

LOS TIEMPOS VERBALES EN LA NARRACIÓN

Orlando J. GENÓ

1

Indudablemente, son tres las grandes técnicas discursivas: la descriptiva, la narrativa y la reflexiva (o expositiva, o estilo de ideas). Las otras técnicas que conforman el universo del discurso no dejan de ser subsidiarias de aquellas tres.

Para algunos preceptistas, la descripción, en el orden didáctico, es anterior a la narración y a la exposición propiamente dichas, ya que ella marca el punto de partida del proceso de enseñanza-aprendizaje de la composición, por cuanto se comienza a educar la capacidad de observación de los educandos y a forjarse las primeras imágenes y recursos poéticos que habrán de preparar el lenguaje expresivo-reflexivo por el cual discurre íntegra la instrucción escolar, tanto primaria como secundaria. A favor de este criterio, así opina Luis Alonso Schökel: "No es sólo un comienzo temporal el que nos trae la descripción al principio de este curso. Es, además, un comienzo lógico y sistemático. La mitad, por lo menos, de la narración se reduce a describir bien; muchísimo del estilo de ideas se condensa en describir bien; el estilo puro de ideas sin materiales sensibles es casi imposible en literatura. De aquí se deduce la importancia de asegurar bien este paso decisivo; y también se deduce que le estaremos practicando incesantemente, sin despedirle nunca de nuestra pluma ni de nuestro plan sistemático. Es como un líquido que se trasvasa y empapa con su humedad abierta o subterránea todos los campos literarios"(1).

Por eso, el proceso didáctico de la descripción recomienda el tratamiento de las "fórmulas descriptivas" según Schökel(2), o "connotadores" según Sperber-García (3), tales como las imágenes sensoriales (visuales — de color, forma o dimensión, luz o penumbra, etc.—; auditivas — ruidos, sonidos, voces de personas, animales, y de fenómenos de la naturaleza, etc. — ; táctiles — térmicas, de consistencia, de tersura o aspereza, etc. — ; gustativas — de sabor, térmicas, de aderezos y especias, etc. — ; olfativas — de perfumes, hedores, etc.—; de movimientos físicos — verticales, horizontales, oblicuos, curvos, espirales, etc.— , y anímicos — impresiones, sensaciones, sentimientos agradables y desagradables, etc. —) , las sinestesias, las comparaciones, las metáforas, las alegorías, las metonimias, las personificaciones, los epítetos, las distintas categorías de palabras con valor retórico, etc. Incluso, se previenen las expresiones viciosas que perjudican a la descripción, como los lugares comunes, las frases hechas o el uso de sustantivos y verbos demasiado genéricos, en favor de otras formas más originales, más

específicas, que comporten notas de color, sonido, luminosidad esto es, mayor fuerza expresiva a lo descripto.

La narración marca la etapa siguiente a la descripción, según el proceso didáctico señalado por Schökel; porque, si de la descripción estática de una estampa, se pasa a la descripción dinámica de estampas sucesivas que signifiquen momentos sucesivos de un fenómeno (como el describir un mismo paisaje "antes, durante y después de una tormenta lluviosa"), y de ésta a la descripción narrativa o narración descriptiva de estampas costumbristas por ejemplo, en las que ya participa el hombre, estaremos ubicados en el origen mismo de la narración propiamente dicha.

De la importancia de narrar en la infancia y adolescencia, de la sugestión despertada por fábulas, leyendas, cuentos y novelas, de la magia de la literatura fantástica y de ciencia ficción, nos hablan numerosos hombres de letras y pedagogos. De entre ellos, nos interesa sobremanera la opinión de Dora Pastoriza de Etchebarne, quien destaca "el valor de la narración como caja de resonancias telúricas que prolonga la vida de los hombres — la enriquece y la embellece — estableciendo entre ellos un vínculo de misteriosa comunicación". Más adelante lo aclara mejor: "(...) no ha de verse en nuestra fervorosa defensa de la narración, una actitud sentimental desubicada del momento presente. Todo lo contrario: para nosotros 'el presente no es más que un punto de contacto entre la línea del pasado y la del porvenir', de tal manera que al restituir a la palabra oral [el contar cuentos] su justo valor no hacemos más que mirar lo antiguo con ojos nuevos como una forma de comprender el mañana.

Entendemos, pues, que quien afronte con seriedad la problemática de la literatura infantil-juvenil, — y dentro de ella, la crisis de la lectura — habrá de volver sus ojos al poder de la palabra oral, medio de comunicación ancestral, silenciada por el avance tecnológico" (4).

De allí que, en la actualidad, se haya convertido en la técnica más importante (de las tres) para leer, analizar, comentar, inclusive cultivar, sobre todo en la instrucción escolar. De allí que, aparte de la técnica narrativa en sí, el proceso didáctico se preocupe también por sus aspectos retóricos, entre los que se cuentan las "fórmulas narrativas": alusiones a hechos y personajes históricos, religiosos, mitológicos; citas de palabras o conceptos manifestados por otras personas, propias de la trama o ajenas a ella; anécdotas de sucesos ocurridos al margen de la historia narrada; hasta fábulas, apólogos y cuentos breves insertos en una narración más larga para amenizarla, dinamizarla y, en consecuencia, tomarla más interesante aún. También aquí se previene de los vicios que surgen, como los ya apuntados para la descripción, de la carencia de sensibilidad idiomática o artística, o bien, de la destreza necesaria para pulsar la técnica narrativa con cierta idoneidad, o bien, del conocimiento o adiestramiento técnico necesario: falsear la sucesión coherente de secuencias narrativas; confundir la persona del narrador; manejar incorrectamente los estilos directo, indirecto e indirecto libre; o cambiar los tiempos verbales empleados

en la narración; todo ello, mientras no responda al talento del narrador y a la técnica o efectos estilísticos por él perseguidos.

La exposición (la reflexión o estilo de ideas) constituye el momento culminante en la didáctica de la composición. Ya lo dijo Schökel: "No se ha acabado la formación del estilo con la descripción y la narración: queda un capítulo tan amplio como cualquiera de ellos, tan difícil como los dos y que los presupone e incluye [en realidad, cada una de las técnicas presupone a las otras dos]. (...) se trata del estilo de ideas. A él hay que dedicar un curso entero en su aspecto más general y otro tanto a sus aplicaciones particulares, sea la elocuencia, o la conferencia, o el artículo, o la vulgarización, o la expresión científica"(5). Jean Guittou, por su lado, habla de la importancia de la técnica reflexiva al conectarla con el actual conflicto suscitado a raíz de la falta de equilibrio que debe existir entre el fondo y la forma del trabajo intelectual: "En nuestros días, por razones, legítimas unas y oscuras otras, el arte de expresarse tiende a desaparecer. Se lo enseña menos en la creencia de que lo esencial no es el hablar sino saber. Esta suposición tendría visos de verdad si no hubiese nexos fundamentales entre el pensamiento y el lenguaje. Pero estas dos manifestaciones de nuestro ser se sostienen mutuamente de tal modo, que no es posible sobresalir en una de ellas sin apoyarse en la otra. Se combate, justificadamente, el lenguaje vacío; la sensibilidad de la época no soporta ya el género oratorio, excepto en el foro, en el parlamento o en la Iglesia. Pero nos encontramos con que no ha sido sustituido por nada valioso, y los jóvenes, pertrechados de hechos, ideas o pensamientos son incapaces, a menudo, de comunicarlos. La crisis de la enseñanza secundaria y superior tiene mucho que ver en esta ineptitud de la juventud pensante para el empleo del lenguaje. No es que sea necesario volver a la antigua 'elocuencia'; lo que se impone es, solamente, guardar su sustancia bajo nuevas formas, adaptarlas a este espíritu moderno más rápido y ágil, más neto, más sincero y audaz, que se dirige en forma directa a lo esencial"(6).

Por eso mismo, el proceso didáctico de la reflexión (exposición, estilo de ideas, argumentación, la vieja retórica en suma) presupone una inteligente combinación de las "fórmulas descriptivas y narrativas" con las "fórmulas reflexivas" propiamente dichas: citas oportunas de calificadas personalidades del mundo de la cultura; planteamiento de polémica (altercado, debate, discusión) mediante una benéfica confrontación de opiniones o juicios; sentencias, refranes, proverbios, "latiguillos", adecuados pleonasmos, los que, aun proviniendo de la "sabiduría" popular, contribuyen a persuadir o disuadir con respecto a una determinada acción o idea; juego de antítesis, esto es, contraposición de una palabra o frase a otra de significación contraria, con el fin de volver más ingenioso el discurso reflexivo. Por supuesto que, como el descriptivo y el narrativo, se preserva el proceso expositivo de los serios inconvenientes que suelen perjudicar sus cualidades positivas (originalidad, concisión, claridad, conveniencia, proporción, etc.): superficialidad o vulgaridad en la exposición de los argumentos; enigmática criptografía en los enunciados; desajustes semánticos o conceptuales; ruptura del sentido lógico por ruptura del orden recto de los elementos oracionales (hipérbaton); redundancias y ambigüedades; dispersión de ideas; verborrea, o sea abundancia verbal viciosa.

Es, justamente este proceso reflexivo el que mejor se ajusta a aquel primigenio plan de exposición retórica, el mismo que, desde Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, habría de perdurar hasta nuestros días aunque con serias modificaciones, refundiciones, adaptaciones. Plan-guía que, ahora y siempre, habría de servir no sólo para las otras dos técnicas mayores, sino también para todas las subsidiarias. Pues, sobre tal proceso, opinó Antoine Albalat: "La composición literaria puede definirse así: el arte de desarrollar un tema; o dicho de otro modo, el arte de encontrar ideas [invención], de arreglarlas [plan o disposición] y de expresarlas [elocución, con sus cualidades y recursos estilísticos] (...) Estas tres operaciones [invención, disposición y elocución] no son rigurosamente distintas; al contrario, no se las puede separar. Encontrar un asunto, es ya disponerlo y ordenarlo, desde el momento que se lo examina y se lo madura. Con frecuencia, en el mismo momento en que se descubre una situación, una escena, nos llega la expresión, y se anota para no perderla. La elocución gana entonces terreno sobre la invención y sobre la disposición"(7). Y, en verdad, la elocución hubo de imponerse en todo el campo retórico, hasta llegar a constituirse, casi por sí sola, en el arte poética.

2

Sin embargo, hay otros preceptistas que, por encontrar rasgos similares en los procesos descriptivo y reflexivo, consideran nada más que dos las grandes técnicas expresivas: la narración y la exposición. Así, Harald Weinrich sostiene que son dos los mundos (el narrativo y el comentado) que conforman el universo discursivo; y, para marcar la diferencia entre uno y otro, se vale de una imagen pintoresca: "El prototipo del narrador tal como siempre nos lo presenta la literatura en los relatos estereotipados es el narrador de historias. Tenemos de él una imagen determinada: es más bien viejo; en los cuentos infantiles es un viejo, una vieja, o la abuela. Está sentado —no de pie— en un sillón, en un sofá o en un tajo junto a la chimenea. Es al anochecer, después de la jornada. El viejo interrumpe placenteramente su relato para dar una chupada a la pipa o al cigarro (raras veces al cigarrillo). Se mueve lentamente; se toma el tiempo necesario para contemplar uno por uno a sus oyentes, o hace memoria con la mirada puesta en el techo. Sus gestos son escasos y la expresión del rostro es más serena que agitada. Está totalmente relajado. (...) Lo terrible del suceso narrado no lo afecta en absoluto, o apenas tinte la situación, que, como situación narrativa, permanece por principio relajada. (...) actitud relajada que, respecto del cuerpo, sólo es signo exterior del relajamiento del espíritu y del discurso. Valga, a la inversa, la actitud tensa, tanto del cuerpo como del espíritu como nota general de la situación comunicativa no narrativa. En ella el hablante está en tensión y su discurso es dramático porque se trata de cosas que lo afectan directamente. Aquí el mundo no es narrado, sino comentado, tratado. El hablante está comprometido; tiene que mover y tiene que reaccionar y su discurso es un fragmento

de acción que modifica el mundo en un ápice y que, a su vez, empeña al hablante también en un ápice. Por eso, el discurso no narrativo es, por principio, peligroso" (8).

Aparte de establecer la diferencia entre ambos mundos mediante la oposición de actitud 'relajada/tensa', Weinrich los distingue, además, por los tiempos verbales que ocurren más frecuentemente en uno que en otro. Así, para el mundo comentado, cita los tiempos que se realizan habitualmente en las lenguas románicas y los reúne bajo la denominación de GRUPO TEMPORAL I. Ellos son el 'presente' y los 'pretéritos y futuros' próximos, o sea, sentidos como muy relacionados con el presente:

canta	(presente)
está cantando	(frase verbal de presente durativo)
acaba de cantar	(perífrasis de pasado reciente)
ha cantado	(pretérito perfecto)
va a cantar	(perífrasis de futuro próximo)
cantará	(futuro simple)
habrá cantado	(futuro compuesto)

La ocurrencia de estos tiempos verbales se debe a que el emisor comenta los hechos, aun los pasados y futuros, tal como si ocurrieran, o bien, como los siente o le preocupan, en el momento de la emisión del comentario; es decir, emplea dichos tiempos como testimonios de la afligente actualidad de sus muy puntuales sentimientos, preocupaciones o intereses.

Ahora bien, los tiempos verbales del mundo narrado que aparecen reunidos por Weinrich en el GRUPO TEMPORAL II son todos pasados, o alguna otra esporádica forma que se relaciona estrechamente con el pretérito. Ellos son:

cantaba	(pretérito imperfecto)
cantó	(pretérito perfecto simple)
había cantado	(pretérito pluscuamperfecto)
hubo cantado	(pretérito anterior)
acababa de cantar	(perífrasis de pretérito reciente pero en el pretérito)
estaba cantando	(presente en el pasado)
iba a cantar	(perífrasis de pretérito imperfecto)
cantaría	(condicional simple)
habría cantado	(condicional compuesto)

Tales tiempos pasados normalmente significan en el uso habitual de nuestra lengua:

el pretérito imperfecto: acción duradera (no puntual ni acabada) que está ocurriendo en el pasado. "Muchas veces el hecho se indica como coincidiendo con

otro (de ahí el nombre de copretérito que le dio Bello): "cuando tú ibas yo venía"; "yo leía cuando él llegó"(10). Andrés Bello ya lo había explicado con su reconocida sabiduría: "En esta forma el atributo [lo predicado] es, respecto de la cosa pasada con la cual coexiste, lo mismo que el presente respecto del momento en que se habla, es decir, que la duración de la cosa pasada con que se le compara puede no ser más que una parte de la suya. "Cuando llegaste llovía": la lluvia coexistió en una parte de su duración con tu llegada, que es una cosa pretérita: pero puede haber durado largo tiempo antes de ella, y haber seguido durante largo tiempo después, y durar todavía cuando hablo"(11);

el pretérito perfecto simple (ex-pretérito indefinido; para Bello, Amado Alonso y otros gramáticos, sólo pretérito): acción que ha ocurrido en el pasado, sin relación alguna con el presente (de allí que se lo conozca también con la denominación de pretérito histórico). Bello lo explica mejor: "El pretérito de los verbos desinentes [o perfectivos, cuya acción no es completa, perfecta, si no se termina] significa siempre la anterioridad de toda la duración del atributo [de lo predicado] al acto de la palabra, como se ve por estos ejemplos: "Se edificó una casa"; "La nave fondeó a las tres de la tarde". Mas en los verbos permanentes [o imperfectivos, cuya acción no necesita terminar para ser completa] sucede a veces que el pretérito denota la anterioridad de aquel solo instante en que el atributo [lo predicado] ha llegado a su perfección "Dijo Dios: Sea la luz y la luz fue": fue vale lo mismo que principió a tener una existencia perfecta"(12);

el pretérito pluscuamperfecto [o ante-co-pretérito, según Bello]: acción pasada, anterior a otra también pasada. "Significa que el atributo [lo predicado] es anterior a otra cosa que tiene la relación de anterioridad respecto del momento en que se habla, pero mediando entre las dos cosas un intervalo indefinido. "Los israelitas desobedecieron al Señor, que los había sacado de la tierra de Egipto"; el sacar es anterior al desobedecer, pretérito; pero nada indica que la sucesión entre las dos cosas fuese tan rápida que no mediase un intervalo más o menos largo"(12);

el pretérito anterior [o ante-pretérito, según Bello]: acción pasada, anterior a otra también pasada. Enunciado de esta manera, el sentido del pretérito anterior en un texto resulta similar al del pretérito pluscuamperfecto; por eso, Andrés Bello los distingue diciendo que la acción significada por el pretérito anterior es 'inmediatamente anterior a otra acción pasada cuando la acción significada por el pretérito pluscuamperfecto es anterior a otra acción pasada, pero con intervalos indefinidos'. Al respecto, aclara Bello, "La causa de esta diferencia entre hube cantado y había cantado está en el elemento de coexistencia de la segunda forma. Para comprenderlo, podemos concebir en el anterior ejemplo [se refiere a "Los israelitas desobedecieron al Señor..."] tres cosas: sacar, haber sacado y desobedecer. El fin del sacar es necesariamente el principio del haber sacado. Y como había sacado es un co-pretérito de la frase verbal haber sacado, que podemos considerar como un verbo simple, el desobedecer se representa como coexistente con una parte cualquiera de la duración de haber sacado, y por consiguiente es indeterminado el intervalo entre el sacar y el desobedecer"(13);

el condicional simple (ex-potencial simple pos-pretérito, según Bello): acción posible que puede cumplirse en cualquiera de los tiempos principales: "Tendría entonces veinte años" (en el pasado); "Sería interesante terminar ya la reunión (en el presente); tu hermano dijo que lo compraría el año entrante" (en el futuro). Sin embargo, es habitual que se lo use (tal como lo manifestó Bello) con 'sentido de posterioridad a una cosa pasada': en la oración "Los profetas anunciaron que el Salvador del mundo nacería de una virgen" el nâcer es posterior al anuncio, que es cosa pasada"(14);

el condicional compuesto (ex-potencial compuesto ante-pos-pretérito, según Bello): acción anterior a una que se presenta como futuro respecto de otra acción que es anterior al momento en que se habla. Así, al menos lo explica Bello en el siguiente ejemplo: "Díjome que procurase verle pasados algunos días; que quizá me habría hallado acómodo": "hallar, anterior a procurar, posterior a decir, pretérito"(15);

las tres perífrasis verbales (acababa de cantar, estaba cantando e iba a cantar) son, en cierto modo, formas que significan lo mismo que algunos de los tiempos ya estudiados, sólo que le añaden connotaciones más sutiles o enriquecedoras.

Es cierto que Harald Weinrich, con esta división de los dos grupos temporales, quiere demostrarnos, además, que los tiempos verbales tiene poco o nada que ver con el tiempo (cronológico, cósmico) propiamente dicho, sino más bien con la actitud narradora o comentadora de los hablantes. De este modo, la teoría de Weinrich vendría a contrariar el sistema semántico de Bello, en el que los tiempos verbales no sólo tienen que ver con el tiempo en sí, sino que lo marcan con nitidez; de allí la vigencia, la actualidad que conserva aún la concepción del ilustre venezolano, quien, para mayor gloria suya, supo exponerla de manera tan clara. No obstante, recientes trabajos de investigación(16) atestiguan que ambas teorías (la de Bello y la de Weinrich), en vez de contradecirse o repelerse se complementan mutuamente.

Con respecto a los tiempos principales (o fundamentales) de los mundos narrado y comentado, Weinrich sostiene categóricamente: "En español y en las lenguas románicas no existe el tiempo principal del relato, sino que el imperfecto y el perfecto simple constituyen ambos juntos el tiempo fundamental, ofreciendo más o menos la misma frecuencia, es decir un 80%. Ahora bien, en cuanto al presente como tiempo fundamental del grupo I, se ha observado más de una vez que puede muy bien concebirse como architiempo o como tiempo con perspectiva cero (17). En esto estamos de acuerdo. El presente no facilita clase alguna de orientación en el Tiempo, pero hemos de señalar una salvedad: el presente no es en modo alguno el architiempo o el tiempo cero en todos los casos, sino sólo en el mundo comentado. Designa el punto cero justamente de este mundo comentado y del grupo temporal que le corresponde, pero no es indiferente frente a la diferenciación entre mundo narrado y mundo comentado"(18).

Sin embargo, y en cuanto a la opinión de Weinrich sobre la falta de un tiempo principal en la narración, Francisco Marcos Marín, basándose en índices de frecuencia de los tiempos pretérito imperfecto y pretérito perfecto simple, llega a la conclusión de que, en la mayor parte de los textos consultados, el más frecuente es el último(19). De cualquier manera, lo que importa es que ambos tiempos continúan enseñoreándose en los textos narrativos; como en este brevísimo cuento:

LOS OJOS CULPABLES

"Cuentan que un hombre compró a una muchacha por cuatro mil denarios. Un día la miró y echó a llorar. La muchacha le preguntó por qué lloraba; él respondió: "Tienes tan bellos ojos, que me olvido de adorar a Dios".

Cuando quedó sola, la muchacha se arrancó los ojos. Al verla en ese estado el hombre se aflijó y le dijo: "¿Por qué te has maltratado así? Has disminuido tu valor". Ella le respondió: "No quiero que haya nada en mí que te aparte de adorar a Dios". A la noche, el hombre oyó en sueños una voz que le decía: "La muchacha disminuyó su valor para ti, pero lo aumentó para nosotros y te la hemos tomado". Al despertar, encontró cuatro mil denarios bajo la almohada. La muchacha estaba muerta"(20).

Asimismo, existen con menor frecuencia bellísimas narraciones en presente, como puede comprobarse en este dramático fragmento de la carta que el Obispo de Tucumán, Fray Melchor Maldonado, escribió al Rey de España, desde Esteco (pueblo libertino que, según cuenta la tradición popular, fue castigado por el Supremo con epidemia y terremoto), el 20 de diciembre de 1634:

"Tendrá treinta casas y en todo su distrito casi 2.000 almas; muy pocos indios; cáense muertos de repente todos macilentos; las cofradías y cosas sagradas tan sin respeto que es menester andar a palos para que "tengan" las varas del Santísimo Sacramento...Bien muestra Dios el enojo que tiene con esta ciudad y en sus castigos la gravedad de las culpas: peste continua, sapos, culebras, tigres, un monte toda la ciudad, y los mayores temblores que yo he visto en las Indias"(21).

Mucho menos frecuente es narrar en futuro propiamente dicho, es decir, sin necesidad de recurrir al presente por futuro, fenómeno que, por otra parte, es muy habitual. Hay poquísimos autores que definieron su estilo con relatos narrados íntegramente en futuro. Por lo común, se trata de fragmentos incorporados en una narración, a modo de comentarios o vaticinios del narrador; como éste que Borges incluye en su cuento El Zahir:

"Antes de 1948 el destino de Julia me habrá alcanzado. Tendrán que alimentarme y vestirme, no sabré si es de tarde o de mañana, no sabré quién fue Borges. Calificar de terrible ese porvenir es una falacia ya que ninguna de sus circunstancias obrará para mí. Tanto valdría mantener que es terrible el dolor de un anestesiado a quien le abren el cráneo. Ya no percibiré el universo, percibiré el Zahir.

Según la doctrina idealista los verbos vivir y soñar son rigurosamente sinónimos; de miles de apariencias pasaré a una; de un sueño muy complejo a un sueño muy simple. Otros soñarán que soy loco y yo con el Zahir. Cuando todos los hombres de la tierra piensen, día y noche, en el Zahir ¿cuál será un sueño y cuál una realidad, la tierra o el Zahir ? "(22).

3

Pero, ¿cómo debe ser interpretada la presencia del presente y del futuro en relatos tan formidables como los narrados en pretérito?

A. El presente, por ejemplo, es tiempo sin tiempo (cronológico, al menos), ya que puede extenderse por igual tanto hacia el pasado como hacia el futuro. Por eso, a menudo se lo usa en los relatos aprovechando las diversas connotaciones que él puede aportar al texto:

el presente actual aparte de evocar el ahora del acto de la palabra se refiere también a un pasado que no alcanza el instante en que se habla:

"Me hago ilusión de ser una gran señora, que, después de haber comido ancas de rana y criadillas de ruiseñor va al teatro"(23).

El presente actual suele expresar acciones pasadas cuyas consecuencias perduran hasta el momento de la palabra. De allí que este matiz intencional sirva para despertar el interés por lo que es motivo de recordación:

"Hace tiempo que se conocen y aún les dura la emoción de aquel momento";

el presente persistente expresa un hecho que perdura hasta el presente del acto de la palabra:

"Viven en Córdoba hace muchos años";

el presente habitual manifiesta una acción que resulta usual, acostumbrada; quiere decir que vale tanto para el pasado inmediato (reciente), como para el futuro próximo: "(...) por las noches ando de café en café con este fonógrafo y por la mañana llevo un juego de esos de martingala" (24);

el presente gnómico (llamado así por Pérez-Rioja y Alcina y Blecua) (25), variante del presente habitual, expresa hechos y observaciones de la experiencia fuera de toda temporalidad. Es el presente de refranes, proverbios, moraleja ("Hombre prevenido vale por dos", "Más vale maña que fuerza", "Quien mal anda mal acaba"), de las definiciones y verdades universales del estilo científico ("La tierra gira alrededor del sol", "La línea recta es la distancia más corta entre dos puntos"), pero, en textos literarios suele expresar experiencias meramente personales (de los personajes), aunque con pretensiones de universalidad, supuesta o real:

“Porque estas quisicosas son ingénitas en la mujer de todas las castas y latitudes, y, puestas, todas ellas en una misma situación todas, salvo las diferencias de lugar y de estilo, vienen a escarbar en el mismo terreno y con los mismos fines” (26);

el presente de conato (intento, propósito) manifiesta una acción pasada que, si bien se sitúa en el pasado, no alcanza a realizarse; por eso, se vale de locuciones como “por poco más”, “por un poco”, “a poco más”:

“Por poco me caigo y no llego a la fiesta”; “Un poco más y se muere”;

el presente por pasado expresa lisa y llanamente una acción pasada. Algunos preceptistas opinan que con este recurso se actualiza y vivifica lo narrado. Al fin y al cabo, se trata de una añeja y linajuda estrategia estilística que nos viene de la más ilustre tradición latina; como puede verificarse en este fragmento de La Eneida, de Virgilio:

“Y cual en sedición la innoble plebe,
cuando en gran pueblo se alza con frecuencia,
vuelan las teas y el guijarro en breve:

armas les da el furor; mas la presencia
de un prócer grave, insigne en las virtudes,
los contiene a distancia y los silencia;

domina él con su voz las multitudes,
y amansando el furor los pechos rige;
así, tras el fragor la calma acude”(27);

Al presente por pasado se lo llama también presente histórico porque, según Amado Alonso, “es una forma favorita del estilo de las historias, heredada de los latinos por nuestros historiadores”. Y, continúa aclarando este concepto: “Con el presente histórico nuestro espíritu se identifica un instante imaginativamente con el tiempo real de los hechos. Por eso da al relato especial vivacidad. (...) Se suele explicar, equivocadamente, que, con el presente histórico traemos imaginativamente a nuestra actualidad lo que hace mucho tiempo ocurrió. En realidad, es al revés: imaginativa y estilísticamente representamos vivir nosotros el presente de aquellos hechos ocurridos en el pasado”. Y, termina reconociendo: “El presente histórico no es exclusivo del lenguaje literario. Es muy frecuente también en el lenguaje familiar y más todavía en el lenguaje popular”. Para demostrarlo ejemplifica con un fragmento de la obra Los galeotes de Serafín y Joaquín Álvarez Quinteros:

“Me lo encontré en la esquina de la callejuela...Y me fui para él como una loba a sacarle los ojos...—¿Ustedes no saben que me dejó a deber cuatro pesetas?— Lo mismo fue verme venir que me saludó muy reverencioso. Salto yo y le digo: “Más valía que en vez de tomar coche pagara usted sus trampas”. Y salta él y me dice: “¿Y usted para qué quiere el dinero, con los años que tiene encima?” ...Y salto yo y le digo: “Eso no es cuenta de usted, so pendón?”. Y salta él y me dice que soy una bruja... Y salto yo y le araño en la jeta. Y salta él y me da un bofetón...Y salta el

cochero del pescante y se mete por medio. Y principia a salir la gentuza de la taberna..."(28);

el presente por futuro expresa una acción futura, pero con la convicción o seguridad de que el hecho ocurrirá; es decir, significa la intención presente de realizar una acción futura, a la manera de un acercamiento psíquico. El empleo de este presente por futuro es variado:

a) el presente interrogativo, usado para pedir aprobación (o desaprobación) para llevar a cabo determinadas acciones. En este sentido la realización del acto depende entonces de la contestación:

"¿Compro los periódicos?"

"¿Baja usted en la próxima?"

"¿Le digo que pase?"

"¿Qué se hace con la vida? ¿Qué dirección se le da?"(29);

b) el presente de mandato (o futuro de proyecto) describe la acción que otro ha de llevar a cabo por orden o sugerencia del que habla:

"Caballito: luego salgo al público, me da un soponcio y adiós Madrid. (...) Hija te vienes conmigo esta noche, con cualquier pretexto y así, que entre en celos y suelte la mosca"(30);

c) el presente profético (o de visión anticipada) expresa el vaticinio de una acción por cumplirse en el futuro. Es común en lengua coloquial, especialmente en lenguaje infantil y popular:

"Mañana no vamos a la escuela porque va a llover"

"Salgamos antes de que nieve";

el presente de futuro hipotético (o condicional) significa una acción futura (no cumplida, incluso sin seguridad de que llegue a cumplirse) condicionada a otra acción. Al respecto dice Samuel Gili y Gaya: "Como tiempo relativo, medido desde el futuro adquiere significado futuro, por ejemplo: "Cuando veas que el puchero hierve, quítalo de la lumbre". Ver y hervir son coexistentes; pero mirado desde el momento en que hablamos, hierve es futuro. Por esto en las oraciones condicionales el presente de indicativo sustituye al futuro, p. ej.; "Si mañana hace buen tiempo saldré", donde hace designa acción venidera. La sustitución es obligatoria en la prótasis y potestativa en la apódosis; así la oración anterior podría decirse, Si mañana hace buen tiempo salgo, sin que variase el sentido. En cambio no podemos decir en la prótasis "Si hará buen tiempo". La imposibilidad del futuro en la prótasis es un resto del sentido obligatorio que tuvo en su origen"(31).

B. El futuro (llamado absoluto) significa la acción venidera independiente de cualquier otra acción. En los comienzos del español romance era una perífrasis verbal, una forma compuesta del verbo, que expresaba la obligación presente de realizar un acto. Sin embargo, hoy perdió aquel sentido obligatorio y adquirió la de simple designación de acto futuro, cuyos matices suelen relacionarse con la persona gramatical. Al respecto, dicen Alcina Franch y Blecua: "Con la primera

persona se expresa acción futura decidida en el presente. Con la segunda persona se destaca claramente el valor volitivo y toma diferentes grados que van desde la exhortación hasta el mandato"; y transcribe el siguiente fragmento de Platero y yo:

"Y a las doce, pasaremos ante la ventana de los niños en cortejo de disfraces y de luces tocando almireces, trompetas y el caracol que está en el último cuarto. Tú irás delante conmigo, y llevarás como un delantal la bandera de Colombia"(32).

Pues, veamos en detalle esta variedad de empleo del futuro:

el futuro de mandato expresa, en segunda persona y en sustitución del imperativo, deseo, ruego, mandato, incluso prohibición ("no matarás"; "no tomarás el nombre de Dios en vano"):

"(...) te irás al cortijo de Guadelux, y en la sala baja, donde está aquel arcón muy pesado y muy viejo que dicen que es gótico, contarás a tu izquierda dieciséis ladrillos(...) y levantarás el que hace diecisiete (...) Bajo los ladrillos verás una piedra y una argolla (...) Quitarás la argamasa, desguiciarás la piedra y aparecerá un escondrijo y en él un millón de reales en pelucones y centenes de oro"(33);

el futuro de probabilidad expresa suposición, conjetura o vacilación: "Estará enfermo" (supongo que lo está); "Tendrá veinte años" (supongo que los tendrá). Dice Gili y Gaya: "De aquí proviene el sentido concesivo que le damos cuando queremos replicar amablemente a nuestro interlocutor"; y aporta el siguiente ejemplo:

"Luego, con timidez añade que Grano de Pimienta no es mal hijo. Andará extraviado en sus ideas; hará más tonterías que los otros muchachos, será atrevido y atolondrado fuera de casa. Pero en familia es afectuoso, dócil y diligente" (PEREZ DE AYALA, El ombligo del mundo, Cap. 2)(34);

el futuro de sorpresa no indica una acción venidera, sino más bien asombro, sorpresa e inquietud ante un hecho conocido:

"¿Se atreverá usted a negarlo?" (después de que el otro lo ha negado ya).

"¿Será, posible lo que me cuenta?"

"¡Qué desvergonzado será ese tipo!"

Este futuro de sorpresa se presenta en oraciones interrogativas y exclamativas;

el futuro de cortesía, también con entonación interrogativa y en segunda persona revela amabilidad, galantería, tratamiento cortés:

"¿Y no me dirá usted su nombre para recordarla mejor?"

Nótese que este futuro de cortesía úsase en el momento presente, suavizando, a la vez, la misma construcción de presente;

el futuro histórico (evocativo y desiderativo) expresa como acciones venideras hechos pasados, ocurridos, pero que seguramente se desean revivir. A la manera de "recuerdos del futuro", se evocan acontecimientos que permanecerán indelebles en la memoria afectiva del narrador:

"En las próximas vacaciones volveremos a encontrarnos junto al mar. . .

Estarás otra vez tendida en la arena bronceándote, dejándote acariciar por la brisa fresca, esfumada de yodo y de sal. Entretanto leerás abstraída la última novela de García Márquez, increíblemente ajena a la arenisca que, nuevamente, te salpicarán las criaturas al corretear en tu alrededor.

De pronto, en aquel mismo lugar, junto a ti, estaré yo contemplándote conmovido, fascinado por tanta belleza. Por supuesto, me acercaré con disimulo...; intercambiaremos algunas excusas y después de vagabundear con palabras y ademanes sin sentido, acordaremos reunimos, por la noche, en El Carrillón..."

4

Ahora estamos en condiciones de aclarar que si dos son los tiempos verbales característicos de la narración (el pretérito imperfecto y el pretérito perfecto simple), éstos no excluyen la participación de los otros pretéritos, de los presentes y de los futuros porque, al fin de cuentas, todos ellos aportan también lo suyo. Asimismo, la significación tradicional de dichos tiempos verbales puede alterarse, conmocionarse, adquirir nuevas connotaciones, enriquecerse con insólitos matices expresivos, hasta la sofisticación, según el tratamiento artístico conferido por el narrador; tal como lo manifiesta Stephen Gilman: "La narración, al constituirse su propio presente, convierte por fuerza los tiempos familiares en algo nuevo, en aspectos que denotan conclusión [tiempos perfectivos] o falta de conclusión [tiempos imperfectivos] o que pueden simplemente indicar un valor mayor o menor". Un poco más adelante, Gilman abunda en estos conceptos, los que aun cuando se refieren al juglar del Poema de Mio Cid, bien pueden aplicarse a la actitud narrativa contemporánea (si no de todas las épocas): "Veremos cómo el juglar es único en sacar plena y sutil ventaja de los tiempos tradicionales. No abandona el pretérito ni el imperfecto, sino, por el contrario, descubre en ellos posibilidades de significación habitualmente oscurecidas. En un mundo presente, los tiempos verbales del pasado y la noción misma del tiempo sufren metamorfosis poéticas"(35).

Quiere decir que la anarquía de tiempos verbales que algunos críticos y lectores suelen encontrar en muchos relatos (tanto en prosa como en verso) es sólo aparente, por cuanto tan insólita combinación responde a la actitud estilística del narrador. En este sentido, hace tiempo se ha desatado una controversia que va, desde quienes opinan que tal combinación se debe a ignorancia en el manejo ilógico de la "consecutio temporum" tradicional, hasta los que le atribuyen calidad de técnica sofisticada del "tempus" narrativo dramático, pasando por aquéllos que la consideran resultado de la ingenuidad lingüística de la idiosincrasia popular, o bien, del cándido entrecruce de "historia" y "poesía". Así, por ejemplo, son ya legendarios (por la controversia suscitada) aquellos famosos versos del Romance de Abenámar:

¿Qué castillos son aquellos?
¡Altos son y relucían!
—El Alhambra era, señor,
y la otra la mezquita;
los otros los Alixares,

labrados a maravilla.
El moro que los labraba,
cien doblas ganaba al día,
y el día que no los labra
otras tantas se perdía.”

que tanto preocuparon a calificados filólogos y lingüistas, como Karl Vossler, quien se preguntaba: “¿No le parece a usted como si con el “relucían” en la voz del rey Don Juan y con el “era” de las palabras del moro Abenámbar se introdujera, al mismo tiempo, la voz del poeta que quiere estar allí presente; o, visto por otro lado, como si el rey y el moro quisieran prolongar y hacer llegar hasta nosotros sus propósitos?”(36); o, como Leo Spitzer que pensaba la alternancia “presente/pretérito imperfecto” como un modo de transformar una acción presente en acción pasada para quitar de ella lo que pudiese tener de brusco. “Así —nos dice Spitzer— los imperfectos sugieren que la conversación continúa en un nivel de cortesía (como cuando se dice hoy quería decirle por quiero decirle)”(37). Si a tales opiniones se añaden otras de prestigiosas personalidades, quizá se contribuya a esclarecer la desconcertante mezcla de “presente/imperfecto” que se condensa en unos pocos versos. Por ejemplo, Samuel Gili y Gaya, en su discurso de recepción en la Real Academia Española, considera tal mezcla como un hallazgo expresivo del lenguaje infantil: “Sí, si los niños transforman el imperfecto usado en los cuentos convirtiéndolo en instrumento para expresar la acción imaginaria, según conviene a sus juegos, no procedieron de modo distinto los poetas anónimos del Romancero: la Granada esquiva a las pretensiones del rey don Juan aparece envuelta en un halo de soñada maravilla gracias al imperfecto desrealizador”(38). Esta nota de irrealidad y de fantasía en los romances es subrayada también por don Ramón Menéndez Pidal: “(...) los cambios más violentos realizados en el romance no son sino huida de la pesada, insoportable, lógica narrativa, gusto de lo inmotivado, lo misterioso, lo fantástico. A cierta irrealidad de expresión se pueden atribuir algunas de las mayores singularidades sintácticas que se hallan en el Romancero, por ejemplo en el uso de los tiempos verbales”(39). Pero, este uso de imperfecto que nos transporta a un ambiente de cuento infantil, donde la fantasía prevalece sobre la realidad, no es exclusivo del Romancero español clásico puesto que todavía se realiza en la narrativa contemporánea, como ocurre en la novela El Jarama, cuando Lucita, al sentir el efecto del vino, le dice a Tito:

“Peor para él; tú y yo, con la mitad, nos hemos quedado en el mejor de los mundos. Es como ir en barco, ¿verdad, tú, que sí? Y el oleaje, ¿no sientes el oleaje? —se reía—. Tú hazte cuenta que vamos los dos en una barca. Oye, ¡qué divertido! Tú eras el que iba remando; la mar estaba muy revuelta, muy revuelta; jera una noche terrible y no veíamos la costa ni a la de tres; yo tenía mucho miedo y tú entonces...Ya estoy diciendo bobadas, ¿a que sí? Te estará dando risa. Digo muchas bobadas, ¿verdad, Tito?”(40);

y, como ocurre también, ahora y siempre, con mucha gracia y viveza, en ciertos juegos infantiles:

“Juguemos a los pistoleros y que yo era el policía”
“...vos eras el papá y yo la mamá”

“Vamos a jugar a la escuela; a que ustedes eran los alumnos y yo la maestra”

Incluso, y volviendo al controvertido pasaje del Romance de Abenámbar, hay quienes justifican la alternancia de “presente/imperfecto” con razones puramente sonoras; como Joseph Szertics: “Naturalmente hay que tener en cuenta la posible influencia de la rima en “relucían”, ya que otros dos imperfectos “tenía” y “quería”, usados asimismo con valor de presente se sitúan dentro de la asonancia”(41).

Convengamos, entonces, en que la alternancia “presente/pretérito” no se debía sólo al empleo anárquico de una sintaxis todavía contradictoria, fluctuante, inestable(42), ni a la caprichosa e irregular mezcla de tiempos como producto del pensar arcaico(43), sino, más bien, a una visión integral e intuitiva del juglar-narrador. Visión que se mantuvo a través de los siglos hasta alcanzar el nuestro en que trepó las más altas cumbres en el Romancero gitano de Federico García Lorca:

“Tres golpes de sangre tuvo
y se murió de perfil.
Viva moneda que nunca
se volverá a repetir.
Un ángel marchoso pone
su cabeza en un cojín.
Otros de rubor cansado
encendieron un candil.”

(Muerte de Antofito el Camborio)

“Los cien caballos del rey
en el patio relinchaban.
Sol en cubos resistía
la delgadez de la parra.
Ya la coge del cabello,
Ya la camisa le rasga.
Corales tibios dibujan
arroyos en rubio mapa.”

(Thamar y Amnón)

“Un vuelo de gritos largos
se levantó en las veletas.
Los sables cortan las brisas
que los cascos atropellan.”

(Romance de la Guardia Civil Española)

Pues, debemos rendirnos a la evidencia: tal aparente confusión temporal depende más de la actitud estilística del narrador que de la significación tradicional de los tiempos en la lengua; así, para Anna Granville-Hatcher, el presente

es el tiempo dominante de la Chanson de Roland, porque las acciones extraordinarias del héroe, de su gesta maravillosa, están narradas en presente; en cambio, las acciones secundarias de poca monta están narradas en pretérito. Por eso, nuestra autora llega a afirmar: "Pretérito, presente, perfecto (...) son los tres registros del órgano en el que el poeta toca un instrumento muy delicado, muy sensible al tono y al ritmo, al 'crescendo' y al 'diminuendo' de la intensidad dramática"(44). Todo lo contrario ocurre en el Poema de Mio Cid, contemporáneo de la Chanson de Roland: el juglar emplea el pretérito para seguir la trayectoria heroica del Campeador y el presente para las acciones y personajes sin nombre heroico, es decir, para las categorías sin heroísmo. Por eso, Gilman, refiriéndose a este mismo fenómeno, sostiene: "Estamos, pues, frente a preferencias estilísticas"(45).

Otro tanto ocurre con el empleo alternante de "pretérito/imperfecto" en una misma narración, esto es, el uso del uno con el valor del otro y viceversa: acciones concluidas expresadas mediante una sucesión de pretéritos imperfectos, o bien, acciones durativas expresadas a través de una sucesión de pretéritos perfectos simples. En este sentido, tal vez tenga razón Criado de Val cuando, al explicar tal alternancia, se la adjudica a la capacidad de que dispone el pretérito imperfecto para contagiarse muy fácilmente del valor temporal que expresa la otra forma verbal a la que acompaña(46); por eso, reflexiona Edmund de Chasca al respecto: "Cuando dentro de un contexto general del proceso, de desenvolvimiento, de continuidad, interviene un verbo perfectivo que lógicamente debería expresarse terminantemente con el pretérito, el imperfecto elegido por el poeta hace las veces de ese pretérito, pero dominando el valor perfectivo con su propio valor contextual de tiempo psicológico y fluente"(47). Indudablemente, aquí también la elección de los pretéritos, fuera de su significado más usual, depende de la intención metafórica o figurativa del narrador .

Observaciones parecidas, aunque no iguales, las formuló Karl Vossler con respecto al salto del perfecto al futuro, de la perspectiva del narrador al profeta digamos, que se daba en la literatura medieval francesa; como en estos versos de Pèlerinage de Charlemagne:

L'emperere de France i out tant demoret,
De sa moillier, que il oït parler.
Ore irat le rei querre qu'ele out loët,
Ya n'en prendrat mais fin tres k'il l'avrat trover".

"El punto de arranque de este futuro —dice Vossler— no es la situación del narrador, sino la del héroe. Podría decirse que es un "futuro de punto de vista", un futurum ethicum o, quizá mejor, un futurum advocaticum, en que el narrador, si no toma resueltamente partido por su héroe, al menos nos lo hace tomar a nosotros. No se deja hundir, con entrega absoluta, en la mente y en las intenciones de su héroe; más bien las recomienda, las anuncia, las explica, las promulga, las defiende, las declara, las profetiza. En pocas palabras: la participación del narrador es oratoria y casi activa, no puramente contemplativa. Quizá la denominación más acertada fuera la de futurum oratorium. Por lo demás, no adquiere plena eficacia estilística hasta la época

moderna, es decir, una vez que se han depurado y fijado en el sentimiento lingüístico las diferencias entre discurso directo, indirecto y "vivido" (estilo indirecto libre)(48). Esto quiere decir que la extraña combinación de los tiempos verbales que, en los comienzos de las literaturas nacionales europeas pudo deberse al uso todavía vacilante de la consecutio temporum et modorum, con el correr de los siglos llegó a ser un recurso poético más y de los muy preferidos por los narradores contemporáneos, sobremanera por aquellos que, a fuerza de tanto talento, se toman transgresores de la norma secular, lingüística y literaria, de un idioma, lo que equivale a decir, se convierten en recreadores geniales de la cultura tradicional de los pueblos.

Y, aquí queríamos llegar: al punto de convergencia en que, tanto los juglares medievales como los modernos narradores, coinciden en una similar postura narrativa: la de no separar el tiempo del espacio literario, la de no organizar el uno desde el otro, de la misma manera en que lo hicieron los pintores rupestres del paleolítico y lo hacen los ultramodernos pintores de vanguardia; esto es, tanto los unos como los otros no utilizan la lógica geométrica (en el caso de la pintura), ni la gramatical (en el caso de la narración); de allí que personas y objetos, imágenes y acciones, los elementos de la realidad pintada o narrada, aparezcan simultáneos, superpuestos, entremezclados, creando la apariencia de una caótica composición artística. Sin embargo, ahora podemos entrever con cierta nitidez cuál es su razón de ser: todo responde a la visión intuitiva, instantánea, inmediata, si no directa, viva, del artista con respecto de una determinada situación pictórica o narrativa, visión que le permite desarticular bruscamente las partes de un todo armónico, para volver a armar un conjunto que, si bien parece anárquico, desconcierta, estremece, emociona y conmociona mucho más que los cuadros figurativos o los relatos lineales, temporal y espacialmente coherentes, según la perspectiva tradicional.

5

Así como iniciamos este trabajo, queremos terminarlo: con reflexiones preceptivo-didácticas acerca del uso de los tiempos verbales en la narración.

Ya lo dijimos: los tiempos verbales dominantes en la técnica narrativa no son otros que los pretéritos; los presentes y los futuros apenas si los matizan o remplazan esporádicamente en algunos textos. Y esto se debe a que es propio de la condición humana el narrar hechos ya ocurridos, dado que éstos son muchísimos más, tanto en cantidad como en importancia, tanto en el espacio-tiempo profano (geográfico-histórico, lineal, finito) como en el espacio-tiempo sagrado (cósmico, no lineal, infinito e inconmensurable), en relación con los que ocurren en el momento mismo de la enunciación de sucesos de muy diversa índole.

Se empezó por separar las nociones de "tiempo" y "espacio", como si el uno y el otro existieran por sí mismos en la realidad, con toda esa alucinante carga de criterios, métodos, principios, clasificaciones y subclasificaciones (filosóficos,

científicos, técnicos, artísticos, religiosos, políticos; ideológicos y dogmáticos, en suma) con que fueron justificados durante el transcurrir de la humanidad; cuando, parafraseando a Pierre Francastel, espacio y tiempo no son sino creaciones de la experiencia humana(49), la que ha ido enredándose cada vez más en la telaraña cientificista que hoy agobia al mundo occidental. Después, se continuó con la separación del tiempo y del espacio, pero organizando cada uno de ellos desde la perspectiva del otro, sobre todo en el campo artístico. "El espacio —afirma Stephen Gilman— se organiza parando el tiempo para hacer una composición plástica y el tiempo se organiza moviendo cosas en el espacio (personas, objetos) para hacer una trama (...) El yo individual es un creador de lógicas temporales y espaciales"(50). Lógicas que creamos los hombres para hacer más comprensible, tolerable, hasta cómoda diría, nuestra supervivencia en este mundo y en esta única posibilidad de vivir de que disponemos. Y, terminamos delimitando las nociones de "espacio" y "tiempo" gramaticales; a veces, coincidentes con las geográficas e históricas propiamente dichas; a veces, muy distintas y contradictorias.

Pues, el tiempo gramatical es uno de los resultados de esta evolución, no sólo de la lógica disciplinal, sino también del sentido común de los hombres. Por eso, la gramática siempre dividió el "tiempo" en pasado, pretérito, futuro; porque, como dijo J. B. Priestley, "nuestras mentes están demasiado aferradas a la noción del irresistible tiempo que pasa"(51); o sea, del tiempo pasado, transcurrido, por ser el único que puede apresarse, registrarse, ya que el presente es efímero, fugaz, y el futuro, apenas predecible. De allí que la lógica narrativa se haya arraigado a los pretéritos, en desmedro de los presentes y futuros. Pero, así como la lógica discursiva (pragmática) continuamente se desvía de la lógica semántica (filosófica), de igual manera los tiempos verbales se confunden entre sí provocando la sensación de anarquía temporal, sin que por ello resulte ilógica o irracional. Por eso, Bello habló del "uso metafórico", y no del "uso incorrecto" de los tiempos verbales (en los textos literarios, agregamos nosotros).

Ahora, sí, creemos alcanzar nuestro propósito: el cuestionamiento didáctico del uso de los tiempos verbales en la narración. En este sentido, la escuela tradicional prescribió fervorosamente narrar sólo en pretérito y, a la vez, proscribió dogmáticamente la alternancia "pretérito/presente" o "pretérito/futuro", por considerarla un craso error o disparate discursivo. Sin embargo, así se trate de considerandos psicológicos, mediante los cuales se comprende dicha alternancia como una de tantas formas normales de percepción intuitiva de la realidad, o bien, de considerandos artístico-discursivos, por los que tanto el "presente" como el "futuro" "históricos" desde siempre constituyen recursos poéticos de buen cuño, mal puede calificarse, entonces, de incorrecta, a no ser que resulte de un deficiente manejo de la lengua, especialmente de la "consecutio temporum".

Sabido es que niños, adolescentes, jóvenes y adultos (incluso los especialistas en artes literarias), cuando narran, comienzan haciéndolo en "pasado" por tener conciencia lúcida del tiempo transcurrido, continúan en "presente" por transportarse inconscientemente al momento mismo en que ocurrieron los hechos, y

terminan retornando al "pasado" por recobrar conciencia de la mediatez de lo acaecido, ¿por qué no pueden hacerlo los narradores, representantes legítimos del "consciente e inconsciente colectivo"? y, en consecuencia, ¿por qué no pueden hacerlo los alumnos cuando son ellos receptáculos muy sensibles de todo lo que se les instruye, de lo que leen o escuchan?. Por ello, conviene revisar lo apuntado más arriba acerca de los "vicios" por corregir en las narraciones de nuestros alumnos, sobre todo aquello de "cambiar los tiempos verbales en la narración". Porque, si bien es cierto que, por su edad no son escritores, gran parte de ellos mantienen viva la chispa poética que les permite componer páginas bellísimas, con recursos no deliberados, sólo fervientemente intuitivos, entre los que se cuenta la libre (no monótona ni tediosa) combinación de los tiempos verbales en la narración. Por otra parte, hay aspectos más afortunados e interesantes por privilegiar en nuestras clases de composición.

En conclusión, "al César lo que es del César...": para el uso escolar de los tiempos verbales en la técnica narrativa resulta justo, si no generoso, impartir una instrucción lo menos dogmatizada posible para propiciar así la personal recreación expresiva de nuestros alumnos .

NOTAS

- (1) Vid. L. A. SCHÖKEL, La formación del estilo, Libro del Profesor, Santander, Ed. "Sal Terrae", 1957, p. 97.
- (2) Cfr. *ibíd.*, *ibíd.*, Libro del Profesor, pp. 89-97; Libro del Alumno, pp. 65-91 y 125-133.
- (3) Cfr. E.R. DE SPERBER y T. I. GARCIA, Cuaderno de redacción, sintaxis y ortografía, I, Buenos Aires, Estrada, 1985, pp. 23 y ss.
- (4) Vid. D. E. P. DE ETCHEBARNE, El oficio olvidado. El arte de narrar, Buenos Aires, Guadalupe, 1972, p. 7. (Los corchetes nos pertenecen).
- (5) Vid. L. A. SCHÖKEL, op. cit., Libro del Profesor, p. 189.
- (6) Vid. J. GUITTON, El trabajo intelectual, Buenos Aires, Ed. Criterio, 1955, pp. 157-158.
- (7) Vid. A. ALBALAT, El arte de escribir y La formación del estilo, Buenos Aires, Atlántida, 1961, pp. 98-99. (Los corchetes nos pertenecen).
- (8) Vid. H. WEINRICH, Estructura y función de los tiempos verbales en el lenguaje, Madrid, Gredos, 1968, pp. 67-69.
- (9) Cfr. *ibíd.* f *ibíd.*, p. 194.
- (10) Cfr. AMADO ALONSO y PEDRO HENRIQUEZ UREÑA, Gramática castellana, Segundo Curso, Buenos Aires, Losada, 1958, p. 154; además, ANDRES BELLO y RUFINO J. CUERVO, Buenos Aires, Sopena Argentina, 1959, p. 211, par. 628.
- (11) Vid. A. BELLO y R. J. CUERVO, op. cit., par. 629, p.211. (Los corchetes nos pertenecen).
- (12) Cfr. *ibíd.*, *ibíd.*, par. 626, p. 211. (Los corchetes nos pertenecen).
- (13) Cfr. *ibíd.*, *ibíd.*, par. 647, p. 215.
- (14) Cfr. *ibíd.*, *ibíd.*, par. 634, p. 212.
- (15) Cfr. *ibíd.*, *ibíd.*, par. 648, p. 215.
- (16) Pensamos particularmente en la tesis de Maïtrisse que Colette Dubuissou presentó en la Universidad de Montreal en el curso de 1970-1971, sobre los tiempos verbales en El Aleph de Jorge Luis Borges, citada por FRANCISCO MARCOS MARIN, en Curso de gramática española, Madrid, Ed. Cincel, 1980, pp. 256-257.
- (17) Es indudable que Weinrich alude, entre otros, a Edward Sapir, quien se opone al concepto de tiempo cero, a la vez que forja el suyo propio, análogo al concepto fonológico de 'archifonema'. Ver El lenguaje, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, particularmente pp. 114-118.
- (18) Cfr. H. WEINRICH, op. cit., pp. 97-98.
- (19) Cfr. F. MARCOS MARIN, op. cit., p. 257.
- (20) Cuento extraído de BORGES-OCAMPO-BIOY CASARES, Antología de la literatura fantástica, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1965.

- (21) Documento citado por SUSANA M. AIME y PAULA GALDEANO, en Lengua. Voz en onda, Módulo I, "Dueño de la voz", Buenos Aires, Angel Estrada y Cia., 1993, p. 48. Aparte, la dogmática interpretación del trágico acontecimiento.
- (22) Cfr. JORGE LUIS BORGES, El Aleph, Buenos Aires, Emecé Editores, 1957, p. 113.
- (23) Vid. RAMON PEREZ DE AYALA, Troteras y danzaderas, Madrid, Pueyo, 1930, pp. 97 y 119, respectivamente.
- (24) Vid. PIO BAROJA, El árbol de la vida, Madrid, Espasa-Calpe, 1937, p. 116.
- (25) Cfr. JOSE ANTONIO PEREZ-RIOJA, Gramática de la lengua española, Madrid, Tecnos, 1960, p. 330; y JUAN ALCINA FRANCH y JOSE MANUEL BLECUA, Gramática española, Barcelona, Ed. Ariel, 1991, p. 792.
- (26) Vid. JOSE MARIA PEREDA, Peñas arriba, Madrid, Aguilar, 1894, p. 392.
- (27) Consultamos la versión poética de ALFREDO MEYER, Buenos Aires, Ediciones EPHETA, 1992, p. 39.
- (28) Cfr. A. ALONSO y P. HENRIQUEZ UREÑA, op. cit., pp. 152-153.
- (29) Cfr. P. BAROJA, op. cit., p. 146.
- (30) Cfr. R. PEREZ DE AYALA, op. cit., pp. 116 y 141, respectivamente.
- (31) Vid. S. GILI Y GAYA, Curso superior de sintaxis española, Barcelona, SPES, 1955, p. 138.
- (32) Vid. JUAN RAMON JIMENEZ, Platero y yo. Elegía andaluza, Buenos Aires, Ed. Losada, 1946, p. 294.
- (33) Cfr. EMILIA DE PARDO BAZAN, Obras completas. Novelas y cuentos, 2 vols., Madrid, Aguilar, 1956, I, p. 1304.
- (34) Cfr. S. GILI Y GAYA, op. cit., p. 146.
- (35) Vid. S. GILMAN, Tiempos y formas temporales en el Poema de Mio Cid, Madrid, Gredos, 1961, pp. 9-10. (Los corchetes nos pertenecen).
- (36) Cfr. K. Vossler, "Carta española", dirigida a Hugo von Hofmannsthal, en Algunos caracteres de la cultura española, Buenos Aires, Colección Austral, N° 270, p. 21.
- (37) Cfr. L. SPITZER, Sobre antigua poesía española, Buenos Aires, Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1962, p. 66. En este lugar Spitzer llama, al pretérito imperfecto, "pretérito de cortesía". E. LERCH reacciona contra la interpretación formalista de Spitzer tachándola de "demasiado fácil". ("Dass Imperfektum als Ausdruck der lebhaften Vorstellung", Z. Ph., XLII, 1922, pp. 311-333).
- (38) Vid. S. GILI Y GAYA, Imitación y creación en el habla infantil, Madrid, Real Academia Española, 1961, p. 46.
- (39) Vid. R. MENENDEZ PIDAL, Romancero hispánico, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, p. 77.
- (40) Cfr. RAFAEL SANCHEZ FERLOSIO, El Jarama, El Destino, 1961, p. 226. De paso, véase la combinación de presente, pasado y futuro en tan breve fragmento.
- (41) Vid. J. SZERTICS, Tiempo y verbo en el romancero viejo, Madrid, Gredos, 1967, p. 73. Conviene aclarar que Szertics también se funda en el valor desrealizador del imperfecto.

- (42) Cfr. RAFAEL LAPESA, Historia de la lengua, Madrid, Escelicer, 1959, pp. 158-159.
- (43) Cfr. LUDWIG PFANDL, Die Spanischen Romanzen, Halle, 1933, p. 81.
- (44) Cfr. A. GRANVILLE-HATCHER, "Tense Usage in the Roland", STUDIES IN PHILOLOGY, 1942, pp. 597-624.
- (45) Cfr. S. GILMAN, op. cit., p. 73.
- (46) Cfr. M. CRIADO DE VAL, Sintaxis del verbo español moderno, Madrid, CSIC, Anejo XLI de la RFE, 1948.
- (47) Vid. E. DE CHASCA, El arte juglaresco en el "Cantar de Mio Cid", Madrid, Gredos, 1967, p. 283.
- (48) Vid. K. VOSSLER, Cultura y lengua en Francia. Historia de la lengua literaria francesa desde los comienzos hasta el presente, Buenos Aires, Losada, 1955, p. 90.
- (49) Cfr. P. FRANCASTEL, Pintura y sociedad. Nacimiento y destrucción de un espacio plástico, Buenos Aires, Emecé, p. 42. En este lugar sostiene: "El espacio no es una realidad en sí, cuya representación varíe según las épocas. El espacio es la experiencia misma del hombre".
- (50) Cfr. S. GILMAN, op. cit., p. 30.
- (51) Cfr. J. B. PRIESTLEY, El hombre y el tiempo, Madrid, Aguilar, 1969, p. 138. Aquí, hablando del hombre primitivo que tiene conciencia mítica, dice que "tendremos que arrancar a nuestras mentes de esa noción (del tiempo que pasa), para comprender lo que pensaban y sentían otras gentes".

BIBLIOGRAFIA

- EMILIO ALARCOS LLORACH, Gramática de la lengua española (Real Acad.Española), Madrid, Espasa-Calpe, 1994.
- JUAN ALCINA FRANCH Y JOSÉ MANUEL BLECUA, Gramática española, Barcelona, Ariel, 1991.
- AMADO ALONSO Y PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA, Gramática castellana, Segundo Curso, Buenos Aires, Losada, 1958.
- ANDRÉS BELLO Y RUFINO J. CUERVO, Gramática de la lengua castellana, Buenos Aires, Sopena Argentina, 1949.
- EDUARDO BENOT, Arte de hablar. Gramática filosófica de la lengua castellana, Buenos Aires, Anaconda, 1941.
- CHARLES BRUNOT, La pensée et la langue, Paris, Masson, 1960.
- RAÚL H. CASTAGNINO, El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral, Buenos Aires, Nova, 1957.
- M. CRIADO DE VAL, Fisonomía del idioma español, Madrid, Aguilar, 1957.
Sintaxis del verbo español moderno, Madrid, CSIC, Anejo XLI de la RFE, 1948.
- EDMUND DE CHASCA, El arte juglaresco en el "Cantar de Mio Cid", Madrid, Gredos, 1967.
- SAMUEL GILI Y GAYA, Curso superior de sintaxis española, Barcelona, SPES, 1955.
Imitación y creación en el habla infantil, Madrid, RAE, 1961.
- STEPHEN GILMAN, Tiempo y formas temporales en el Poema de Mio Cid, Madrid, Gredos, 1961.
- CÉSAR HERNÁNDEZ ALONSO, Gramática funcional del español, Madrid, Gredos, 1984.
- L. JENARO MACLENNAN, El problema del aspecto verbal, Madrid, Gredos, 1962.
- WOLFGANG KAYSER, Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1958.
- RODOLFO LENZ, La oración y sus partes, Santiago de Chile, Nacimiento, 1944.
- FRANCISCO MARCOS MARÍN, Curso de gramática española, Madrid, Cincel, 1986.
- JOSÉ ROCA PONS, Introducción a la gramática, Barcelona, Vergara, 1960.
- LEO SPITZER, Estilo y estructura en la literatura española, Barcelona, Crítica-Grijalbo, 1980.
Sobre antigua poesía española, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1962.
- JOSEPH SZERTICS, Tiempo y verbo en el romancero viejo, Madrid, Gredos, 1967.
- KNUD TOGEBY, Mode, aspect e temps en espagnol, Copenhague, Munksgaard, 1953.
- KARL VOSSLER, Cultura y lengua en Francia, Buenos Aires, Losada, 1955.
Filosofía del lenguaje, Buenos Aires, Losada, 1957.
- HARALD WEINRICH, Estructura y función de los tiempos en el lenguaje, Madrid, Gredos, 1968.
Lenguaje en textos, Madrid, Gredos, 1976.