

TÉCNICAS CONSTRUCTIVAS DEL TIEMPO EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA ACTUAL (1975-1990)

Paz LÓPEZ-BREA ESPIAU
I.N.B. Aravalle (Barco de Ávila)

Las novelas seleccionadas para elaborar este análisis son aquellas cuyos autores han publicado su primera obra hacia 1975 (aunque también incluyo a quienes han empezado antes su producción, como Muñoz Molina, L. Ortiz o J. L. Sampedro, puesto que el resto de sus obras es posterior). Esta frontera temporal debe ser considerada desde el punto de vista literario (con las influencias de *Tiempo de silencio*, la novela latinoamericana o Benet), no del meramente histórico (si bien es cierto que muchas de estas novelas reflejan el ambiente de la época).

La novela contemporánea se mueve habitualmente en dos planos de ficción. El primero es la materia narrativa que constituiría el hilo argumental, el nivel ficticio superficial. El segundo estaría formado por esas segundas ficciones a las que el protagonista acude en busca de sí mismo: el pasado, el sueño, la imaginación, el alcohol... Pues bien, cuando la novela se queda en el primer plano de la ficción, hablaré de *técnicas horizontales*. Aquellos recursos formales que mantengan la narración en el nivel ficticio superficial, serán incluidos en este apartado.

Por el contrario, si las técnicas permiten el paso a los segundos mundos ficticios citados, aparecerán las *técnicas verticales*. En determinadas obras no habrá un único mundo ficticio, sino que uno de ellos predominará sobre el otro.

Robbe-Grillet¹, D. Villanueva², Genette³ o Bal⁴, consideran el tiempo como el personaje principal de la novela contemporánea. Son observables dos influencias importantes en el tratamiento del tiempo dentro de la narrativa moderna.

Proust y Faulkner, en primer lugar, afirmarán la noción del tiempo subjetivo (empleada ya por Joyce y Azorín). La segunda influencia señalada se centra en el cine.

Uno de los aspectos en que el cine influye en la novela es la movilidad de la cámara, tanto en el espacio, como en el tiempo. La acción vista bajo diversas ópticas del narrador u otros personajes, así como desde diferentes tiempos o ambientes, propicia el subjetivismo característico de esta novela.

La ruptura de un tiempo lineal da paso a un tiempo multi-forme y cíclico que dependerá, en muchos casos, de la individualidad creada para cada personaje.

Los aspectos temporales enlazan con el punto de vista narrativo. La primera persona y la tercera en estilo indirecto libre serán las más empleadas para desarrollar estos tiempos individuales.

1. *Técnicas del tiempo horizontales*

1.1. *Elipsis*

Esta técnica de la elipsis enlaza con uno de los rasgos de las técnicas del recuerdo: la selección. El personaje-narrador sólo contará aquello que, por alguna razón subjetiva (interés, memoria...), pueda o quiera recordar. Quizá desde este punto de vista, la elipsis también pudiera ser considerada técnica vertical,

¹ *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix-Barral, 1965, 173.

² *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello, 1977, 29.

³ *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

⁴ *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1987.

ya que el mundo del pasado se presenta como una segunda ficción.

La elipsis es una de las técnicas dominantes de *El Sur* y *Bene*, las dos novelas cortas de A. García Morales. En estas dos obras, los hechos seleccionados son aquellos que permiten conocer la contraposición amor-dolor en la novela, siempre en relación con el protagonista (de este modo, se reafirma la subjetividad).

Si bien en algunas ocasiones la elipsis fomenta el misterio y la intriga de la acción novelesca, en otras demuestra la inmutabilidad de unos hechos que el lector debe ver como estáticos. Concretamente, Julio Llamazares, en *Luna de lobos*, emplea la elipsis para demostrar que, a pesar del transcurso del tiempo, la situación no cambia. Las cuatro partes en que está dividida la novela, se estructuran en cuatro fechas: 1937, 1939, 1946 y 1949. La opresión que se cierne sobre el protagonista permanece inalterable:

«Ni un sólo instante se olvidan de mí. Nueve años ya persiguiéndome noche y día y continúan mi búsqueda sin cejar un solo instante. No lo harán hasta que me vean tirado en un camino, con la boca y los ojos llenos de ortigas» (*Luna de lobos*, 128)

1.2. Retardamiento

De nuevo, la narratología toma un término del lenguaje cinematográfico al hablar del retardamiento o «ralentí». Esta segunda técnica horizontal se opone a la anterior. Si la elipsis eliminaba del tiempo de la narración determinados hechos de la historia, el retardamiento alarga el tiempo de la historia, confiriendo a la narración un ritmo lento. El autor puede crear ese ritmo moroso de varias formas: mediante la descripción objetiva y el pluripers-

pectivismo (un mismo hecho es visto desde enfoques diferentes, según los personajes que actúen como narradores, o según el narrador adopte la mentalidad de diferentes personajes gracias al estilo indirecto libre). También la paráfrasis o amplificación mantiene suspendida la narración del hecho en cuestión, mientras presenta al lector algo relacionado con ese hecho, pero no directamente.

Otro de los procedimientos consiste en duplicar formalmente la acción, es decir, una acción puede ser tratada mediante el diálogo, e inmediatamente después (o bien alterando el orden) se repite narrativamente. El último procedimiento que ayuda a mantener el ralentí en la novela es la subjetividad interna del personaje. El deambular de la mente del personaje es una de las marcas caracterizadoras de la novela frente al cine.

Una de las novelistas que mejor consigue crear ese ritmo lento en la novela es Rosa Montero. Esta autora alterna la tercera persona, propia de las descripciones más o menos objetivas, con la tercera persona del estilo indirecto libre. En este último caso, se trata de interpretaciones que la narradora añade a la mera descripción (generalmente adoptando la perspectiva del personaje focalizado). En *Te trataré como a una reina*, cada capítulo toma a un personaje como punto central y se narran o presentan las acciones referidas a este personaje. Puesto que todos los personajes de la novela están relacionados entre sí, muchos de estos hechos aparecen en diferentes ocasiones (aunque, eso sí, desde focalizaciones distintas).

Otra de las novelas en que el retardamiento se erige como estructurador de la obra es *La lluvia amarilla*, de Llamazares. En este caso, será el procedimiento de la subjetividad interior el que «alargue» (excesivamente, según mi opinión) el punto de partida de la narración.

1.3. *Simultaneísmo*

Puede ser incluida esta técnica entre las horizontales, porque se entiende como un contrapunto espacial, es decir, el desarrollo de diferentes acciones en un mismo tiempo. Las acciones en tiempos diferentes serán estudiadas dentro de la técnica vertical del contrapunto temporal (o contrapunto propiamente dicho).

El simultaneísmo⁵, como técnica narrativa, encuentra su paralelismo con otra técnica perteneciente al mundo de la cinematografía, el «crossing-up».

La novela que quizá emplea esta técnica con más rigor, *Beltenebros*, hace coincidir en el mismo espacio acciones de tiempos diferentes. El autor consigue así un juego de espejos y de profundidad en las acciones. Probablemente, el efecto más importante que se obtiene es el de acentuar la circularidad del tiempo que presenta, así como de la propia obra.

Este juego de pasado y presente en *Beltenebros*, podría hacer pensar que se trataba de una técnica vertical, aunque no opino así, ya que el pasado en la novela no aparece exactamente como el recuerdo del protagonista. No se trata de un flash-back evocado gracias a la memoria de Darman. En la novela de Muñoz Molina, el protagonista se viste más de su papel de narrador que del de personaje. Por este motivo el desdoblamiento temporal no origina un segundo mundo en Darman, como personaje. El narrador se limita a exponer unos hechos del pasado, coincidentes u opuestos a otros del presente. Es muy diferente de la evocación que supone la analepsis.

⁵ Definido por D. Villanueva como un tipo de contrapunto. En *Estructura y tiempo reducido en la novela*, 71.

En *Beatus Ille*, una de las primeras novelas de Muñoz Molina, el simultaneísmo es una de las técnicas-clave para la composición de la obra. Junto a ella, el multiperspectivismo (gracias a la focalización múltiple) y los cambios de persona narrativa configuran un magnífico conjunto técnico para el mantenimiento de la intriga. Como si de un mosaico se tratara, el autor desarrolla varias acciones en la casa de Manuel y en el cortijo (aunque realmente son hechos vividos por diferentes personajes, pero pertenecientes a una misma acción).

1.4. *Paráfrasis*

Parto del concepto de paráfrasis como uno de los procedimientos de la ampliación narrativa (entendida ésta como la extensión de los núcleos semánticos y temáticos de la obra). La paráfrasis temporal puede confundirse con la analepsis. El flash-back o analepsis no es más que una desviación de la historia principal, surgida gracias al recuerdo de un personaje-narrador. Se podría considerar a la analepsis como un procedimiento de la paráfrasis (pues éste no tiene que ser siempre producto de la evocación).

La paráfrasis temporal sólo será considerada como técnica horizontal en aquellos casos en que no haya un lazo directo entre el pasado que se presenta y el momento actual de la narración.

Javier Marías, en *Corazón tan blanco*, hace uso de la paráfrasis, entendida como marco de la descripción minuciosa, de la analepsis y de la subjetividad del personaje narrador. En otras obras (*El vergel* de J. Aldecoa, *Beatus Ille* o *El jinete polaco* de M. Molina) aparece gracias a la focalización múltiple.

1.5. *Anacronías: Analepsis y Prolepsis*

La prolepsis y analepsis pueden ser incluidas entre las técnicas verticales, siempre que el recuerdo o presagio de la acción dependa de la subjetividad del personaje-narrador (en primera persona, o la tercera del estilo indirecto libre).

Por el contrario, estas técnicas pueden ser consideradas como horizontales cuando la presentación de las acciones en diferentes tiempos no dependa de un personaje, sino de un narrador heterodiegético (o bien de un personaje-narrador en el que las funciones de narrador dominen sobre las de mero personaje). En este caso se suele emplear la tercera persona, casi al estilo del narrador omnisciente decimonónico.

En la novela española actual es mucho más frecuente encontrar analepsis o prolepsis como técnicas verticales (dependiendo de un personaje-narrador).

1.5.1. *Analepsis*⁶

Copenhague no existe, de Raúl Guerra Garrido, es una de las novelas que más claramente muestra este tipo de analepsis objetiva u horizontal⁷.

En *La ciudad de los prodigios*, de Eduardo Mendoza, alternan la analepsis subjetiva (o vertical) y la objetiva. El autor ha creado un esquema de novela basado en dos ejes: lo externo al personaje y lo interno. Realmente ambos conceptos son paralelos, ya que la ciudad (Barcelona) crece simultáneamente al auge económico que va adquiriendo Onofre. Siguiendo una perfecta coherencia narrativa, la analepsis objetiva siempre se refiere a la ciu-

⁶ «La postposición de un acontecimiento de la fábula de la trama», C. Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, 113.

⁷ *Copenhague no existe*, 172, 241 ó 135.

dad y la subjetiva al propio Onofre. Por último, la narración referida a la ciudad se realiza mediante la tercera persona. Sin embargo, la narración que vuelve al pasado de Onofre es igualmente tercera persona, aunque en estilo indirecto libre.

1.5.2. *Prolepsis*

Normalmente esta técnica responde a una clara intención del narrador por crear misterio o suspense. La prolepsis siempre dependerá del narrador, que se distancia de este modo de los personajes. Suelen ser narradores heterodiegéticos, puesto que, al adelantar la información narrativa, quedan fuera de los personajes que participan en la acción (excepto aquellos casos en que la figura del personaje-narrador se inclina más hacia la función de narrador que hacia la de mero personaje de la novela, como en *Corazón tan blanco* de J. Marías).

La prolepsis como técnica horizontal aparece, en ocasiones, en documentos o noticias periodísticas incluidas en la novela. La información que proporcionan estos elementos extra-narrativos (y que confieren gran verosimilitud a la novela) suele ser el acontecimiento final al que llegará la obra tras su narración. En *Te trataré como a una reina* de R. Montero y *La verdad sobre el caso Savolta* de Mendoza, el pasado narrativo se crea en la obra mediante un supuesto artículo periodístico.

2. *Técnicas del tiempo verticales*

2.1. *Contrapunto*

En muchas ocasiones, esta simultaneidad temporal es una variante de la analepsis. La evocación del pasado (analepsis) alterna con el presente de la narración. La alternancia constante del pasado y el presente en una misma obra produce el contrapunto.

Probablemente, uno de los autores actuales que más se centra en el contrapunto es Muñoz Molina.

«Un impreciso olor manifestaba su presencia antes de que uno pudiera verlo...; era la mezcla del humo de su tabaco cimarrón y del perfume que envolvía a su secretaria. (...) Ahora, al cabo de casi dos años, yo he vuelto a reconocer ese olor, que ya será para siempre el del pasado y el miedo» (*El invierno en Lisboa*, 57).

Si en García Morales la casa actuaba como puente entre los dos mundos temporales, en *El invierno en Lisboa* será la música el enlace entre las acciones y sentimientos del pasado con los del presente:

«Me tendí en el sofá, apoyando la ancha copa en el vientre, y escuché por cuarta o quinta vez aquella música [...] constantemente la música me acuciaba hacia la revelación de un recuerdo, calles abandonadas en la noche, un resplandor de focos al otro lado de las esquinas, sobre fachadas con columnas y terraplenes de derribos, hombres que huían y que se perseguían alargados por sus sombras, con revólveres y sombreros calados y grandes abrigos como el de Biralbo»

(*El invierno en Lisboa*, 21)⁸

Una de las obras más claras en que el contrapunto presenta no sólo tiempos paralelos, sino también espacios y ficciones paralelas es *Copenhague no existe* de Raúl Guerra Garrido (emplea la técnica del contrapunto sin que la sensación o el pensamiento actúen como estímulos para evocar el pasado).

2.2. *Tiempo circular*

El tiempo circular supone que el comienzo de la narración coincide con el final en cuanto a su encuadre temporal. El modo más frecuente de crear una estructura circular en la novela es mediante una amplia analepsis. En este caso, toda la obra actuaría como una gran paráfrasis del hecho inicial (este es el concepto del

⁸ Encontramos casos similares en 114 y 143.

tiempo circular global, frente al parcial, definido como la repetición de diversas acciones dentro de la misma novela).

El segundo modo de conseguir este tiempo circular consiste en estructurar el final de la novela de modo que el lector interprete un nuevo comienzo (idéntico al de la propia narración) que, inexorablemente, le conducirá al mismo final para repetirse así hasta el infinito. Se trataría de una estructura típicamente borgiana. Es, además un uso bastante frecuente en novelas de tipo experimental o novelas que deliberadamente confunden la ficción y la metaficción.

Un ejemplo claro del tiempo circular global estaría en *La lluvia amarilla. La orilla oscura* de Merino representaría el tiempo circular parcial (reflejado en la leyenda eterna de los peregrinos que, a su vez, actuaría de espejo en relación con los personajes de la novela). También Juan Cruz Ruiz con *El Sueño de Oslo* presenta una serie de acciones que se suceden en tiempos circulares. De un modo similar, Jesús Ferrero (en *Lady Pepa*) crea pequeñas acciones circulares. Para ello se basa en el recurso del disfraz, ya que mantiene la misma base conectora de los personajes Nic y Pepa, pero los diferencia mediante el juego de situaciones creado por Pepa.

El río de la luna de Guelbenzu inicia la narración siguiendo el modelo de circularidad tan propio de Borges (con un fuerte componente de angustia para el personaje que se siente atrapado en el tiempo eterno). Del mismo modo, los sucesivos encuentros de Fidel con Teresa se erigen en una repetición que sólo la muerte de Fidel logrará romper.

La novela de Luis Landero, *Juegos de la edad tardía*, se basa en la repetición de idénticas acciones. De este modo, no sólo provoca el ahogo de Gil, el protagonista, sino también del lector.

2.3. *Tiempo múltiple*

Frente al tiempo circular, el tiempo múltiple no exige ese retorno del pasado al presente de la narración. En este caso, la novela presenta diversos momentos temporales simultáneamente.

Si la técnica básica del tiempo circular era la analepsis, la técnica del tiempo múltiple será el contrapunto.

En *El silencio de las sirenas* de Adelaida García Morales, se percibe una mezcla de tres tiempos: en el primero, María lee el diario de Elsa; el segundo supone la ampliación del anterior, puesto que se nos presenta el diálogo de ambas protagonistas. El tercero y último sería el que encuadra la realidad de lo vivido por Elsa en el estado hipnótico. Así pues, hay una inserción de la ficción en la ficción estructurada en tres etapas.

Según el tiempo o la realidad ficticia, la persona narrativa y por tanto la focalización, van a variar de una manera decisiva:

«Después se puso la sortija y me mostró su mano extendida. Era excesivamente delgada para aquel adorno [...] sin darle más importancia, continuó con aquel relato en el que yo... percibía una desolación última...

Aquella noche esperó a Agustín Valdés hasta que el café se quedó vacío... Era la hora de cenar. En su cuaderno había escrito:

La noche entera fue cayendo sobre mí, oscureciendo mi entusiasmo. Las calles estaban vacías y una lluvia suave empapaba en silencio mis ropas...

Elsa llamó a Agustín Valdés y él se disculpó cordialmente: un fuerte dolor de muelas le había impedido acudir a la cita»

(*El silencio de las sirenas*, 58-59)

Se puede percibir una clara relación entre los tiempos y la construcción narrativa:

– Narración de María: en estilo indirecto libre (tomando a Elsa como personaje focalizado).

- Narración de Elsa: en estilo indirecto (recordando simplemente hechos reales).

- Diario de Elsa: en primera persona (cargado además de matices íntimos y subjetivos).

En *El vergel* de Josefina Aldecoa alternan también las diferentes técnicas constructivas con los diversos momentos narrativos. En *La media distancia* de Alejandro Gándara, los pensamientos del protagonista-narrador se mezclan con hechos pertenecientes al pasado:

«Cuando subía, descubrí que mi padre bajaba con el trofeo, subido en la Vespa. No tenía sentido llegar a la plaza. Me quedé a mitad de camino, entre la ciudad y el arrabal, a la sombra de un árbol viejo, vacío hasta el punto de creer que yo era otra sombra. Barbeitos me observa cuando llego. Ninguna pregunta, como en Vigo le estoy agradecido. Con un gesto de dureza para el cronómetro. Clic para mí. Sigo andando, diciéndome, con una terrible certeza: Clic, clic, clic...»

(*La media distancia*, 21-22)

En este caso, Gándara llega al extremo del tiempo simultáneo porque no altera las personas narrativas (ni siquiera la tipografía o la división en párrafos permite diferenciar el pasado del presente).

2.4. *Tiempo Psicológico*

La reiterada presencia de esta técnica podría obedecer a esa casi obsesiva evocación, esa vuelta al pasado que realizan los personajes-narradores para encontrarse consigo mismos. El segundo espacio temporal que crea la subjetividad es el propio del pensamiento (reflejado en un lenguaje determinado) y las imágenes crean ese espacio intemporal propio de la subjetividad.

El realismo tradicional (considerado objetivista) ha sufrido un vuelco: la subjetividad de los personajes-narradores crea una verosimilitud mayor aún que en las novelas realistas anteriores. En *El Sur*, es el pensamiento de la narradora-niña quien crea la

realidad de la novela. De modo similar, en *El héroe de las mansardas de Mansard* de Álvaro Pombo, el personaje de tía Eugenia crea su propia realidad presentada al lector mediante la focalización sobre Kus-Kus:

«Adío, según tía Eugenia, era como se dice *adiós* en Bariloche [...] Aquello sí que era elegantísimo, Bariloche, San Carlos de Bariloche, un balneario que riéte tú de Baden-Baden [...] Y por las noches archiduquesas rusas bajaban por las escaleras acompañadas del acompañante eslavo» (*El héroe de las mansardas de Mansard*, 18)

En Llamazares, la interiorización de sus personajes se consigue siempre gracias al empleo del lenguaje poético (y en *Luna de lobos*, mediante el monólogo interior visual).

Sólo queda señalar que el subjetivismo alcanza su grado más complejo si se une la imagen (en sus dos vertientes: lógica y surrealista) a las técnicas del recuerdo.

En *El mismo mar de todos los veranos*, E. Tusquets reúne diferentes niveles de subjetivismo o de vida interna. En primer lugar, la narración del momento actual. Alterna este presente con la evocación de un pasado. Estas dos realidades quedan abiertas para que la imagen poética por un lado y las disquisiciones personales de la protagonista-narradora por otro, encuentren su lugar en la novela. De hecho, la protagonista vive en su narración su propio pasado y el conocimiento de sí misma (salvando las distancias de estilo, estamos ante un caso similar al que plantea el viejo Andrés en *La lluvia amarilla*).

La mayor consecuencia de este cruce de niveles en la novela es que la vida real de la protagonista se ha convertido en una vida «no vivida», en una absoluta ficción, tan irreal como los cuentos y mitologías que reflejan su existencia. Así es como quedan equiparadas en la novela la realidad y la ficción.

2.5. *Anacronías: Analepsis y Prolepsis*

2.5.1. *Analepsis*

La triple influencia⁹ de Joyce y Faulkner en primer lugar, Einstein en segundo lugar y el cine por último, marca también tres tipos de analepsis.

A) El primero quedaría constituido por aquellos casos en que la analepsis supone el reencuentro del protagonista consigo mismo, a través del pasado. Serían especialmente esos personajes que, mediante la primera persona, se embarcan en el viaje del recuerdo (entre otros autores: Llamazares, García Morales, Esther Tusquets o Muñoz Molina). La consecuencia de esa absoluta subjetividad al presentar la narración es que la novela se tiñe de un tono melancólico, nostálgico, de absoluto intimismo, en suma.

B) En el segundo caso, la técnica del fundido es muy importante como elemento que engarza el presente con el pasado. Josefina Aldecoa, Muñoz Molina y Eduardo Mendoza son algunos de los autores representativos. El estilo indirecto libre y la técnica objetivista de la cámara-ojo para la descripción, son los principales apoyos técnicos en esta analepsis. El pasado aparece ahora gracias a un estímulo. No se trata de mostrar la intimidad del personaje, sino los hechos externos que le rodeaban en el pasado:

«Me quité la gabardina, dejando al alcance de mi mano el bolsillo donde guardaba la pistola, y abrí, al azar, la novela de Rebeca Osorio que había traído del almacén. El cansancio hacía que las palabras alineadas se movieran ante mis ojos, como si aparecieran en ese mismo instante sobre el papel, igual que cuando ella las escribía en su gran máquina negra... El sonido hiriente de una campanilla señalaba el final de la línea, y sólo entonces se detenía el rumor del teclado...»

(*Beltenebros*, 112)

⁹ S. Burunat, *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)*, Madrid, Porrúa, 1980, 110.

De este modo se ha trasladado la narración al pasado. Hasta la página 130, el lector asiste al mundo anterior de Rebeca, Walter, Valdivia y el propio Darman. Es, pues, una amplificación narrativa inserta en la obra a través de una imagen visual.

C) El tercer tipo de analepsis recibiría la influencia cultural de un aspecto científico: Einstein y su teoría de la relatividad. La pérdida del valor absoluto que suponían los conceptos del espacio y del tiempo, influye en la novela. Si en los dos casos anteriores la analepsis implicaba una vuelta al pasado, en este tercer caso el pasado aparece mezclado o contrastado con el presente, sin seguir un modelo lógico temporal. El surrealismo, el tiempo configurado en imágenes, los *ritornelli*, son técnicas que componen este aspecto.

Algunos de los autores que se centran en esta analepsis son José María Merino, Juan Cruz Ruiz y, de nuevo, Esther Tusquets. En ellos, la vuelta al pasado no es ningún reencuentro, sino más bien la imposibilidad de situar, de definir o de clarificar.

«Una sospecha convertida en certeza: no continuaría su carrera porque no iba a ningún sitio, porque no venía de parte alguna. Nunca había salido de casa, nunca había comenzado a correr ladera abajo... Lo único cierto era la iguana inmóvil, y él inmóvil también, contemplándola bajo la luz cegadora de la mañana... Aquella era la única realidad del mundo. Ciertamente, nada más que él y las figuras contempladas existían; y él no era un niño ni un hombre...»

(*La orilla oscura*, 297)

En *El sueño de Oslo*, de Juan Cruz Ruiz, el lector observa los constantes *ritornelli* que configuran la novela, sin atreverse a definir claramente el marco temporal de la acción.

2.5.2. *Prolepsis*

En *Beatus Ille* de M. Molina, toda la primera parte actúa como prolepsis de la segunda. Incluso el personaje-narrador en primera persona, sabe más como narrador que como personaje.

Frente al carácter poético de *La lluvia amarilla*, las prolepsis que Muñoz Molina presenta en *El invierno en Lisboa* responden a una intención bien diferente: la intriga y la mezcla de tiempos, espacios o realidades (música y ficción, por ejemplo). La estructura de esta novela sigue una técnica de obertura: el personaje-narrador en primera persona dialoga con Biralbo y se anticipan unos hechos que posteriormente desarrolla Biralbo en pasado. Se trata de una novela *in medias res*, por lo que las prolepsis son abundantes. En cada ocasión en que se adelanta la información, siempre se dice algo nuevo (rasgo característico del género policíaco). Se podría hablar de «prolepsis acumulativa» (ya presente en *Beatus Ille*).

«...de cualquiera de esas novelas sentimentales que leía para matar el tiempo en aquella especie de helado almacén, una torre de ladrillo próxima a los raíles de la estación de Atocha, donde pasó algunos días esperándome» (*Beltenebros*, 7)

Posteriormente:

«- El martes debe acudir a una cita con alguien que llegará de París a entregarle unos documentos. Irá usted como entonces.

- ¿La cita es en Madrid?

- Es en un edificio que está cerca de la estación de Atocha. La dirección la tiene aquí» (*Beltenebros*, 29)

Y ya, por último:

«Lo iban a trasladar a la cárcel y pudo huir del furgón de la policía... ¿No es un milagro, Darman? Ahora está en ese refugio cerca

de la estación, esperando un enlace. Nos pide dinero y un pasaporte para salir del país. Tú serás quien se lo lleve todo» (*Beltenebros*, 46)

Como conclusión, cabría señalar que las técnicas verticales se desarrollan con mayor plenitud en el aspecto temporal (y las horizontales en el espacial). Son novelas que ganan en profundidad: *El río de la luna* (Guelbenzu, 1985), *La memoria cautiva* (Gabriel y Galán, 1988), *Luna de lobos* (Llamazares, 1985), *La lluvia amarilla* (Llamazares, 1988), *Beatus Ille* (Muñoz Molina, 1961), *El jinete polaco* (Muñoz Molina, 1991), *Beltenebros* (Muñoz Molina, 1989), *Luz de la memoria* (L. Ortiz, 1966), *El héroe de las mansardas de Mansard* (A. Pombo, 1983), o *Tánger Bar* (Sánchez-Ostiz, 1989) entre las más representativas.

