, a veces, en el curso de los acontecimientos que se realizan en presente". Parece extraña esta irrupción. Los presentes *están* y *está* nos sitúan en la escena, no son acontecimientos. Con la escena estamos ya en el presente narrativo, y en él arranca un suceso que se irá haciendo presente de modo sucesivo. De nuevo estos versos recogen el tránsito entre descripción e historia, cosa muy distinta del paso entre desarrollo y desenlace de la acción.

Como puede apreciarse con los casos citados, Szertics mezcla los dos tipos de presente a lo largo del libro; llama descripción a lo que es acción y viceversa. Pero se entremezcla, además, con un tercer caso de presente que debe considerarse aparte de la descripción y de la acción, porque pertenece a los comentarios del narrador, y debe equipararse a los presentes que aparecen en el estilo directo. Este es el caso de los versos siguientes:

96b / 242
¡Río-Verde, Río-Verde! ¡Cuánto cuerpo en ti se *baña*
de cristianos y de moros muertos por la dura espada!
y tus ondas cristalinas de roja sangre se *esmaltan*;
entre moros y cristianos se *trabó* muy gran batalla.
Murieron duques y condes, grandes señores de salva,
etc.

Szertics comenta: "el poeta anónimo evoca, por medio del presente, el ambiente fatídico del río, en que irrumpe bruscamente la noticia de la batalla en pretérito. En este tiempo se enumeran luego las desgracias ocurridas en sus orillas" (Id.: 40). Sin embargo, está claro que el poeta apostrofa al río, se dirige a él, le habla. Como veremos más adelante este es un presente de estilo directo, presente actual en el tiempo imaginario igual que el discurso de los personajes. El apóstrofe termina en el tercer verso, con el último presente esmaltan. Luego empieza la narración de lo sucedido antes; por tanto, el primer perfecto simple supone una retrospección: "entre moros y cristianos / se trabó muy gran batalla" y desde la retrospección entraremos de nuevo en el grado cero narrativo. En el pasaje citado hay dos géneros de discurso y los presentes en cuestión no "ponen la acción ante nuestros mismos ojos", el apóstrofe nos pone de golpe ante una situación comunicativa en la que oímos la interpelación del poeta. En definitiva una situación de comunicación actual, de lenguaje comprometido, de discurso comentador. Después no irrumpe ninguna noticia, los perfectos simples inician la narración y por tanto son estos los tiempos que evocan y no el presente.

b) El presente y el imperfecto.

El capítulo que trata de las secuencias presente - imperfecto analiza aquellos valores del presente que en principio equivalen a los valores típicos del imperfecto, y ya sabemos que la gramática tradicional atribuye a este tiempo un valor descriptivo. Por tanto, Szertics examina con este tipo de secuencias el valor descriptivo del presente, ya que su valor narrativo o histórico lo analizó en sus combinaciones con el perfecto simple. Pero como en esas combinaciones, según hemos visto, Szertics entremezcla las dos clases de presente, en estas, por lógica consecuencia, aparecen también mezclados. Está claro que la pura secuencia

presente - imperfecto o imperfecto - presente no puede decirnos nada sobre el valor descriptivo del presente, pero de hecho los ejemplos que cita resultan más limpios: se puede comprobar el valor descriptivo del presente en muchos pasajes, presentes de segundo plano que alternan con imperfectos y que no son conmutables ni unos ni otros por perfectos simples. Veamos un fragmento del Rey Rodrigo:

9a / 47 R.T.
El rey va tan desmayado que sentido no tenía;
muerto va de sed y hambre que de velle era mancilla;
¡va tan tinto de sangre que una brasa parecia.

Las armas lleva abolladas que eran de gran pedrería;
la espada lleva hecha sierra de los golpes que tenía;
el almete de abollado en la cabeça se hundía;
la cara lleva hinchada del trabajo que sufría.

Subióse encima de un cerro, el más alto que veía;
dende allí mira su gente cómo ¡va de vencida;
dallí mira sus vanderas y estandartes que tenía,
cómo están todos pisados que la tierra los cubría;
mira por los capitanes que ninguno parescía;
mira el campo tinto en sangre, la cual arroyos corría.

Los siete primeros versos corresponden a un segundo plano de imperfectos y de presentes descriptivos. Se muestra en ellos el estado lamentable del rey. Ninguna acción imprime movimiento a la trágica escena. Los presentes se sitúan en el primer hemistiquio en torno a *iva* (*va - va - iva - lleva - lleva*) y los imperfectos en el segundo (*tenía - era - parecía - eran - tenía - hundía - sufría*). En el verso octavo arranca un breve suceso: "Subióse encima de un cerro..." y la serie de presentes (*mira - mira - mira - mira*) forma parte de él, pero en conjunto el fragmento final es también descriptivo. Es decir, los trece versos ofrecen la siguiente composición: en la primera parte se describe al rey y en la segunda sus huestes derrotadas y la transición entre estas dos descripciones se efectúa introduciendo un mínimo suceso, el rey se alza y a través de su mirada contemplamos el escenario de la derrota. Obsérvese que la alternancia presente - imperfecto obedece a distintos principios según se trate de los primeros o de los últimos versos. No hablaremos del comentario de Szertics a este pasaje, donde aparece la mezcla difusa de conceptos ya suficientemente aclarada: el presente que actualiza la descripción, el imperfecto que nos llega como voz del pasado, y a su vez alternancia de presente - imperfecto en el mismo nivel temporal. Sobre ello no nos parece necesario insistir.

Comprueba Szertics que en el romance la descripción se reparte entre imperfectos y presentes y se pregunta "si hay algunas diferencias entre las funciones desempeñadas por estos medios descriptivos o si se utilizan indistintamente", y, como se inclina por la diferenciación, señala las afinidades que se dan entre los tiempos y sus contenidos. Es decir, la variante libre presente o

imperfecto cumple una función de "relieve" temático o es un juego estilístico como cuando se repite el mismo verbo en sus tiempos (corriendo iba, corriendo, corriendo va sin parar) pero en estos asuntos no vamos a entrar.

La relativa pulcritud con que se ejemplifican los usos del presente descriptivo en el trabajo de Szertics se debe también a que dedica un capítulo al imperfecto narrativo. Esto es, aquel imperfecto que sustituye, según las normas explicadas, al perfecto simple y que desplaza la historia al segundo plano formal.

b) El imperfecto narrativo.

En el capítulo V, titulado "El imperfecto narrativo", reúne Szertics una serie de ejemplos que ilustran lo que hemos explicado acerca de la distribución de la historia entre primero y segundo plano. Los imperfectos pueden darnos la secuencia de los hechos, cuando lo que hacen son conmutables por perfectos simples y por eso la materia abarcada por los dos se considera primer plano según el contenido o historia, "discurso narrativo" en sentido estricto, como opuesto a la descripción o a los comentarios del narrador. "El pretérito indefinido es el tiempo narrativo por excelencia. Hace avanzar el relato. Los hechos indicados por él se suceden unos a otros como los eslabones de una cadena" (Id.: 98). La función del perfecto simple queda aclarada con ejemplos. Después señala que el imperfecto "aparece como tiempo de fondo para la acción que se inicia en pretérito (perfecto simple)", es decir, el imperfecto descriptivo según el tipo.

132 / 288
Yo me era mora Moraima, morilla de un bel catar:
cristiano vino a mi puerta, cuitada, por me engañar.

Y añade: "Sin embargo, esto no ocurre siempre así, pues existen numerosísimos pasajes en que el imperfecto, haciendo avanzar el relato, adquiere significado de pretérito." (Id.: 102). Interpretamos que las últimas palabras, "significado de pretérito" quieren decir "valor de perfecto simple como tiempo narrativo por excelencia" y por tanto valor de primer plano.

Szertics llega incluso a insinuar la conmutación en las siguientes líneas: 'Los sucesos narrados en imperfecto se realizan también esta vez en cuadros sueltos que podemos seguir con la vista. Si se relatase lo mismo en pretérito, la plasticidad sería reemplazada por una sucesión de hechos terminados. Incluso cuando el imperfecto cae en la asonancia, parece demorar el tiempo de la narración, introduciendo en ella, a la vez elementos pintorescos." (Id.: 116) Se apunta la posibilidad de sustitución y el efecto distinto que producen las dos formas de articulación temporal de los mismos hechos: en el primer plano "sucesión", en el segundo "plasticidad" o "demora". En el siguiente ejemplo puede resumirse todo, hay en ellos una breve secuencia de imperfectos que conducen a la historia; representa el caso típico de imperfecto conmutable por perfectos simples:

14 / 186 R.T.
32 II.
Ruy Velázquez que lo oyera al campo presto *salía*;

con un astil en la mano al infante *sacudía*:
diole encima la cabeça, del golpe sangre *vertía*.

En este capítulo Szertics trata otros detalles de interés, como la fórmula *ya + imperfecto* o *ya + presente* en la que se combinan tres indicaciones aspectuales, la semántica, según el verbo de que se trate, la gramatical (imperfecto o presente) y la adverbial que corresponde a "ya". El adverbio da un matiz nuevo a la articulación temporal de los imperfectos, ya que el aspecto durativo de este tiempo se apoya en una indicación de momentaneidad. Un detalle menor. Lo que importa es el hecho central: el imperfecto, como tiempo narrador, comparte con el perfecto simple, el peso de la historia, por ello en este capítulo del libro que comentamos se estudia la combinación perfecto simple - imperfecto y con ello se completa el esquema verbal fundamental. Sobre los demás tiempos podrían hacerse comentarios análogos y no parece que sea necesario detenerse más.

BIBLIOTECA VIRTUAL

III. 6. ESTRUCTURA DE LA COMUNICACIÓN NARRATIVA.

A lo largo de este estudio se han soslayado intencionadamente algunas cuestiones con el fin de seguir una línea ordenada de argumentación. Para completar ahora la visión obtenida del texto narrativo abordaremos los elementos que quedaron apartados, pero sin entrar en el examen minucioso y analítico de sus detalles, ya que esta materia se presta también a ello. Son dos las cuestiones que quedaron relegadas: el diálogo de los personajes y el análisis del contenido que corresponde al segundo plano. Ambos elementos nos llevarán a tratar algunos aspectos de fondo relativos a la estructura de la comunicación narrativa.

III. 6. 1. El lenguaje directo.

La razón aducida en su momento para separar del texto narrativo el lenguaje directo de los personajes estaba suficientemente justificada, pues en los diálogos se emplea el sistema verbal actual y desde este punto de vista el diálogo no ofrece ninguna particularidad. Precisamente por ello la palabra del personaje se destaca en el conjunto del texto por sí misma, como estrato lingüístico diferente de los planos. No se destaca tanto por la separación gráfica según los medios conocidos, medios que algunos escritores no emplean, sino por el cambio de registro que el sistema verbal por sí solo nos indica. Los "dichos" vienen precedidos, en general, por la presentación de los personajes y se introducen con un verbo de lengua (*dijo, afirmó, exclamó*,... o bien, *decía*...), verbo que se encuentra en el primero o en el segundo plano. Después del verbo introductor la narración se interrumpe y aparece el acto mismo del personaje, sus palabras tal como son.

Siendo así que la palabra de los personajes se introduce desde el discurso narrativo, podríamos incluirla en uno u otro plano, según los casos. Este es un punto sobre el que podríamos extendernos con un análisis de detalle. Pero sería necesario un libro para mostrar las formas de inserción del texto dialogado en el texto de los planos. No es cuestión de poca importancia. Estos elementos, en apariencia superficiales, revelan técnicas narrativas de fondo y constituyen un

índice importante para la historia del texto narrativo. El diálogo, al ser un tejido lingüístico diferente del tejido que corresponde a los planos, requiere unos medios de engarce con él y entabla con el texto de los planos un contraste o "relieve" que forma una parte importante en la configuración del texto completo. Es cosa notoria que la expresión del contenido se alcanza principalmente conformando la estructura general del texto narrativo a los rasgos de la historia particular que se cuenta. Pero no entraremos en semejantes detalles.

Examinaremos la relación entre diálogos y texto narrativo propiamente dicho desde un punto de vista mas general, poniendo atención en la articulación del tiempo: los hechos de la historia y los actos lingüísticos o "dichos" de los personajes se sitúan en la línea del presente dinámico. Estos dos estratos lingüísticos se enlazan en la línea del tiempo sin producir solución de continuidad en el relato. Los diálogos no sólo no rompen el presente dinámico, sino que con ellos cobra este presente una más intensa semejanza con el tiempo representado. La tirada de los tiempos narradores presupone un tiempo con el que se reproduce de manera análoga, podríamos decir que a escala, el tiempo representado. Se da una homología entre tiempo lingüístico y tiempo representado [49]. Pues bien, las frases de los personajes acentúan esta semejanza, representan el tiempo del suceso en su misma magnitud, son en cierto modo los mismos actos temporales insertados en el texto del relato.

La conducta humana es comportamiento verbal y no verbal[50]. En la representación del acontecer humano aparecen los actos y las palabras. Estas últimas se insertan en el relato en su condición de actos. Las acciones no verbales las encontramos representadas, principalmente, en las series de tiempos narradores. La serie constituye la línea del tiempo y en ella se inserta la acción, el acto verbal de los personajes, los diálogos. Así, desde el punto de vista del presente narrativo dinámico que caracteriza al primer plano, la incrustación de los diálogos no supone ninguna alteración esencial. Se asocian en la misma línea del tiempo narrativo dos categorías de lenguaje y dos tipos de signos. El estilo directo constituye una clase peculiar de signo.

Pues la serie narrativa representa por medios lingüísticos una realidad no lingüística, pero los diálogos representan lingüísticamente una realidad lingüística. Es decir, las frases de los diálogos son signos icónicos, las frases de los planos son signos lingüísticos y, por tanto, arbitrarios o heterogéneos en relación a la materia representada.

Esta es una de las diferencias que, en cuanto a los medios de representación, cabe establecer entre el teatro, el cine y la narrativa. En el cine la representación es icónica en todas sus partes, o al menos dispone de los medios para que lo sea: la acción se representa con acción, la palabra con palabra y la realidad visual es también visual. En la narrativa todas las dimensiones de la realidad deben transformarse en palabra, de ahí que los diversos estratos del texto narrativo puedan caracterizarse según la clase de signos empleados. El contraste entre narración y representación en lo que concierne a los "medios" y "al modo de hacer la imitación" nos trae el recuerdo de la *Poética* de Aristóteles. Esta obra plantea en esencia la estructura de la comunicación narrativa y en este sentido resulta completamente actual.

Félix Martínez Bonati, que en una obra clásica ya (Martínez Bonati, 1972), estudia el lenguaje literario a partir de la narración, caracteriza, sin excluir el punto de vista anterior, los estratos lingüísticos desde una perspectiva lógica. Distingue, entonces, según el atributo de verdad que poseen las frases, la palabra de los personajes y la palabra del narrador, de una parte; y los hechos relatados y

la descripción, de otra. Es decir, pertenecen al mismo estrato lógico el primer plano y aquella parte del segundo que queda una vez eliminadas las intervenciones del narrador. Ante este conjunto de texto narrativo - descriptivo el lector se sitúa de modo semejante a como lo hace ante la percepción de la realidad, aceptando su existencia, dando crédito al contenido del lenguaje; porque este discurso narrativo - descriptivo crea la visión del mundo ficticio, lo fundamenta. La aceptación de lo representado tal y como se da hace posible la ficción, aunque el lector otorga su asentimiento con conciencia de estar ante una realidad fingida. Pero el crédito y validez de "verdad", de "existencia", que se otorga a lo narrado se dirige solo a este estrato del texto. Este concepto de "validez" coincide con la "objetividad" atribuida a la historia por Benveniste, aunque Bonati extiende la noción al discurso narrativo - descriptivo: habla no sólo de la historia sino también de la descripción.

En cambio, el lector se enfrenta ante la palabra del narrador y ante la de los personajes con una disposición semejante a como lo hace, en el mundo no ficticio, con el hablar de los demás. Lo que hablan narrador y personajes se relativiza, se vincula al sujeto y recibe el crédito que en su caso merezcan. Por lo que se refiere al habla de los personajes convendría distinguir el hecho de hablar, como tal acto, y el contenido. El acto en sí es un hecho del mundo ficticio y se integra como tal entre los demás hechos y seres del estrato narrativo - descriptivo. Pero su contenido, en cuanto lenguaje, en cuanto afirmación de una persona, no tiene el crédito que corresponde al estrato narrativo - descriptivo. Los dos modos de enfrentamiento que se presentan en el mundo real, ante los seres y ante las palabras, se presentan también en el mundo ficticio. Por ello en el texto, donde todo es palabra, una cosa es la palabra que se traduce en mundo y otra la que se mantiene como voz ficticia de los personajes o comentarios del narrador. Como se ve los estratos lógicos son a la vez estratos estructurales y lingüísticos.

III. 6. 2. El sentido amplio de la oposición actual / inactual.

Al considerar ahora como parte integrante de la narración el lenguaje directo, nos encontramos con un hecho en apariencia tonto: el texto narrativo completo comprende los dos sistemas verbales, el actual en los diálogos y el inactual en los planos. Y, sin embargo, el texto entero es inactual, puesto que nada de él apunta y señala el tiempo existencial de los lectores o del autor. Y los personajes son ficticios. La inactualidad de los diálogos es de naturaleza distinta. Nace por una vía indirecta, pues el verbo es actual. El personaje emplea el sistema verbal actual, pero su hablar no responde a una voz real. Los diálogos, por ser representación icónica de situaciones de habla actuales, emplean los tiempos del sistema actual. Por eso cuando se pasa del lenguaje directo al indirecto, cuando la voz del personaje se sustituye por la voz del narrador, se trasponen los tiempos. El narrador se mueve en el segundo plano y el lenguaje indirecto también. Ya indiqué el interés de este análisis y la referencia al estudio de Verdín Díaz.

La inactualidad de los diálogos y, por tanto, del sistema verbal empleado en ellos, proviene inmediatamente de su marco; el diálogo es palabra insertada y dependiente de la inactualidad del texto que configura ficticiamente situaciones de comunicación actuales. Lo que dicen los personajes es actual en el tiempo imaginario. Actual en lo inactual. Los personajes sólo pueden hablar entre sí, nunca conectan con el tiempo existencial del lector. El campo deíctico de esta deíxis actual es el tiempo imaginario: está pues encerrada en el cerco narrativo.

En el seno del texto narrativo tenemos, a pesar de la inactualidad indirecta de los diálogos, el contraste entre las dos formas de la deíxis, a cuyo servicio se encuentran los dos sistemas verbales estudiados. La lengua, que se desvincula de la realidad existencial por medio de la inactualidad de los pretéritos y crea un tiempo imaginario y un mundo ficticio, vuelve a generar una actualidad ficticia, desde la cual a su vez podría segregarse otra inactualidad y otra ficción y así sucesivamente. Pero los medios lingüísticos serian siempre los mismos. En el texto narrativo, por la subordinación del discurso actual de las figuras al discurso inactual de los planos, el sistema verbal del diálogo señala un compromiso que no puede salir de la ficción.

Este planteamiento nos lleva a considerar el caso del teatro, donde la palabra del personaje no está enmarcada en la inactualidad del discurso narrativo. Pero también la voz del actor sitúa su referencia temporal dentro del mundo ficticio del que no puede salir. Los diálogos representan en ambos casos el mismo uso: se trata de un sistema verbal actual, inactualizado, en un caso por el texto narrativo, y en otro, por la representación. Ante la narración y ante el drama estamos en la misma situación de comunicación. En ambas la inactualidad o el distanciamiento determina nuestra relación de alteridad con lo representado. Una cosa es situarse frente a la realidad y otra frente a los mundos ficticios. Por ello el sentido de la oposición actual - inactual debe enmarcarse en un contexto más amplio que abarca todos los géneros poéticos. La inactualidad narrativa sólo es una especie de lo ficcional. El distanciamiento que abarca la inactualidad lingüística y no lingüística se encuentra ya expresado en la idea aristotélica de imitación. La voz que nos llega del actor nace ya de un ser ficticio, resulta inactual porque nos situamos de antemano ante la escena como ante un hecho ficcional. La escena, que es inactualización por medios no lingüísticos, inactualiza la lengua, como bien notaron ya Platón y Aristóteles.

Aristóteles opone la imitación a la realidad, y la poética consiste en la imitación por medio del lenguaje. Por tanto el lenguaje se divide en ***real*** e ***imitado***. El lenguaje real responde a la comunicación lingüística ordinaria y el lenguaje imitado está en otra situación. Habla Aristóteles de la diferencia entre Empédocles y Homero. Los dos usan el lenguaje, pero Homero imita y Empédocles, en cambio, aunque utiliza incluso el verso, no es poeta, es naturalista (1447b – 19). La lengua de Empédocles responde a la comunicación lingüística, la de Homero a la actividad imitativa. En una hay compromiso, en otra actualización imaginaria. Estos discursos se distinguen por la actividad real que les da origen: imitar o comunicarse. Téngase en cuenta que la imitación es una actividad más amplia que el mero uso del lenguaje, la actividad imitativa se vale del idioma, pero también de otros medios. Por eso en el drama todo es imitación, pero no todo es poética. No es parte de la poética (según la *Poética* de Aristóteles) el arte de los actores. Y por contraste, en la narración, donde todo es lenguaje, hay algo dice Aristóteles, que no es imitación, sino lenguaje de comunicación como el de Empédocles. Y por ello considera que el narrador no debe hablar mucho, porque su lenguaje no es poético. Por este motivo elogia a Homero, por saber callar. "Personalmente, en efecto, el poeta debe decir muy pocas cosas; pues al hacer esto no es imitador. Ahora bien, los demás (otros, no Homero) continuamente están en escena ellos mismos, imitan pocas cosas o pocas veces. El, en cambio, tras un breve preámbulo, introduce otro personaje, y ninguno sin carácter, sino caracterizado" (1460ª 5). El discurso narrativo es según Aristóteles, un híbrido de discurso lingüístico – el hablar ordinario – y de discurso poético o imaginario. Aristóteles no considera que el actor que imita y el narrador que habla se

encuentran en la misma situación imitativa. Pero hoy se ve con claridad que narrador también es un personaje de ficción; todo es ficticio. El caso del actor como personaje ficticio es claro, el del narrador no lo es tanto a primera vista. Más adelante volveremos sobre el carácter ficticio del narrador, y de ello se deducirá que su hablar es también imitativo.

De todo lo dicho se desprende que la inactualidad estudiada en el verbo no es sino un modo particular de indicar el mundo ficticio y con él el tiempo imaginario. Se revela a través del verbo que la situación de comunicación no es comprometida: estamos ante la imitación, pero se revela por medios lingüísticos y estos hacen que la narración sea un discurso específico. Porque este mundo también se puede captar y crear a través de medios no lingüísticos. Esto es, se crea sin discursos especiales. Lo que importa, en definitiva, es situarnos ante la realidad o ante la ficción de la realidad, y si el lenguaje anda por medio lo primero es saber si estamos envueltos en una situación de comunicación imitativa o en una situación de comunicación lingüística ordinaria. En el primer caso, y por lo que respecta a las coordenadas temporales, nos liberamos de nuestro inmediato tiempo existencial; en el segundo nos situamos en él. De ahí el compromiso y el distanciamiento. Las actitudes fundamentales no son, como dice Weinrich, narrar y comentar, sino el situarnos ante los objetos del mundo real o ante los objetos del arte, productos de la ficcionalización o mimesis.

Estas últimas observaciones nos llevarían demasiado lejos. Volvamos al tema que nos ocupa. El presente actual pronunciado por un personaje dramático nace en una voz que nos llega del mundo ficticio, voz representada y, por tanto, no puede tener un valor deíctico existencial, porque se encuentra cercada en el tiempo imaginario del que no puede salir. En la narrativa nos situamos frente al lenguaje antes de situarnos frente a la ficción; en el teatro nos situamos ante la ficción antes de situarnos frente al lenguaje, por decirlo así. Pero como es urgente y primero de todo saber en qué situación nos encontramos; el lenguaje narrativo advierte al lector por medio del sistema de tiempos estudiado. El sistema temporal de la narración lleva al lector, y lo mantiene, en el mundo ficticio.

En la situación teatral y lo mismo vale decir del cine, tenemos espectador. Y el espectador se sitúa por sí en su propia condición de espectador ante lo ficticio de manera previa. Antes de enfrentarse con el lenguaje se enfrenta con el escenario y los actores como seres ficticios, cosas representadas, y por consecuencia, el lenguaje que brota de ahí nace ya desde la ficción. Este punto nos lleva de nuevo a lo que Aristóteles denominaba "el modo de hacer la imitación", puede hacerse narrado o representando por medio de actores, modos que implican también los medios. Pero dejemos esto y vayamos al análisis del segundo plano en el que encontraremos la voz del narrador.

III. 6. 3. El segundo plano: la descripción y las intervenciones del narrador.

La materia que encontramos en el segundo plano, heterogénea a primera vista, requiere un deslindamiento, y esta es la operación que debemos efectuar para llegar a describir de modo completo la estructura del texto. Para empezar se puede eliminar la historia, los sucesos. Ya se dijo que esta no era materia de segundo plano, pero aparece en él, situándose con los otros ingredientes que lo componen. Son estos los que ahora debemos considerar, pues la historia que se relata en imperfectos puede, en definitiva, transferirse por conmutación al primer plano. Quedan, pues, como elementos integrantes del segundo plano las

intervenciones del narrador (comentarios, explicaciones ...) y la descripción. Estos dos elementos son materia intransferible al primer plano. No pueden incorporarse al presente dinámico propio de la historia, del relato de los sucesos.

La voz del narrador y la descripción se distinguen entre sí netamente. Son discursos heterogéneos, no es tanto una diferencia semántica la que se establece entre ellos, sino una diferencia estructural, lógica y lingüística. Desde la estructura de la comunicación narrativa, que está en la base del texto, se podrán definir estos componentes del segundo plano indicando su origen diferente.

Al examinar la materia del segundo plano tenemos como trasfondo su contraste con el primero; pero dada la heterogénea composición del segundo plano, recubierta formalmente bajo un solo tiempo, su comparación con el primero no puede establecerse bajo un solo criterio. Entre historia y descripción, por una parte, y entre historia y voz del narrador, por otra, median relaciones de índole distinta. Historia y descripción resultan, salvo la estructura temporal que las separa, discursos idénticos. Y, en cambio, la diferencia que va entre las intervenciones del narrador (juicios, comentarios ...) y descripción es la misma que puede establecerse entre aquella y la historia. En definitiva, las intervenciones del narrador, como elemento del segundo plano, se destacan frente a la descripción (segundo plano) y frente a la historia (primero). La distinción formal establecida entre los dos tiempos narradores de primer plano reviste, desde el punto de vista de la estructura narrativa completa, una importancia menor.

a) La descripción.

Para empezar recordaremos algo sabido: descripción es un concepto opuesto a historia. Por historia entendemos la secuencia de acciones que componen un suceso, organizadas según una articulación temporal en las series verbales. En todo texto narrativo es imprescindible un núcleo de acción, y este elemento constituye en sustancia el primer plano según el contenido. La descripción es lo contrario. En ella aparece la presencia de seres y de acciones que no se encadenan en una línea temporal. Se presentan en la serie de los imperfectos, en relaciones de simultaneidad. El elemento descriptivo del segundo plano no puede transferirse por estas razones al primer plano de la narración. Pero esta diferencia entre historia y descripción no oculta su naturaleza común. Son especies de un mismo discurso.

Los caracteres de objetividad señalados por Benveniste para la historia pueden aplicarse igualmente al discurso descriptivo. La descripción se daría a sí misma: al igual que en la historia, en la descripción nadie habla. Bonati ha señalado cómo desde el punto de vista lógico existe una identidad esencial entre narración y descripción. El conjunto de los dos discursos nos da "la representación lingüística de lo concreto individual". El discurso narrativo - descriptivo no es un lenguaje teórico y abstracto. A través de él percibimos un mundo imaginario; mundo que, como el real, se constituye ante nosotros por la percepción de seres concretos. Narración y descripción son, pues, especies de un género común de discurso y ambos constituyen el estrato del texto narrativo total, denominado por Bonati "discurso mimético". Los otros dos estratos responden a la palabra de los personajes y a la palabra del narrador.

El estrato "mimético" se reparte entre los dos planos estudiados. La diferencia entre narración y descripción tiene también un rasgo formal en el uso de los tiempos. Por su contenido se distinguen según exista o no un encadenamiento temporal, pero como los aspectos perfectivo e imperfectivo

suponen una distinta capacidad de articulación temporal, estos aspectos verbales tienden a identificarse con las especies de discurso mencionadas. Decimos tienden pues se identifican según la forma indicada; no existe entre ellos una correspondencia biunívoca. No nos parece que pueda afirmarse, como asegura Genette (1970: 202), que "la descripción no se distingue con suficiente nitidez de la narración". La esencia común de estos dos discursos no impide su distinción, que se apoya, como hemos visto, en los elementos formales del texto. Al menos así sucede en español, aunque no puede afirmarse lo mismo para todos los idiomas.

En el capítulo 8 de la segunda parte propusimos el concepto de plano según el contenido para superar la noción de plano basada en los aspectos formales del tiempo verbal. El segundo plano se definía negativamente: lo que no es primer plano ni puede insertarse en él por la conmutación *imperfecto → perfecto simple*, y se mencionaba en enumeración abierta: descripción, acciones secundarias, etc. El primer plano se definía, en cambio, positivamente: su contenido es la historia. Definición de contenido que tiene una base formal clara en la serie de perfectos simples y en la conmutación. El segundo plano según el contenido no se podía definir positivamente, es decir, señalando su materia propia. Y ahora tampoco podemos definirlo dada su composición heterogénea. Por ello parece conveniente denominar segundo plano según el contenido a su parte descriptiva o mimética. Y considerar la palabra del narrador, cuyos caracteres vamos a ver enseguida, fuera del segundo plano en razón de su naturaleza subjetiva.

b) El discurso del narrador.

Por discurso del narrador se entienden las afirmaciones, ideas y comentarios sustentados por un hablante. Debe tenerse en cuenta que el discurso narrativo – descriptivo no es "palabra del narrador", pues se define precisamente por la objetividad. Conviene evitar equívocos. Bonati a veces parece confuso por no establecer con claridad esta distinción. Como emplea la expresión "discurso del narrador" para referirse ambos estratos, luego se ve obligado a aclarar y utiliza la expresión "discurso mimético del narrador" (descripción – historia) y "discurso no mimético del narrador" (su palabra). Esto no es una cuestión puramente terminológica: la fase mimética no es "dicha por el narrador"(Id: 75) sino que está ahí. Esta confusión proviene de identificar el hablante interno del texto (el narrador), parte de la estructura narrativa, con el autor, que no lo es.

Si aplicamos al segundo plano el criterio lógico de Martínez Bonati se observará que en él se dan dos niveles de atribución de verdad. La descripción da por sentada la realidad que presenta, en iguales condiciones que lo hace la historia. La descripción es mundo y ante él, aunque se trate de mundo ficticio, presentado lingüísticamente, nos situamos como lo hacemos ante la misma realidad. El discurso del narrador es, por el contrario, lengua, actos de habla que se sitúan en el ámbito de la ficción y en el ámbito de un tiempo imaginario. Ante ellos, de modo semejante a como lo hacemos ante las voces verdaderas, percibimos un ser, una subjetividad, estamos ante una persona, frente a una voz. No se les otorga el mismo crédito de verdad que a los hechos. Esta distinción nos dice que la descripción y la historia se imponen por sí mismas y el discurso del narrador se relativiza a su "persona". Esta distinción, está en sus dos términos dentro de la naturaleza ficticia y se refleja en la estructura del texto.

Distinguir no significa que sea posible separar lingüísticamente, en todos los casos, con un corte preciso uno y otro discurso. Quizá no sea tan nítido como el que señala la separación entre el primer plano de la historia y el segundo de la descripción. El análisis del discurso aplicado a señalar los signos de la subjetividad debe indicarnos los medios de separación. El narrador puede de hecho apropiarse o entrometerse en el discurso mimético, pero estas intromisiones aparecen como signos y por tanto son identificables y permiten indicar la "contaminación" entre discursos de que habla Genette. Entre los signos que delatan la conciencia de un hablante se encuentra el modo subjuntivo, y queda ahora explicada la omisión de estos tiempos a lo largo de nuestro trabajo. Si su aparición ocurre en la voz de los personajes, quedaba excluido al excluir este estrato del texto, si aparece en el segundo plano pertenece a las consideraciones del narrador y no resultaba oportuno considerarlo antes. Ahora no sólo justificamos la omisión, sino que indicamos el lugar que le corresponde en la composición del segundo plano. El subjuntivo aparece en el texto narrativo allí donde aparezca un hablante, el narrador o los personajes.

Debemos aclarar algo obvio: que la voz del narrador es tan ficticia como la de los personajes. El narrador, a diferencia de estos, utiliza en su discurso el sistema verbal inactual, lo cual ya es suficiente para quedar enajenado del compromiso y percibir la alteridad entre hablante real y narrador. No obstante, aún cuando utilizara eventualmente el sistema primario de tiempos, no tomaríamos estos tiempos como signos de actualidad, con su referencia deíctica al tiempo existencial. De modo semejante a como acontece con la voz de los personajes, la voz del narrador nos viene desde el tiempo ficticio y no podemos entrar en relación de comunicación con él desde el compromiso, desde la situación de comunicación actual, aunque en ocasiones finja dirigirnos la palabra como un ser verdadero que nos cuenta una historia real del pasado. Encontramos aquí el juego, que hemos visto en otro lugar con más detalle, de interacción entre marcas lingüísticas y situación global, el "common focus". Los tiempos del verbo nos indican la situación de comunicación en que estamos y, de otra parte, la conciencia previa de estar ante la ficción invalida el valor actual de los tiempos actuales. De acuerdo con esto tenemos un presente narrador (presente de indicativo en la voz del narrador) que como en el caso de los personajes resulta actual en lo inactual. Pero no es lo corriente y, como decimos, el narrador se atiene al uso del sistema inactual estándar.

El narrador es un ser ficticio. Bonati ha puesto cierto énfasis en establecer la distinción entre autor real y hablante ficticio, pese al reparo que señalamos antes. El camino que ha seguido para ello – las dimensiones significativas inmanentes del signo y la "pseudofrase" o frase imaginaria (Id: 127 – 137) - resulta un tanto laborioso. Por abreviar no se comentará ahora la obra de Bonati, pero la diferencia entre hablante real y hablante ficticio no es otra que la que corresponde a los niveles de actualidad. El signo deíctico, el verbo, se comporta como signo cuando por medio del hablar se encuentra situado en su campo mostrativo. Lo que llama Bonati "hablante inmanente" no es otra cosa que el signo deíctico fuera de su campo, es decir, no actualizado de ninguna manera. Cuando este tipo de signo se actualiza en el hablar ficticio señala el tiempo del yo imaginario. En ambos casos se trata de un hablante efectivo, ya sea en el nivel actual (real) o en el nivel inactual (ficticio). "El hablante inmanente, esto es, lo expresado inmanente del acto comunicativo lingüístico auténtico y serio, tiene por sentido y naturaleza ser medio para la expresión del hablante efectivo; está subordinado a él. El hablante efectivo (real o ficticio), al comunicarse (en la

realidad de nuestro mundo o en el mundo literario de los personajes) *se compromete* a ese hablante inmanente" (Id: 137). Pues bien, el narrador pertenece también al "mundo literario de los personajes", su hablar no constituye un acto lingüístico del autor, es este el que crea la figura el narrador y su hablar, de ahí el distanciamiento.

Podemos prescindir del "hablante inmanente". Lo que importa es saber si nos habla una voz real desde el tiempo existencial o si nos habla una voz desde el tiempo ficción y entonces la voz es también imitada, representada. También la voz de narrador es una "voz de papel" y la creación narrativa alcanza el carácter de objeto – el poeta es un "hacedor", otro es el hablante inmanente – es "hacedor" porque configura no sólo los sucesos y los personajes sino al ser que narra, al que conocemos únicamente por su voz.

Esta podría se la interpretación de la lírica como lenguaje ficticio y obra de imitación. El personaje creado está oculto y habla en el poema, y sin él no hay poema, porque no hay voz sin persona. La lírica es imitación no por la comunicación que contiene, sino porque presupone un ser que siente, que tiene visión de la realidad y este ser no es la persona real del poeta, se trata también de un personaje. Es figura creada interior al poema. El poema, si seguimos esta interpretación, no es simple lenguaje poético, pura comunicación, voz sin persona. La comunicación no explica, llegando a su fondo, la poesía, aunque explique los poemas. La lírica según este criterio sería también imitación en el sentido de la *Poética* de Aristóteles. El asunto es encontrarnos con ese alguien que habla en el poema. Y el saber como se creó el sujeto humano del que sólo me llaga su voz.

c) Estructura de la comunicación narrativa.

El estudio del verbo nos ha llevado desde la oposición, puramente lingüística, entre actual e inactual, al antagonismo de dos situaciones de comunicación radicalmente diversas. No es ya la narración, como discurso específico entre las especies poéticas, sino todo el lenguaje ficticio en general el que se opone al uso de la lengua en la comunicación lingüística ordinaria. Y no es sólo el lenguaje, sino las situaciones de comunicación las que realmente se oponen, o más precisamente aún, dos actividades humanas.

Bonati llegó a diferenciar situaciones de comunicación tomando como punto de partida el análisis de las propiedades del signo, pero ya Aristóteles las había señalado atendiendo a la acción. Habla de un uso comunicativo y de un uso poético. Enfoca primeramente la operación que engendra las cosas. Por la operación las cosas llegan a ser lo que son y la poesía, es decir, la literatura, no se define por el lenguaje ni por la materia de que trate, sino por la actividad que la engendra: la imitación. Esta como modo específico de actuar es la causa de la poesía. De este modo se configuran dos actividades y dos situaciones comunicativas; la imitativa y la lingüística o el hablar común propiamente dicho.

Pero resulta que cuando la imitación se vale de la lengua estas dos situaciones, la poética y la lingüística, parecen confundirse. Sin embargo, en la imitación no hay sujeto que habla – aunque se utilice el lenguaje -, sino un imitador, un poeta, un "hacedor". Tampoco tenemos un oyente, sino un espectador o contemplador de la imitación. Entre ambos no media acto lingüístico, sino un objeto lingüístico. Este carácter de objeto se aprecia muy bien en la obra teatral. Entre autor y espectador no se establece ningún modelo de comunicación lingüístico. El modo de existencia de la obra teatral equivale al modo de

existencia de la composición musical y reviste caracteres similares al que ofrecen las obras pictóricas. Entre pintor y contemplador, entre músico y audiencia, entre autor teatral y espectador no se articula ningún modelo de comunicación lingüística. Entre estos extremos se interpone un objeto. En el teatro existe una comunicación lingüística dentro de la escena, entre los personajes, pero en ella no toma parte el espectador y tampoco el autor. La claridad con que esto aparece en el teatro no tiene equivalente en la narración, por ello la comparación o contaste entre narrativa y teatro es ilustrativa.

En el teatro lo mismo que en el cine los medios de la imitación son siempre icónicos, la lengua se encuentra sólo en boca de los personajes. Pero en la narrativa todo ha de presentarse con palabra, el único medio de representación es la lengua. El escenario, la acción, los lugares y los objetos, la apariencia de los personajes, todo en suma, se hace presente por la palabra. Pero la palabra – exceptuando los diálogos de los personajes – es de sustancia heterogénea en relación con lo representado. La palabra es signo arbitrario de representación. En la narración todo es arbitrario menos la propia palabra reproducida en estilo directo. Lo arbitrario de la narración se contrapone a lo icónico del teatro. Por esto la narración implica diversos estratos de la palabra. Uno de ellos es la palabra de los personajes. El otro es la voz del narrador. Este último hace que la narración aparezca a primera vista como un acto de lenguaje y no como un objeto que se contempla, y sin embargo el texto narrativo no pertenece a ninguna situación de comunicación lingüística real.

La narración, como objeto lingüístico que se interpone entre autor y lector contiene en sí, a diferencia de un lienzo, de una imagen, de una sonata o de una pieza teatral, un esquema de comunicación lingüística. Así entendemos que Aristóteles dijera que "el poeta (el narrador) debe decir muy pocas cosas; pues al hacer esto, no es imitador" (1460ª 6). Pero la voz del narrador no la debemos situar fuera del mundo de la ficción. Si vemos en ella a una persona real que nos habla desde un tiempo existencial, llegaremos ineludiblemente a la persona misma del autor y tomaremos la voz del narrador como un discurso actual, y nos salimos de la ficción.

Sin embargo el hablar del narrador es una inequívoca comunicación lingüística. El estrato mimético de lo narrado no lo es. El puro estrato mimético de la historia no contiene voz alguna. Si la narración fuera sólo representación de sucesos y descripción de lugares, pura objetividad, más los diálogos, su carácter de objeto estaría tan claro como el de una escultura o un lienzo. Pero la narración tiene en su base una estructura de comunicación lingüística interna al texto y en consecuencia tenemos un hablante ficticio. Con él entra en relación el lector, en relación comunicativa de carácter lingüístico. El lector finge su propia condición de destinatario, se convierte de grado en participante de una situación de comunicación ficticia. El arte narrativo, la propia estructura del objeto, nos lleva a vivir el papel de oyentes o de lectores. El diseño exige de nosotros la disposición de escuchar una voz dirigida a nosotros.

El teatro no nos pide desempeñar este papel, ante la obra somos espectadores. En la narración, además de espectadores del discurso mimético y del discurso dialogal, somos destinatarios de un discurso de comunicación que aceptamos con plena conciencia de que este hablar no nos compromete. Imaginamos que el ser ficticio que nos habla en la narración nos habla a nosotros, lectores reales, sin apreciar ya que nosotros mismos nos exponemos voluntariamente al fingimiento. Abandonamos el mundo real para enajenarnos en el ser fingido que es el ser constitutivo del lector de historias imaginarias[51].

El narrador en sus comentarios no puede salirse del mundo ficticio, por lo tanto el esquema narrador – mensaje – lector se encuentra dentro del propio mundo imaginario. Si el narrador nos hablara de la vida real, o si su discurso mantuviera un compromiso ajeno al mundo ficticio, rompería la estructura de la obra. En ese momento dejaría de ser el narrador y dejaríamos con él nuestro papel de lectores imaginarios.

Así pues, podemos considerar al texto narrativo como configurado sobre tres estratos, entendiendo siempre que la inactualidad es el marco que los acoge. El primer estrato está constituido por el discurso mimético, que puede separarse en dos planos: el que contiene la historia y el que contiene la descripción; sobre este estrato se apoyan los otros dos: el discurso de los personajes, que arranca desde el estrato mimético, y el discurso del narrador que se refiere a todo lo anterior.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

CONCLUSIONES.

1.- Las formas personales del verbo no expresan conceptualmente, el tiempo, lo señalan en la actualización subjetiva que corresponde al acto del hablar. El verbo es un signo deíctico y el sistema de tiempos verbales un sistema de indicaciones deícticas temporales.

2.- Las dos formas de deíxis (mostración actual y mostración imaginaria) originan el desdoblamiento del sistema deíctico verbal. Cada una de estas mostraciones dispone de un sistema verbal propio, aunque las formas verbales que se emplean en la mostración imaginaria se tomen de entre aquellas que se emplean en la mostración actual.

3.-En la mostración actual (*ad oculos*) el campo mostrativo del signo corresponde al tiempo existencial del hablante. El centro de todas las referencias temporales es el acto de hablar. El sistema verbal de la mostración actual está compuesto por el entero paradigma de formas verbales de que dispone el español.

En este paradigma las formas verbales actuales se agrupan según dos ejes de coordenadas: el primero lo constituye el presente y el segundo el pasado. En torno a ellos se forman los grupos de tiempos primarios y secundarios:

- el presente de indicativo, primer eje de coordenadas y centro de todo el sistema, es signo deíctico del *ahora* actual y se encuentra vinculado al acto del hablar por medio del cual se sitúa en su campo mostrativo;

- el pretérito (perfecto simple e imperfecto) constituye el segundo eje de coordenadas, está referido al primero y es signo deíctico del *entonces* opuesto al *ahora* actual;

- todos los demás tiempos de la conjugación española ocupan posiciones relativas con respecto a uno u otro de estos ejes de referencias. El sistema entero de tiempos primarios y secundarios tiene su centro absoluto de referencias en el acto del hablar, entendido como ámbito de presente y no como tiempo consumido en la enunciación.

4.- En la mostración inactual (en fantasma) el campo mostrativo del signo corresponde a un tiempo en fantasía, distinto del tiempo existencial. Por ello el centro de referencias no es el acto del hablar, sino un presente inmanente de la lengua, evocado, de naturaleza imaginaria. El sistema verbal de la mostración imaginaria está compuesto por el grupo de tiempos secundarios.

La mostración en fantasma, o imaginaria, utiliza los mismos signos deícticos verbales que se emplean en la mostración actual, pero desplazando el centro de referencias en un grado: el segundo eje de referencias funciona como primero y es centro absoluto de todas las referencias temporales en fantasía.

5.- El grupo de tiempos secundarios se encuentra ligado al grupo de tiempos primarios en la mostración actual y desligado de ese grupo en la mostración imaginaria. Por tanto, este grupo de tiempos se emplea según un doble funcionamiento: el pretérito (perfecto simple e imperfecto) integrado en el sistema primario indica pasado; pero estos mismos tiempos desligados del sistema primario (anulada, por tanto, la oposición de época) indican presente en fantasía. Los pretéritos pueden ser pasados actuales o presentes imaginarios.

6.- El grupo de tiempos secundarios, desligado del *ahora* actual o presente de indicativo y sustraído de la deíxis *ad oculos*, constituye el sistema verbal narrativo. He aquí el diagrama del sistema actual:

SISTEMA ACTUAL. ESQUEMA DE BULL						
		PP-V	**PPOV**	**PP+V**		
		hemos vendido	***vendemos***	***venderemos***		
ANTICIPATION						
				AP-V	**APOV**	**AP+V**
				habremos vendido	***cero***	***cero***
RECOLLECTON						
RP-V	**RPOV**	**RP+V**				
habíamos vendido	***Vendimos vendíamos***	***venderíamos***				
ANTICIPATION						
		RAP-V	**RAPOV**	**RAP+V**		
		habríamos vendido	***cero***	***cero***		

[Tabla 5]

Y el segundo eje de coordenadas, cuyo centro en nomenclatura de Bull es RPOV, desprendido del primero nos da el sistema verbal propio de la deíxis inactual:

SISTEMA INACTUAL. NARRATIVO			
(N)P-V	**(N)POV**	**(N)P+V**	
habíamos vendido	***vendimos vendíamos***	***venderíamos***	
	ANTICIPATION		
	(N)AP-V	**(N)APOV**	**(N)AP+V**
	habríamos vendido	***cero***	***cero***
(Sustituimos la "R" de *retrospective* por la "N" de *narrativo*)			

[Tabla 7]

Por tanto creemos haber demostrado lo siguiente: sistema verbal de la narración no es otro que el grupo de tiempos secundarios en funcionamiento autónomo; por desligarse de la deixis actual.

La desvinculación del *ahora* actual significa que el discurso confeccionado con este grupo de tiempos este grupo de tiempos es ajeno al tiempo real y marca el distanciamiento de lo narrado.

La narración ficticia no se sitúa en el pasado, crea un presente distinto al actual. La narración histórica sí se sitúa en el pasado; en ella el pretérito es tiempo actual y, por tanto, pasado. La línea que separa historia y ficción traza su divisoria entre el doble funcionamiento de los tiempos secundarios.

La explicación completa del sistema verbal del español requiere incluir lo que podemos llamar **la doble funcionalidad de los pretéritos**. Cuando se pone en funcionamiento la mostración imaginaria, esta **ley** nos dice que el sistema verbal se contrae y reduce a los tiempos del segundo eje de referencias.

La narración, dispone de un menor número de formas verbales, mientras que el sistema verbal actual dispone de todas las formas personales del verbo.

7.- En el orden sintagmático la estructura del discurso narrativo se sostiene con las series de pretéritos y se constituye por medio de ellas el concepto de plano. Por tanto el presente narrativo (desdoblado por el aspecto) conforma los dos planos estructurales del discurso:

a) la serie puntual de perfectos simples articula el tiempo del suceso según una secuencia de momentos puntuales y constituye la expresión formal de la historia;

b) la serie imperfectiva señala el tiempo en su simultaneidad y constituye la expresión formal de la descripción;

c) se distinguen dos clases de presente en el texto narrativo, el presente descriptivo o extenso y el presente histórico o dinámico.

8.- La capacidad expresiva de los planos formales se atiene a la misma ley que señala el funcionamiento de las marcas en un sistema binario de oposición. Así, con el segundo plano (sería el no marcado) puede expresar el primero (marcado), pero el primero no admite la expresión del segundo. De acuerdo con este principio se analizan las técnicas del relieve estilístico de la narración.

9.- El discurso narrativo puede utilizar (neutralizada la oposición de actualidad) los tiempos del grupo primario. El presente en un contexto narrativo, el llamado "presente histórico", es un caso de neutralización. Y también puede adoptar – al operar la inactualidad - otro sistema de tiempos distinto del señalado como estándar con la ley de la doble funcionalidad de los pretéritos. Estos otros sistemas verbales se desvían del sistema estándar y van asociados a técnicas narrativas y usos estilísticos en función del contenido de cada relato.

10.- Algunos esquemas verbales narrativos, señalando los planos del discurso, se han recogido en los cuadros que se refieren a continuación. El primero y el segundo plano corresponden siempre al grado cero o presente narrativo, pues los planos se configuran siempre con los tiempos de grado cero. Los últimos dos esquemas son deducidos y teóricamente posibles, pero no aportamos ejemplos.

1. Sistema estándar.
a) Grupo de tiempos secundarios completo.
Ejemplos: *El nido* de C. Pérez-Avello.
La siesta del martes de García Márquez.
Un puerto en el desván de Pérez-Avello.
[Cfr. Tabla 8]

b) Reducido al segundo plano.
Ejemplo: *La novena* de F. García Pavón.
[Cfr. Tabla 9]

2. Sistemas desviados.
a) El presente como grado cero.
Ejemplo: *Las palomas* de J. A. de Hevia Valens.
Relato con primero y segundo plano en presente.
[Cfr. Tabla 10]

b) El perfecto compuesto como grado cero.
Ejemplo: *María la Loca* de E. Delgado.
El primer plano en perfecto compuesto.
[Cfr. Tabla 11]

2. Sistemas deducidos.
c) El perfecto compuesto como grado cero.
Caso hipotético 1.
El primer plano en perfecto compuesto.
El segundo plano en imperfectos.
[Cfr. Tabla 12]

d) El presente como segundo plano.
Caso hipotético 2.
[Cfr. Tabla 13]

11.- De las obras de Szertics y Gilman se deduce que el sistema verbal de la épica y el romance puede interpretarse como la utilización de todos los tiempos con valor de grado cero. Para confirmar esta hipótesis sería necesario estudiar con detenimiento los modos de indicar la retrospección. Parece a primera vista que la escasez de ésta permitiría la alternancia de todos los tiempos en el grado cero, pero este es asunto sobre el que no podemos definirnos.

12.- En la división del sistema verbal se reflejan las dos formas de mostración, pero la situación de referencia *ad oculos* y la situación de referencia *en fantasía* no son un fenómeno puramente lingüístico, sino situaciones peculiares de la comunicación humana. La situación imaginaria no es propia sólo del discurso narrativo, sino condición general de toda obra literaria. La narración, la lírica y el drama se sitúan en el mismo distanciamiento inactual, pero aunque la inactualidad sea condición de toda literatura, únicamente en la narración encontramos un discurso marcado lingüísticamente. La lírica y, sobre todo, el drama se valen de otros medios, son estructuralmente distintos. Sólo la narración se constituye como discurso específico merced al verbo.

13.- La estructura de la comunicación narrativa se compone de tres elementos:

- un modelo de comunicación ficticio entre narrador y lector (o audiencia en los relatos orales), que soporta el decir y la visión subjetiva del hablante narrador;
- un estrato de representación objetiva, donde nadie habla, que es historia-descripción;
- y un tercero compuesto por el hablar de los personajes, que se integra en los planos según los esquemas del lenguaje directo, indirecto e indirecto libre.

El texto narrativo es resultado de la integración de estos tres estratos, configurándose en los planos que en el texto se distinguen. Y desde el texto si se atiende a la naturaleza de la comunicación, la estructura sintagmática y al sistema o paradigma verbal se aprecia el entramado de su composición.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

APÉNDICE

UN PUERTO EN EL DESVAN

(relato completo)

Carmen Pérez Avello

La voz del padre llegó hasta la orilla del mar.

-¿Vienes o qué?

- ¡ Voy!

-¡Hay que llevarla más arriba!

El chiquillo corrió hacia la barca. Moreno de sol y de sal, reflejábase en los pozos que deja la pleamar en su retirada.

Y estaba la red tendida y la pesca seleccionada en varios canastos. Ramonet ayudó a colocar los travesaños paralelamente sobre la arena húmeda. Así era más fácil subir el bote hasta un lugar seguro. Bien mirado no era tiempo de mareas muy altas; pero el mar es el mar y hay que gastar con él buena propina de prudencia.

-Tú, fuerte por aquí.

-Estoy -contestó el chiquillo con aires de hombre.

-!A ... hora!

Oyóse el crujir áspero de la quilla sobre los travesaños.

- ¡ Alto!... ¡ ¡Ya!!

Hubo como un suspiro de satisfacción y descanso al final del esfuerzo. Levantábase lentamente el sol. Colgaba lumbres en la dureza de las rocas. Encendía en el cielo un azul jubiloso, y por una extraña combinación de reflejos, vertía en la arena un tono rosado como el de las marinas que pintó Gauguin.

El padre centró la visera en la frente cuando dijo:

-Después calentará mucho el sol. Vete ahora al pueblo y llevas el pescado a don Lauro. Dile que lo escogí yo.

Ramonet sonrió. El sabía por qué.

Y, ojo con pararte con el perro de Brígida.

-Es ratonero.

-Sea lo que sea.

-Bueno.

-Y al bajar, cómprate un bollo en la tienda.

El chiquillo cogió el cesto como si fuera un regalo.

-Busca la sombra en lo que puedas.

-Bueno.

Al atravesar la playa parecía embestir la radiante luminosidad. Desapareció muy pronto por (el atajo) que unía la ribera con el pueblo. Era un camino estrecho, abierto a golpes de pico y pala. Un camino apisonado por el ir y venir del carro de las algas y por los borriquillos que suben hasta la aldea los canastos del pescado. Camino donde

quedan marcadas, confundidas, con fuerza de esfuerzo, las pisadas de los hombres y de las bestias.

Ramonet dejó a la izquierda, ya muy arriba, el atajo. Entraba por el sendero de las huertas, verdes y olorosas con el aliento de la tierra mojada.

Llegó a la finca de don Laruro. "La fincona", decía siempre su madre,

Detúvose ante la verja.

Le extrañaba aquel jardín sin flores invadido por la hierba. Plantas marchitas, secas, vencidas hacia la tierra. Solamente un ciprés verdeaba sobre aquella muerte vegetal.

Y ¡ qué silencio!

La inacción voluntaria de don Lauro hizo morir también la palpitación sonora de la finca: el golpe del azadón; el "cla" prometedor de la podadera; el zureo de las palomas; el chorro parlero del surtidor.

Ramonet movió la cuerda de la campana.

-¿Entro?

-Entra -contestó don Lauro desde lejos.

Acercóse al dueño con sonrisa ingenua, revuelto el mechón de pelo sobre los ojos claros.

-A ver, ¿qué traes?

-Pescado. Lo escogió mi padre.

-¡Pues al diablo con el pescado! ¿Y los mariscos? ¿Dónde están los mariscos?

Antes de contestar hubo un titubeo de extraña timidez.

-Mariscos... no. Mi padre... siempre va mar adentro.

-¡Pues al diablo con el mar adentro!

Ramonet parecía una mosca delante de don Lauro.

Siempre lo encontraba allí, en el mismo sitio. Siempre indolente y con gesto aburrido, triste, vencido por el no hacer. Siempre igual, embutida su exuberante humanidad en el sillón de mimbres como si fuera su propio molde.

-Hala, entra a dejar el pescado -dijo sin mirar al niño.

-¿Está doña Corazón?

-No está.

-¿Y Flora?

-Tampoco.

-¿Entonces?

-Es igual.

-Era por el gato.

-¡Déjame de gatos! ¡Anda!

Ramonet corrió a la cocina.

Un moscardón oscuro giraba como enloquecido alrededor de la bombilla.

No había nadie y llamó con voz fuerte:

- ¡ Flora!

La muchacha no contestó.

Vio una fuerte sobre la mesa, y con gran cuidado fue dejando en ella los peces uno a uno.

Abrió el armario y los puso dentro. Y dando una vuelta a la llave salió de la cocina.

Caminando sobre las puntas de los pies tomó la dirección del jardín.

Antes de salir detúvose junto a la puerta de la sala. Siempre que traía pescado sentía la atracción de aquel lugar. Era su punto de parada, premeditado, concreto. Dejó el cesto en el suelo y quedóse quieto sin acusar el menor movimiento. Aguzó el oído. Contuvo la respiración. Sin pestañear, hizo un recorrido visual sobre cuanto alcanzaba desde la puerta.

No había nadie. No percibía ruido alguno. Y, hasta la luz era propicia: entornadas todas las contraventanas, reinaba una grata semioscuridad sobre la esplendente luz del exterior.

Podía entrar.

Un leve forcejeo en la manilla dorada. Un impulso. La puerta se entreabrió.

Acostumbrado al aire limpio y salino de la ribera, encogió la nariz al sentir el olor a sala cerrada, a polvo, a muebles enfundados, a bolas de alcanfor.

Sobre la mesa de caoba, un reloj sin el latido del "tic-tac". Allí estaba el centro de interés. No en el reloj, sino en unos cuantos periódicos retrasados que amarilleaba un rayo de sol al penetrar por una rendija de la contraventana.

Acercóse a la mesa.

Acarició aquellas hojas impresas. Y, volviendo la cabeza una y otra vez para mirarlas, salió hacia el jardín.

Don Lauro tenía unas monedas en la mano.

-Toma, por lo del cesto.

-Bueno.

-No lo pierdas.

-Nunca lo pierdo.

-¡Allá tú! ¡Anda! Y dile a tu padre que yo quiero mariscos. ¡Mariscos o nada! ¡Díselo a él!

-Bueno.

El chiquillo quedóse inmóvil, con ojos de relumbro creciente.

-¿Qué esperas?

Antes de contestar, la ilusión borró un tanto el matiz de súplica.

-¿Me da una hoja de los periódicos de la sala?

,¡Ya estás tú con lo de la hoja! ¿Acaso te interesa la Bolsa?

No entendió la pregunta y permaneció en silencio. Pasaba la punta de la lengua por los labios como cuando esperaba que su madre le pusiera la miel en la rebanada de pan.

-Ya otra vez me pediste una hoja. ¡Tres o cuatro veces! ¡Diablo! ¡Entra a cogerla y déjame en paz!

Entró.

No tardó mucho en salir con el codiciado regalo.

Bien poca cosa.

-¡Hala! ¡Ya está andando! Y dile a tu padre lo de los mariscos.

No andaba. Corría como una liebre, zarandeando el cesto vacío, sin acordarse, por el gozo, de comprar el bollo en la tienda de José, sin entretenerse con el perro de Brígida, sin coger grillos en la linde verde, junto al camino.

Cuando llegó a casa dejó el dinero en el taleguillo de siempre, y de dos en dos subió la crujiente escalera hasta el desván.

El suelo es asiento y mesa propicia para el trabajo y el juego de los chiquillos.

Dobló por la mitad la extendida hoja de periódico. Pliegue por aquí, doblez por allá, en un santiamén surgió un navío del astillero de su ilusión. Un barco de papel como el del otro día, como el de la otra semana. Un barco donde la

imaginación poderosa logra ver el mástil que no existe, la vela que apenas se pronuncia, la bandera, el timón o la proa.

El desván tenía un ventanillo hacia el Sur, cubierto con una tela de saco. Ramonet, empinándose un poco, lo entreabrió.

Un rayo de sol como una espada de oro, cayó sobre las tablas ennegrecidas.

"Ya está. Esto es el mar."

Y fue alineando sus barcos en la zona de luz.

El mundo de las telarañas con el baúl de lata, las redes inservibles, los cajones vacíos que esperan servir, los bígaros de asta colgados de de una clavo, la tinaja de boca desportillada donde cuentan que una vez anidaron las golondrinas, desapareció bajo el hechizo del ensueño. Todo el desván es un puerto grandioso, con un mar dorado alargándose hasta la puerta, invitando a nuevas singladuras.

Es el milagro del gozo interior embelleciendo todas las cosas.

Un viejo desván.

Unos barcos de papel.

Un rayo de sol...

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOGRAFÍA.

ACADEMIA ESPAÑOLA, (1974), *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española.* Madrid. (1962)

---------, *Gramática de la lengua española*. Madrid.

ALARCOS LLORACH, E., (1970), *Estudios de gramática funcional del español.* Madrid. (para nuestro interés específico contiene: "Perfecto simple y compuesto en español", *Revista de Filología Española,* 1947, XXXI, 108-139. "Sobre la estructura del verbo español", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* 1949, XXV, 50-83. "Cantaría: modo, tiempo y aspectos", *Actes du Congrés de Linguistique Romane,* Lisboa, 1959.)

ALCINA FRANCH y BLECUA, J. M., (1975), *Gramática Española..* Barcelona.

ALONSO, D., (1971), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid.

ALONSO, A., (1969), *Materia* y forma *en poesía.* Madrid.

ALONSO, A. y HENRIQUEZ UREÑA, P., (1967), *Gramática castellana.* Buenos Aires.

ARISTOTELES, (1973), *Poética.* Ed., trad. y notas de Valentín García Yebra. Madrid.

AYALA, F., (1970), *La estructura narrativa.* Madrid.

BADIA MARGARIT, A., (1948), "Ensayo de una sintaxis histórica de tiempos. 1. El pretérito imperfecto de indicativo",

Boletín de la Real Academia Española, año XXVII, tomo XXVIII, mayo-agosto; año XXVII, tomo XXVIII, septiembre-diciembre.

---------, *(1949),* "Ensayo de una sintaxis histórica de tiempos. 1. El pretérito imperfecto de indicativo", *Boletín de la Real Academia Española,* año XXVIII, tomo XXIX, enero-abril.

BAQUERO GOYANES, M., *(1970), Estructura de la novela actual.* Barcelona.

---------, *(1974),* "Tiempo y tempo en la novela", en *Teoría de la novela,* por G. y A. Guyon, Barcelona.

BAKHTINE, M., *(1978), Esthétique et théorie du roman.* Paris.

BASSOLS, M., *(1951),* "La cualidad de la acción verbal", *Estudios dedicados a Menéndez Pidal,* tomo 11, *135-148.*

BELLO, A. y CUERVO, R., *(1923), Gramática de la lengua castellana.* París.

BENVENISTE, E., *(1971), Problemas de lingüística general.* México, *1971.* (contiene "Las relaciones de tiempo en el verbo francés", publicado

originalmente en *Bulletin de la Societé de linguistique de Paris,* LIV, *1959, 69-82).*

---------, *(1969), Problemas de lenguaje.* Buenos Aires.

BERCHEM, T., *(1968),* "Sur la fonction des temps verbaux. A propos de H. Weinrich: *Tempus, Besprochene und erzahlte Welt", Le Français Moderne, XXXVI, 287-297.*

BLANCHOT, M., *(1955), El espacio literario.* Buenos Aires.

BLOC-MICHEL, J., *(1963), Le présent de l'indicatif. Essai sur le nouveau roman.* Paris.

BONNARD, H., *(1964),* "Avec Arne Klum vers une théorie scientifique des marques temporelles" en *Le Français Moderne, 32, 85 y ss.*

BOURNEUF, R. y OUELLET, R., *(1975), La novela. 1975.*

BOUSOÑO, C., *(1970), Teoría de la expresión poética*. Madrid.

BRANDENBERGER, E., *(1973), Estudios sobre el cuento español contemporáneo. Madrid.*

BUCKLEY, R., *(1973), Problemas formales en la novela española contemporánea.* Barcelona.

BUHLER, K., *(1950), Teoría del lenguaje.* Madrid.

BULL, W., *(1947),* "Modern Spanish Verb-form Frequencies", *Hispania, 30, 451-466.*

---------, *(1960), Time, Tense, and the Verb. A study in Theoretical and Applied Linguistics, with Particular Attention to Spanish.* Berkeley, Univ of California, *1960.*

BUTOR, M., *(1961),* "L'usage des pronoms personnels dans le roman", *Les Tempes Modernes,* feb., *963 y ss.*

CASTELLET, J. M., (1965), *La hora del lector.* Barcelona.

COSERIU, E., (1973), "Determinación y entorno. Dos problemas de una lingüística del hablar", en *Teoría del lenguaje y lingüística general.* Madrid. (publicado antes en *Romanistiches Jahrbuch, VII,* 1955-56, 29-54).

CRIADO DE VAL, M., (1969), El *verbo español.* Madrid.

DAMOURETTE, J. y PINCHON, E., (1911-1936), *Essai de Grammaire de la langue française.* Paris.

DE AGUIAR E SILVA, V. M. de, (1972), *Teoría de la literatura.* Madrid.

DELGADO, F., (1973), *Técnica del relato y modos de novelas.* Sevilla, 1973.

DELGADO, E., (1966), *María la Loca,* en *Una nueva luz y 29 premios más*. Madrid.

DEVOTO, G., (1961), *Nuovi studi di stilistica.* Florencia.

DUBOIS, J., (1964), "La traduction de l'aspect et du temps dans le code française (structure du verbe)", *Le Français Moderne,* XXXII, 1 y SS.

FORSTER, E. M., *(1966), Aspects of the novel.* Londres.

GARCIA BERRIO, A., *(1977), Formación de la teoría literaria moderna.* Madrid, *1977.*

GARCIA BERRIO, A. y VERA LUJAN, A., *(1977), Fundamentos de Teoría Lingüística.* Málaga.

GARCIA DE DIEGO, V., *(1914), Gramática histórica española.* Madrid.

GARCIA PAVON, F. *(1961), Cuentos republicanos*. Madrid.

GENETTE, G., *(1970)* "Fronteras del relato", en *Análisis estructural del relato.* Comunicaciones, *8,* Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.

---------, *(1972), Figures* III. Barcelona.

GILI GAYA, *S., (1958), Curso superior de sintaxis española.* Barcelona.

---------,*(1972), Estudios de lenguaje infantil.* Barcelona

GILMAN, *S., (1961), Tiempo y formas temporales en el* Poema del Cid. Madrid.

GILSON, E., (1974), *Lingüística y filosofía. Ensayo sobre las constantes filosóficas del lenguaje.* Madrid.

---------, *(1961), Pintura y realidad.* Madrid.

GONZALEZ MUELA, J., (1955), "El aspecto verbal en la poesía moderna española", *Revista de Filología Española*, XXXV, 75-91.

GUILLAUME, G., (1929), Temps et *Verbe. Théorie des* aspects, *des modes* et des temps. Paris.

---------, (1949), "L'architectonique du temps dans les langues classiques", *Acta Linguistica,* Copenhague, III, 69-118.

GUILLEN, C., (1957), "La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*", en *Hispanic Review, XXV,* octubre, 266-267.

GUIRAUD, P., (1970), *Essais de estilística estructural.* Barcelona.

HAMON, Ph., (1975), "Qu'est-ce qu'une description?, en *Poétique, 12,* 465-485.

---------, (1981), *Introduction á l'analyse du descriptif.* Paris.

HANSEN, F., (1945), *Gramática Histórica de la Lengua Castellana.* Buenos Aires.

HEGER, K., (1967), "Problemas y métodos del análisis onomasiológico del tiempo verbal", *Boletín de Filología de la Universidad de Santiago de Chile,* XIX, 65-195.

HENDRICKS, W. O., (1976), *Semiología del discurso literario*. Madrid.

HERNANDEZ VISTA, V. E., (1967), "Sobre la linealidad de la comunicación lingüística", en *Problemas y principios del estructuralismo lingüístico*. Madrid, 271-297.

HEVIA VALENS de, J. A., (1966), *Las palomas*, en *Una nueva luz y 29 premios más*. Madrid, 1966.

IBAÑEZ LANGLOIS, J. M., (1964), *La creación poética.* Madrid.

IMBS, P., (1960), *L' Emploi des temps verbaux en français moderne.* Paris.

JAKOBSON, R. (1960), "Closing Statements: Linguistics and Poetics", en *Style in Language.* Edit. T. A. Sebeok (trad. esp. *La lingüística y la poética.* Madrid, 1974).

(1981), *Lingüística. Poética. Tiempo.* Barcelona.

JAKOBSON, R. y HALLE, M., (1956), *Fundamentos del lenguaje.* Ed. Ciencia Nueva.

KAYSER, W. (1965), *Interpretación y análisis de la obra literaria.* Madrid.

KENISTON, H., (1926), "Verbal aspect in Spanish", *Hispana,* California, XIX.

KRISTEVA, J., (1974), *El texto de la novela.* Barcelona.

LAMIQUIZ, V., (1969), "El sistema verbal del español actual. Intento de estructuración", *RUM, XVIII,* 241-265.

------, (1972), *Morfosintaxis estructural del verbo español.* Sevilla.

LAPESA, R., (1959), *Historia de la lengua española.* Madrid.

------, (1977), *Comunicación y lenguaje.* Madrid.

LAROCHETTE, J., (1945), "L'imparfait et le passé simple", *Les Etudes Classiques, XIII,* 55-87.

------, (1944), "Les aspects verbaux en espagnol moderne", *Revue Belge de Philologie.*

LAZARO CARRETER, F., *(1971), Diccionario de términos filológicos.* Madrid.

LEVIN, *S., (1976):* "Sobre qué tipo de habla es un poema", en J. A. Mayoral, ed., *Pragmática de la comunicación literaria.* Madrid, *1987, 59-82.*

LOPEZ, A., *(1989), Fundamentos de lingüística perceptiva.*

LORENZO, E., *(1971),* "Un nuevo planteamiento del estudio del verbo español", en *El español de hoy, lengua en ebullición.* Madrid.

LUBBOCK, P., *(1965), The Craft of Fiction.* London.

MAGNY, C. E., *(1948), L' age du roman américain.* Paris.

MARINER BIGORRA, *S., (1971),* "Triple noción básica en la categoría modal castellana", *Revista de Filología Española,* LIX, *209-252.*

MARTINEZ BONATI, F., *(1972), La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética.* Barcelona.

MARTINEZ SANCHEZ, J., *(1977), La narración infantil. Una experiencia pedagógica.* Madrid.

MENDILOLO, A., *(1952), Time and the Novel.* London.

MENENDEZ PIDAL, R., *(1944), Cantar de Mío Cid. Texto, Gramática y Vocabulario.* Madrid.

------, *(1949), Manual de gramática histórica española.*

Madrid.

MIGNOLO, W., *(1978), Elementos para una teoría del texto literario.* Barcelona.

MOLHO, M., *(1975), Sistemática del verbo español. (Aspectos, modos, tiempos).* Madrid.

MUIR, E., *(1967), The Structure of the Novel.* London.

OHMANN, R., *(1971),* "Los actos de habla y la definición de la literatura", en J. A. Mayoral, ed., *Pragmática de la comunicación literaria.* Madrid, *1987, 11-34.*

PASCAL, R., *(1962),* "Tense and Novel', *Modern Language Review, 57, 1-11.*

PEREZ-AVELLO, C., *(1969), El nido,* en *Antología de premios "Hucha de Oro" (Los mejores cuentos).* Madrid.

------, *(1973), Un puerto en el desván,* en *Antología del premio "Hucha de Oro" (Los mejores cuentos). Vol. 11* Madrid.

PELC, J., *(1971),* "On the Concept of Narration", *Semiótica.*

PEREZ GALLEGO, C., *(1973), Morfonovelística. (Hacia una sociología del hecho novelístico).* Madrid.

PETOFI, J. y GARCIA BERRIO, A., *(1978), Lingüística del texto y crítica literaria.* Madrid.

PETREI, S., *(1991), Speech Acts and Literary Theory.* Londres.

PIZARRO, N., *(1970), Análisis estructural de la novela.* Madrid.

PLAZAOLA, J., *(1973) Introducción a la estética. Historia, teoría, textos.* Madrid.

POTTIER, B., *(1968), Presentación de la lingüística.* Madrid.

------, *(1970), Gramática del español.* Madrid.

POUILLON, J., *(1946), Temps et Roman.* Paris. y(Trad. espe.: *Tiempo y novela.* Buenos Aires, *1970).*

POULET, G., *(1950), Etudes sur le temps humaine.* Paris.

POYATOS, F., *(1970),* "Kinésica del español actual", en *Hispania, 53, 3, 444-452.*

------, *(1972),* "Paralenguaje y kinésica del personaje novelesco", *Prohemio, III, 2 (septiembre), 291-307.*

(1994), La comunicación no verbal. Madrid.

PRIETO, A., *(1975), Morfología de la novela.* Barcelona.

PROPP, V., (1970), Morphologie du conte. Paris.

RIFFATERRE, M., (1976), *Ensayos de estilística estructural.* Barcelona.

ROBBE-GRILLET, A., (1963), *Pour un nouveau roman.* Paris.

ROCA PONS, J., (1958), *Estudios sobre perífrasis verbales del español.* Madrid.

RODRIGUEZ ADRADOS, F., (1969), *Lingüística estructural.* Madrid.

------, (1950), "Observaciones sobre el aspecto verbal", en *Estudios Clásicos, 1,* 1-25.

ROJO, G., (1973), "Acerca de la temporalidad en el verbo español", *Boletín de la RAE,* Lll1, 351-375.

------, (1974), "La temporalidad verbal en español", *Verba,* 1, 68-149.

RUIPEREZ, M. S., (1967), "Notas sobre la estructura del verbo español", en *Problemas y Principios del estructuralismo lingüístico.* Madrid.

------, (1963), "Observaciones sobre el aspecto verbal español", *Strenae,* Salamanca, 427-435.

SAEZ GODOY, L., (1970), "Algunas observaciones sobre la expresión del futuro en español", *Actas del XII Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica,* 1968, tomo IV, 1875-1889. Madrid.

SANDMANN, M., (1953), "Narrative Tenses of the Past in the Cantar de Mio Cid", en *Studies in romance Philology;* 264 y ss.

SEARLE, J., (1975), "Statuto logico della finzione narrativa", *Versus,* 1978, n' 19-20, 148-162.

SEGRE, C., (1975), "Le strutture narrative e la storia", *Strumenti Critici,* 27.

-, (1976), *Las estructuras y el tiempo.* Barcelona.

SKUBIC, M., (1970), "Pretérito simple y compuesto en los primeros tiempos castellanos", *Actas del XII Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica,* 1968, tomo IV, 1891-1901. Madrid.

SPITZER, L., (1954), *Critica stilistica e storia del linguaggio.* Bari.

STAIGER, E., (1966), *Conceptos fundamentales de Poética.* Madrid.

SZERTICS, J., (1974), *Tiempo y verbo en el romancero viejo.* Madrid.

TACCA, 0., (1973), *Las voces de la novela.* Madrid, 1973.

TODOROV, T., (1973), *Gramática del* Decamerón. Madrid.

------, (1970), "Las categorías del relato literario" en VV.AA., *Análisis estructural del relato.* Comunicaciones, 8, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.

------, (1974), *Literatura y significación.* Madrid.

TOGEBY, K., (1953), *Mode, aspect et temps en espagnol.* Copenhague.

VALENZUELA CERVERA, J. A., (1971), *Las actividades del lenguaje.* Madrid.

VARGAS BARON, A., (1953), "Los tiempos de indicativo", *Hispana,* XXXVI, 412-419.

VERDIN DIAZ, G., (1970), *Introducción al estilo indirecto libre en español.* Madrid.

VICENTE MATEU, J. A. (1994), *La deíxis, egocentrismos y subjetividad en el lenguaje.* Murcia.

VILLANUEVA, D., (1977), *Estructura y tiempo reducido en la novela.* Valencia

VV.AA., (1970), *Análisis estructural del relato.* Comunicaciones, 8, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.

WANDRUSZKA, M., (1966), "Les temps du passé en français et dans quelques langues voisines", *Le Français Moderne,* 1966, XXXIV, 3-18.

WEDEL, A. R., (1974), "El imperfecto dinámico del Castellano medieval en el Evangelio de S. Mateo: manuscrito escurialense I.l.6", *Boletín de la Real Academia Española,* LIV, 498-504.

WEINRICH, H., (1968) *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje.* Madrid (ed. orig. 1964).

------, (1994), *Grammaire textuelle du français*. Paris.

WELLEK, R. y WARREN, A., (1959), *Teoría literaria.* Madrid.

WELLS, R., (1974), "Estilo nominal y estilo verbal", en *Estilo del lenguaje.* Ed. por T. Sebeok. Madrid.

WRIGHT, L. 0. (1932), *The -ra Verb Form in Spain.* California.

WUNDERLICH, D., (1972), "Pragmatique, situation denonciation et deixis", *Langages,* 26, 34-58.

YEATS, F. A., *El arte de la memoria.* Madrid.

YERRO VILLANUEVA, T., (1977), *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual.* Pamplona.

ZERAFFA, M., (1966), "Le temps et ses formes dans le roman

contemporain", *Révue d'Esthétique, 1,* 43-65

NOTAS

[1] Cfr.,por citar evidencias, la Poética de Aristóteles (1973) o La estructura del texto artístico de Lotman (1988). Para una buena visión de conjunto al respecto, el capítulo titulado El arte y la realidad del libro de Juan Plazaola Introducción a la estética. Historia, teoría, textos. Madrid, B.A.C., 1973, pp. 381-391.

[2] Fundamentalmente Genette (1972); o Darío Villanueva (1977).

[3] Es discutible, incluso, que el aspecto pueda ser considerado como categoría verbal.

[4] Rastreada, además, con solvencia y práctica exhaustividad por Harald Weinrich.

[5] Esta lingüística del texto propugna el estudio de las formas verbales en el texto, pero no se ha desarrollado todavía (Bernárdez, 1982 y 1995). La pragmática no ha planteado estas cuestiones como tema de estudio, aunque cabe notar que el

planteamiento de Weinrich es básicamente pragmático, ya que atiende a las relaciones que emisor y receptor mantienen con el mensaje. Sí han interesado estas cuestiones a la lingüística cognitiva (vid. Langacker, 1987 y 1989), donde distinciones como las de figura y fondo recogen las distinciones básicas de Weinrich.

[6] Referencias básicas sobre el texto como unidad y construcción en Petöfi y García Berrio (1978), Lotman (1978) y Eco (1978, 1979).

[7] Y también, aunque no podamos hacer hincapié en ello, para otros asuntos, como la pedagogía de la lengua, por ejemplo.

[8] Nos referimos al esquema de Buhler (1950). El hablante o narrador y el oyente no aparecen representados en el texto en cuanto a su función de hablante u oyente. Lo cual no quiere decir que el texto no ponga de manifiesto el "modo de ser" del narrador (algo que la teoría de la literatura recoge en la categoría de autor implícito) o no sea capaz de manifestar los rasgos del autor, mediante las huellas que el hablante inscribe en su enunciado. Pero estas relaciones del signo con el hablante y el oyente obedecen a dimensiones semántícas no representativas. Por ello la triple relación del signo con el modelo de Bülher quedaría reducida en el texto histoire a aquella que une el signo con el referente.

[9] Para la distinción entre tiempo lingüístico y cronológico es de gran interés Guillermo Rojo (1973).

[10] LAMIQUIZ, V., *Morfosintaxis estructural del verbo español*. Madrid, 1972, p.60. Esta distinción *(actualité)* toma su origen en la gramática de DAMOURETTE-PINCHON, *Essai de grammaire de la langue française*. Paris, 1911-1936. El mismo criterio de *actualidad lo* expone POTTIER, B., *Gramática del español*. Madrid, 1970, pp. 116-118.

[11] La distinción entre *histoire y discourse* de Benveniste equivale a los términos *narración y comentario* de Weinrich, aunque no puede decirse que sean exactamente idénticos. De otra parte emplearemos la palabra *discurso* en sentido genérico, para hablar del discurso narrador o del discurso comentador. Así los tipos de enunciación de Benveniste equivalen a los tipos de discurso, de este modo el término *discurso* no equivale al término *discourse*.

[12] Más adelante veremos la diferencia entre uno y otro, que equivale a la distancia que debe establecerse entre tiempo pasado y tiempo imaginario, entre historia y ficción, pero esta distinción no es posible desde los presupuestos en que nos movemos ahora.

[13] Entre ellos se encuentran los ya citados DAMOURETTE, J. y PINCHON, E., 1936; a estos sigue LAROCHETTE, J., 1945, HAMBURGER, K., 1953; después de BENVENISTE, E., 1959, tenemos, incidiendo de alguna manera en el mismo problema, a IMBS, P., 1960; BULL, W., 1960 y HEGER, K., 1963.

[14] Tras preguntarse sobre el fundamento de los grupos verbales (grupo I, narrador y II, comentador) contesta: 'Podría renunciarse a contestar a esta pregunta y limitarse a seguir operando con las estructuras ya obtenidas. Este procedimiento se recomienda especialmente en el caso de que el fin propuesto sea el ideal de una lingüística formal pura, porque se piense o en la lógica formal o en operaciones mecánicas. Como no pienso ni en la una ni en las otras, no tengo por qué amedrentarme de afrontar una interpretación del contenido de las estructuras sintácticas. El formalismo llega a su fin natural donde el sentido salta a la vista." (Weinrich, 1968: 61). La interpretación de los tipos de discurso y de los grupos temporales se desliza, pues, hacia la situación comunicativa, pero entendida como actitud anímica.

[15] Ya indicamos más arriba que no hacemos distinción, por el momento, entre narración ficticia y la hecha sobre la realidad; pero, aparte de esta salvedad podría prescindirse, a efectos estadísticos, de aquellos parlamentos que en las obras citadas pudieran consistir en el despliegue de un relato, si es que se diera, pues no afectaría sustancialmente a las cifras indicadas.

[16] Aquí anticipa el desarrollo de la teoría de al proponer el término *perspectiva* en lugar del término *tiempo* (época), ya que el término *tiempo* resulta "confuso y equívoco". La noción de perspectiva, que se desdobla en "participación" y "alejamiento" engloba el *tiempo y la actualidad*, como podrá comprobarse más adelante, al desarrollar el concepto de *actualidad.* Los trabajos citados aparecen reeditados en Alarcos, 1970.

[17] La gramática de Alcina y Blecua (1975) recoge una distribución que viene a coincidir con la de aunque estos autores incorporan los puntos de vista de W. Bull.

[18] Por esta razón el planteamiento de Alarcos (vid. supra) resulta más apropiado. Este autor no disocia perfecto simple de imperfecto, ya que engloba en la categoría de *perspectiva* lo que corresponde a los dos clasificadores, el de época (o tiempo) y el de actualidad (participación y alejamiento). De este modo, el planteamiento de Emilio Alarcos resulta a la postre un antecedente que encaja de modo más próximo con la teoría que desarrollaremos más adelante.

[19] Vid. BERCHEN, T.: « Sur la fonction des temps verbaux. A propos de H. Weinrich: Tempus – Besprochen und Erzahete Weir » en *Le Français Moderne.* XXXVI, 1968, pp. 287-297.

[20] G. Rojo (1973)

[21] Repetimos, para ser exactamente precisos, que coincide con la traducción que hemos hecho del pensamiento de Benveniste para el caso del español. De otra parte el desglose de la noción de "perspectiva", propuesta por Alarcos, para incluir en ella el tiempo y la participación nos llevaría a la clasificación que proponemos, vid. Alarcos, 1947: 105-106.

[23] Weinrich (1968: 81) dice a este propósito: "En ningún relato somos tan distanciados de la situación cotidiana como en el cuento infantil. En el cuento infantil todo es distinto del mundo cotidiano; por ello, el cuento infantil traza con más firmeza que cualquier otro relato la frontera entre el mundo narrado y el mundo cotidiano." Estas son, en efecto, cuestiones muy reflexionadas por la teoría literaria en conceptos como el del pacto ficcional que debe establecer el fruidor de una obra de ficción, y que, en ocasiones, como las ejemplificadas aquí (u otras como las aportadas por Bourneuf y 1975) presenta marcas codificadas.

[24] Sobre la apracticidad de lo ficticio, véase, como muestra, E. Staiger (1966).

[25] "no es *oficio* del poeta", dice Aristóteles en *su Poética,* "el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente". *Y* más adelante: "En todo caso, más vale elegir cosas naturalmente imposibles, con tal que parezcan verosímiles, que no las posibles, *si* parecen increíbles."

[26] Como afirma Martínez Bonati: "En la narración específicamente literaria, que puede definirse como la que tiene por sentido la *plenitud como narración,* la validez atribuida a las frases miméticas del narrador es máxima, absoluta. Así se desenvuelve sin vacilaciones como visión del mundo. Este juego culto (de muy seria trascendencia) de proyectar mundos en imagen narrativa, necesita, como exigencia de una cuasi-mecánica de la "ilusión", dar crédito irrestringido al narrador." (F, Martínez Bonati, *1972: 71)*

[27] Par una visión de conjunto sobre la relación entre memoria y fantasía vid. Plazaola, *1973.*

[28] EI caso se puede aplicar también, según Gili Gaya (1972) a las etapas que el niño sigue en la adquisición del sistema verbal: "Entre los niños españoles, la primera expresión del pasado es el participio sin verbo auxiliar: *nena comido, visto un caballo, papá entrado.* El participio surge, pues, con todo su aspecto perfectivo de acción acabada; y, por contraste, pretérita. He aquí un indicio, por no decir todavía una prueba, de que nuestra primera salida del presente es aspectiva, y no temporal' Podríamos plantearnos, en la línea de este paralelismo, si la segunda salida del presente - la que nos lleva al pasado remoto- es una salida basada en las actitudes, una salida que podríamos llamar modal y de origen metafórico. Habría que examinar en el desarrollo del lenguaje infantil las etapas que sigue el niño hasta consolidar el uso del sistema verbal en sus dos niveles de actualización, así como el desarrollo de las actitudes comunicativas correspondientes. Tema de indudable importancia en la pedagogía del idioma, no sólo para la enseñanza de la gramática, sino para guiar los ejercicios, los comentarios de texto y demás prácticas que deben conducir al dominio de la lengua propia. Para entroncar el planteamiento teórico de este trabajo con cuestiones pedagógicas prácticas cfr. Valenzuela Cervera (1971).

[29] Vid. Plazaola, 1973; Yeats, 1974.

[30] Reproducimos un párrafo en el que se hace una justa crítica al sistema de Bull, ya que en este autor no queda perfilada la desvinculación del discurso narrativo con relación al tiempo del hablar: "Sin embargo, ambos grupos se diferencian fundamentalmente de los grupos temporales I y II que hemos establecido en nuestra exposición. Prescindiendo de que Bull no recoja en ambos ejes todos los tiempos, sino que añada ejes complementarios para ciertos tiempos como el futuro II y el condicional II, y prescindiendo además de que Bull argumente a partir de la proyección geométrica, la diferencia capital respecto de nuestra concepción se halla en que los tiempos de la retrospección están en su coordenada, relacionados con el *retrospective point,* es decir, con un punto que para el hablante se encuentra en el pasado. Ambos ejes se hallan a la vez sobre el mismo eje del Tiempo. Esto resulta inequívoco de la explicación que da Bull de la forma española *cantó,* a la que llama retro-perfecto, que es "vector cero en el *retrospective point,* al mismo tiempo *vector minus* en el *point present* y que además designa consecuentemente el aspecto perfectivo. Una vez más el concepto previo de Tiempo vuelve a malograr un arranque feliz siendo un estorbo para llegar a concebir los tiempos como fenómeno lingüístico y literario" (Weinrich, 1968: 58-59)

[31] "The Spaniard,... resolves this ambiguity in two fashions. He states explicitly, using some nonverb form the axis being used. The more common resolution, however, is based on the assumption that both the speaker and the hearer are aware of the inmediate life situation at the moment of speaking, that they are in some degree of common focus which helps define the axis." (Bull, 1960: 57)

[32] "It should now be evident that the analysis of tense form function has become an analysis of human behaviour in specified situations and that the dimension to the problem have been vastly increased." (Id.: 58).

[33] "Once the speaker has moved from PP to RP in recollection, PP ceases to be a relevant entity." (Id.: 24)

[34] "It has already been demonstrated that all prime tense forms have the potential of being oriented to any axis of orientation." (Id.: 58)

[35] Véase, por ejemplo la opinión de Lamíquiz *(1972): "Cantaba,* presente inactual en oposición a *cantó* actual. Expresa coexistencia, pero en inactualidad.

Quizá extrañe que consideremos a esta forma *cantaba* como presente, tan mal acostumbrados estamos por las gramáticas tradicionales que entremezclan la época con el aspecto, llamándola "pretérito imperfecto". "Salta a la vista que la

diferencia entre imperfecto y perfecto simple no tiene nada que ver con la época", dice H. Weinrich en el epígrafe "Un concepto desafortunado: aspecto" de un capítulo que titula "épocas, no aspectos".

Para percatarse de su valor de época presente, es preciso observar atentamente su nivel inactual y no caer en el error de confundir lo inactual con lo pasado." (Lamíquiz, 1972: 78). Entendemos que esta doctrina y la de Weinrich han sido suficientemente puestas en cuestión: la forma *cantaba* es, a estos efectos, presente y también pretérito.

[36] Desde la teoría de la novela se aborda también la temática del tiempo, pero desde un planteamiento distinto, pues el género novelístico, la estructura del relato en general o el análisis de obras concretas no puede confundirse con el texto narrativo en sí mismo considerado desde la vertiente lingüística. No obstante, existen puntos de coincidencia, puesto que en definitiva toda narración tiene en su base un orden lingüístico. Pero no deben confundirse estos dos órdenes. Así lo advertía ya Baquero Goyanes en unas páginas clásicas: "...ha de tenerse en cuenta que la movilidad y rotación de diversos planos temporales no supone necesariamente la utilización de distintos tiempos verbales; pues uno mismo - el presente - es el que suele servir para la narración de los acontecimientos en diferentes épocas". (Baquero Goyanes, 1970: 131). No considero por esta razón aquellas obras que tratan del tiempo narrativo como elemento estructurador del género ni las que analizan obras concretas, tarea interminable y de poco interés para este estudio.

[37] En un sentido semejante entendemos pasajes concretos en la obra de Pouillon, *Tiempo y novela* (Puillón, 1970). Dice, por ejemplo, este autor: "La cronología novelística es captada desde el interior en los sucesivos presentes que la constituyen tal como fue vivida". (Id.: 132). Esta es, en definitiva, la noción de *tiempo dinámico* que se desliza al considerar en abstracto la temporalidad del relato. Matizando la expresión diríamos "tal como es vivida" en la percepción que acompaña a la lectura. También señala Puillón sugerentes distinciones entre historia y narración ficticia basadas en la diferente cualidad del tiempo que una y otra suponen; de gran interés son, asimismo, las apreciaciones de P. Ricoeur (1987).

[38] Sobre esta noción hay algunas indicaciones en Togeby (1953); pero, ligadas al valor aspectual del imperfecto y perfecto simple, no se desarrollan. Este autor, como es habitual, se centra en el valor de estos dos tiempos aisladamente considerados, es decir, en el contexto oracional.

[39] No entramos en otros valores, como cuando se trata de acciones reiteradas o cíclicas. Este tema es, en definitiva, secundario con respecto a lo que ahora tratamos.

[40] Sobre este punto han incidido aquellos autores que tratan acerca del uso de los tiempos desde el campo histórico. Cfr. Badía, 1948: 291-292.

[41] La discusión de Pouillon sobre la contingencia y necesidad del tiempo narrado tiene en su base este problema. La cronología novelística es "captada desde el interior" y la histórica "desde un punto de vista exterior, hay dos posiciones "durante" y "luego" "(Pouillon, 1946: 132).

[42] Asunto estudiado, entre otras escuelas, por la estilística y la neoestilística. A modo de referencia básica, pueden consultarse L. Spitzer (1954), D. Alonso (1971), A. Alonso (1969), M. Riffaterre (1976), P. Guiraud (1970), G. Devoto (1961).

[43] Vid. el detenido estudio sobre las formas del verbo que corresponden a los modos de introducir la voz o el pensamiento de los personajes en el texto narrativo de Verdín Díaz (1970).

[44] Cfr. Pottier (1970: 116). Para la clasificación de los tiempos según la actualidad utiliza Pottier la transposición entre estilo directo y estilo indirecto, y de ahí el error de incluir como presente inactual la forma *cantaba* en lugar de la pareja *canté / cantaba* (vid, Primera parte, M.). Se observará que el paso de estilo directo a estilo indirecto significa el paso del texto dialogado (discurso actual, o, al menos, imitación de lo actual) al texto narrativo (inactual); significa un cambio de voz, del personaje al narrador, lo que lleva consigo una transposición de tiempos semejante a la que aquí hemos planteado entre grupo de tiempos primarios y grupo de tiempos secundarios. Pero obsérvese al mismo tiempo que este caso supone un cambio muy particular y limitado entre discurso actual y discurso inactual, que no abarca en toda su extensión el problema. La frase de diálogo indirectamente dicha a través de la voz de narrador se sitúa en el segundo plano.

[45] E. Delgado(1972).

[46] La escasa frecuencia en el uso de estos tiempos limita su importancia para un estudio que, como el presente, se centra en los rasgos más importantes , del discurso narrativo. Muy distinto sería el caso si nuestro objetivo se centrase directamente en el paradigma verbal. Por razones obvias de este enfoque el subjuntivo queda en un segundo lugar. No lo hemos tratado y tampoco ahora entraremos en la discusión de los niveles de actualidad que corresponden a este modo. El problema de este modo en el texto narrativo quedará para otra ocasión. Nos permitimos, sin embargo, apuntar que la crítica efectuada al sistema verbal de Lamíquiz y Pottier, hecho sobre los tiempos de indicativo, se puede trasladar punto por punto a los tiempos de subjuntivo. Y así resulta que *cantara / cantase* juega un papel similar al desempeñado por la pareja *cantaba / canté, lo* dicho acerca de esta debe aplicarse con pocas diferencias a aquella. Pero este tema nos llevaría más lejos: la forma - *ra* de indicativo (motivo de esta nota) supone para el discurso actual un cuarto elemento retrospectivo *(canto* [presente], (1), *he cantado, (2), canté / cantaba, (3), hube cantado / había cantado, (4) cantara).* La forma en - *ra* sugiere (saliendo ya de los tiempos que existen para entrar en el sistema hipotético, al modo de Bull) el modo como los grados de la retrospección enlazan con las formas que toman valores subjetivos, según el esquema *quisiera - quería - quiero.* (cfr. Lamíquiz, *1972: 60 - 68 y 78 - 83;* Pottier, *1970: 116 - 124).*

[47] En el mismo sentido se expresa Gili Gaya (1958: 142), la R.A.E. (Esbozo, 5 3. 13. 8. 6) y otros autores que no es necesario citar, Alarcos, si lo interpretamos bien, excluye el momento puntual de comienzo de la acción, pues da al perfecto simple un carácter terminativo. Indicar el inicio o el término es cosa que no señala el tiempo sino el aspecto del verbo.

[48] Se debe tener en cuenta que en textos narrativos largos como la novela, el sistema verbal podría cambiar en el paso de unos episodios a otros.

En el relato breve estos cambios no parecen probables. Esta posibilidad no modifica en nada lo dicho. En todo caso, el cambio de sistema verbal dentro de un mismo texto debe quedar claro, porque de otro modo no habría sistema ninguno y estaríamos ante la confusión mencionada.

[49] Corresponde al concepto narratológico de escena (vid. Genette,1972) 59. Cfr. Poyatos (1970 y 1972).

[50] Cfr. Poyatos (1970 y 1972).

[51] A este respecto son referencias básicas y clásicas los textos de Searle (1975), Levin (1976) y Ohmann (1971).