

personaje. Por esta razón, James preferirá el modo de representación dramático (mostrar), que elimina la omnipotencia y la subjetividad absolutas del narrador y coloca al lector frente a una historia que va tomando forma y consistencia sólo cuando se lee y que, por tanto, nos da la ilusión de estar contemplando las cosas y los acontecimientos en el momento de su génesis.

En 1918, Percy Lubbock, preocupado también por el problema de la delimitación del punto de vista, intuyó una conexión entre el punto de vista restringido y la posición del narrador respecto a la historia, proponiendo, a su vez, una oposición entre ilustración y drama más específica que la de James (ya que éste se refería sólo a la amplitud o a la estrechez del punto de vista) pero planteada prácticamente en los mismos términos.

Según Lubbock, el escritor que construye su obra a partir de las exigencias del punto de vista dramático, deja que la historia se cuente por sí misma; que (como sostenía James) se construya mientras se lee. Lubbock admite que en la práctica literaria no existe la dramaticidad pura (que sería solamente un modelo teórico o un parámetro), pero insiste en que eliminando en la medida de lo posible la figura del narrador, es posible

conseguir el efecto de la construcción autónoma de la historia.

Tres años más tarde, J.W. Beach revisa las teorías de James y se coloca todavía en una posición más extrema que este último, al identificar la progresión de la historia con la progresión de la visión. Beach plantea los dos términos de la oposición como dos maneras diferentes del autor de enfrentarse al mundo y a la narración. De modo mucho más categórico aún que James y Lubbock, Beach aboga por el efecto de presente, que en la narración se obtiene eliminando totalmente la figura del narrador y dejando que todos los elementos de la historia entren a formar parte de la acción y se desarrollen por sí mismos. De ese modo, la novela también puede obtener el efecto de presente característico del drama, gracias al uso del punto de vista restringido. Además, Beach formula algunas reglas que, unidas a la limitación de la omnipotencia del narrador, "simulan" plenamente el efecto de presente que este autor persigue con tanto énfasis:

- 1) Concentrar -en la medida de lo posible- la atención del narrador sobre un único elemento, preferentemente sobre un personaje.

- 2) Delimitación exacta del lugar.

3) Delimitación del tiempo en el que se desarrolla la acción (comienzo y final).

4) Delimitación del desarrollo de los acontecimientos (centrarse en los momentos cruciales).

Veremos más adelante en qué modo la distinción general entre narrar y representar (en los términos en que la formulará Benveniste) nos facilitará la comprensión y la definición los elementos fundamentales del texto informativo en relación a la construcción de la temporalidad, como consecuencia del pacto establecido en el lector. Elementos destinados en resaltar con todos los medios a su alcance el aquí-ahora del texto, apoyándose en una temporalidad representada y convencional que sólo la maestría en el uso de los códigos le permitirá un parangón con la temporalidad "real" de referencia.

Si hemos considerado conveniente resumir las teorías de James, Lubbock y Beach sobre el punto de vista, es porque creemos que a estos autores les debemos el mérito de haber elaborado un concepto que más tarde serviría como directriz al análisis narratológico. Concepto que la semiótica completaría postulando una nueva figura -el observador- quien al identificarse con el enunciador e introducirlo en el texto en calidad

de una de las instancias de la enunciación, lo obliga a sancionar el contrato, lo implica directamente en la construcción de los diferentes puntos de vista y refuerza la impresión que trata de producirle de que el texto se está construyendo delante de él y con él lector³². A fin de cuentas, las características específicas del telediario, en cuanto género concreto, no serán otra cosa que el intento de la configuración textual de los cinco puntos de Beach.

Al respecto, cabe subrayar que el primero y el último de dichos puntos constituyen en general los pilares de toda la narrativa televisiva, que el telediario tiene que exagerar todavía más respecto a los otros géneros como consecuencia de la configuración que adopta en él la genericidad (tanto en el plano de la expresión como en el del contenido). La delimitación del lugar también es una característica del telediario, como veíamos en en segundo capítulo, mientras que la delimitación del tiempo del enunciado, que sólo TD1 realiza casi siempre con un cierto rigor y TJ2 esporádicamente, tiende a ser sustituida por la delimitación del tiempo de la enunciación que mediante la transmisión en directo del programa, así como a través del espacio que se les atribuye a las diferentes

(32) Sobre el observador, véase 4.2.2.

noticias, el tiempo de la enunciación se presenta como si se tratase de un verdadero tiempo real, cuando es simplemente un tiempo textual representado.

En este sentido, la temporalidad global indeterminada de la serie (sin principio y sin fin) sirve, en cuanto memoria y en cuanto horizonte potencial de la misma, para conciliar las dos temporalidades mencionadas. El tiempo global de la serie convierte el tiempo real del acontecimiento en una reserva que las imágenes de archivo o la palabra del enunciador (a través de las referencias que realiza) recuperarán siempre que sea necesario para permitir tanto la simple construcción del texto como la entera continuidad de la serie. A nivel estrictamente textual, el esquema serial permite, por lo tanto, la dilatación sin límites del texto lo que, por otro lado, legitima la manipulación del tiempo de la enunciación al poderlo presentar como si se tratase solamente de una parte del tiempo total del enunciado.

Volviendo al punto de vista, se puede constatar que el telediario apoya parte de la movilidad de la imagen, de la narratividad y de la realización del contrato del género, en la continua interacción de diferentes puntos de vista, que corresponden generalmente al de los periodistas, al

del conductor, al de los sujetos de las noticias (en el caso de las entrevistas y de las declaraciones, por ejemplo) o al de la cámara. La alternancia de los diversos puntos de vista se realiza principalmente en función del "como si ...". De la impresión de que el acontecimiento desfila (se va formando y se mueve) delante de nuestros ojos.

Por ello, la información televisiva se ve obligada a ignorar algunas de las posibilidades que le ofrece la imagen electrónica e informática (como veremos en 5.2.2.) y a justificar, en la medida de lo posible, algunas de las contravenciones a sus propias reglas que el telediario realiza con frecuencia. Contravenciones inevitables, debido a la necesidad que el modelo tiene de exhibir sus objetivos (la actualidad, la contemporaneidad y la veracidad), pero teniendo que echar cuentas siempre con los medios de que dispone³³.

(33) Nos referimos sobre todo a los de la construcción de la narratividad. Sin embargo, no todos los autores están de acuerdo en relación a que los diversos elementos que forman el telediario contribuyan a reforzar el efecto de contemporaneidad como por ejemplo Verón, quien sostiene justamente lo contrario: "El expositor moderno [...] modifica la relación con lo real que caracteriza el discurso informativo tradicional, en el que se actuaba como si el mediador fuera capaz de hacer llegar lo real hasta nuestros hogares y hacernos vivir el acontecimiento como 'si estuviésemos allí'. El metaexpositor moderno apunta a producir el efecto opuesto: crea una distancia, no entre él y nosotros, sino entre él y lo real. En él la objetividad se mide no por el peso del testimonio sino por su capacidad de crear el espacio necesario para la evaluación, la interrogación, la prudencia, ante las noticias que llegan y que a menudo resulta difícil clasificar" (Verón, E. 1981:88). El autor concluye este párrafo en los siguientes términos: "el metaexpositor ha desarrollado una teoría sobre la objetividad, la inferencia, las precauciones a tomar cuando se es periodista". A Verón le podrían contestar aquellos autores que entienden la manipulación sobre todo como una

Por ejemplo, en la segunda noticia de TG1 del 21/5, que completa la primera añadiendo informaciones acerca de las manifestaciones en algunas ciudades chinas, TG1, que prefiere en este caso la tempestividad a la veracidad, está obligado a señalar a través del conductor que las noticias al respecto son tan sólo probables, pues el caos que reina en China y los problemas de los periodistas para filmar hace imposible la verificación inmediata de las mismas.

En relación a la movilidad del punto de vista se puede decir que quien detecta el punto de vista, en última instancia, es el propio espectador, porque al ser solicitado como observador, todos los puntos de vista tienden a confluir en él. Ahí reside sobre todo el efecto de contemporaneización y de veracidad de la noticia, que al interpretar el juego de las miradas como el cumplimiento de las condiciones más importantes del contrato con el género, opone el género informativo al resto de los géneros televisivos de ficción.

Calabrese También insiste en la importancia del modo de representación dramático del telediario, que ha ido configurando su genericidad

consecuencia de los factores de producción (Tuchman, 6. 1978) y con los que estamos plenamente de acuerdo.

al integrar el modelo del circo con el espectáculo de variedades:

El telediario introduce por sí mismo un carácter de performatividad: los personajes comienzan anunciando lo que luego será exhibido; el prólogo muestra el lugar físico de la producción de noticias, su 'teatro'. De este modo, se da por descontado que la sucesión de los acontecimientos estará dotada de un efecto de espectáculo. Pero más tarde, los elementos mostrados al público exhibirán dos efectos contrarios, un efecto de realidad y un efecto de presencia. El efecto de realidad es la sensación que tiene el público de estar viendo los acontecimientos con sus propios ojos; el efecto de presencia es la sensación del público de estar en estrecho contacto con la propia formación de la realidad o de las realidades de las propias noticias, a través de la mediación de la presencia física del periodista en el acto de su representación³⁴.

Este saber que transmite el telediario (y la información en general) instituye su epicentro, según Calabrese, en la figura del observador³⁵, quien, al permitirle al telediario construir sus enunciados como si se tratasen de enunciaci-ones-enunciadas, constituye así la garantía de veracidad, de contemporaneidad y de objetividad. Garantía que, hay que repetirlo una vez más, es el presupuesto teórico que sustenta el entero contrato con el género del telediario. Las consideraciones de Calabrese tienden un puente entre la propuesta del modo de representación dramático, entendido como la posibilidad más eficaz de afirmar el aquí-ahora del texto, y la imposibilidad del telediario

(34) Calabrese, O. 1981:202.

(35) En relación al observador véase 4.2.2.

de eclipsar totalmente la figura del narrador, al que, sin embargo, puede desdoblar y atribuir roles diferentes.

Pero respecto al núcleo de este apartado, las observaciones anteriores, si bien ponen de relieve la necesidad y, por consiguiente, la existencia de un tiempo de la enunciación dirigido a la consecución del efecto de presencia del aquí-ahora, no nos permiten saber exactamente en qué modo construye la enunciación una representación de la temporalidad. Representación que tenderá a forzar el presente del enunciado para convertirlo en presente eterno, en el sentido en que se tiende a presentar cada noticia entre el fondo de un pasado abstracto e indeterminado (la contextualización de la noticia a partir de sus antecedentes ya no se considera noticia, sino contorno) y sin futuro (el devenir pertenece siempre a un mundo posible distinto del mundo real de referencia y que tiene, por tanto, su propio espacio y su propio tiempo)

Si estamos de acuerdo en considerar que la función primordial de la temporalidad en el telediario no es su representación, sino su inserción en el texto para conducirlo, subordinándose a la consecución de todos los efectos mencionados, se puede hablar

(provisionalmente) de una doble línea de la temporalidad. Esta doble dirección de la temporalidad se justifica a sí misma, por un lado, diseñando una narración específica (que toma la forma de noticia, dado que no es posible concebir y comprender un acontecimiento que no se genere, se desarrolle y se concluya en el tiempo). Pero, por otro lado, contribuye o, mejor dicho, determina el conjunto de las funciones de cada elemento del texto.

Esta es la razón por la que creemos que la línea Benveniste-Hamburger-Weinrich nos ofrece la posibilidad de comprender, a través de la representación convencional del tiempo en las formas verbales de la lengua, la estructura subyacente de la narratividad, que en este caso equivale a la definición serial del texto informativo.

5.1.2. La construcción de la historia

Benveniste, entusiasmado con los progresos de la sintaxis y de la lingüística, intenta salir del estrecho ámbito en el que generalmente se movían estas disciplinas: el paradigma de los significantes y la concreción del sintagma en la

frase, extendiendo sus observaciones y sus análisis a todo el texto. En el artículo "Las relaciones del tiempo en el verbo francés"³⁶, el autor define dos planos de la enunciación, el de la historia y el del discurso (y un tercero en el que apenas se detiene, el del discurso indirecto) buscando, desde el punto de vista sincrónico del francés moderno, las relaciones que organizan las diversas formas de la temporalidad³⁷. Benveniste critica la estructura del verbo francés que, subdividido en un cierto número de tiempos verbales, no ofrece un criterio claro ni pertinente para poder decidir la posición (o el valor) que una cierta forma ocupa en el conjunto del sistema.

Benveniste opone la mecanicidad irreversible del tiempo verbal, en su paso automático del paradigma al sintagma, a la necesidad de tomar en consideración las categorías verbales de tiempo y persona en el sintagma (en la frase y en el discurso), factores fundamentales de la configuración definitiva del texto en el que entren a formar parte:

Los paradigmas de los gramáticos nos hacen creer que todas las formas verbales del mismo tema pertenecen a la misma conjugación, gracias a la morfología solamente. En este artículo nos proponemos demostrar

(36) Benveniste, E. 1966.

(37) Benveniste, E. 1966:238.

que, al contrario, la organización de los tiempos deriva de principios menos evidentes y más complejos. Los tiempos del verbo francés no pueden ser usados como miembros de un mismo sistema, sino que tienen que ser distribuidos en dos sistemas distintos y complementarios. Cada uno de ellos comprende solamente una parte de los tiempos del verbo, y ambos se excluyen mutuamente y están a disposición de cada hablante. Estos dos sistemas constituyen la manifestación de dos planos del enunciado diversos, que llamaremos al primero plano de la historia y al segundo del discurso³⁸.

En la enunciación histórica, (cuyo modelo es el texto de historia), reservada prácticamente a la lengua escrita, el enunciador se esconde bajo la forma impersonal. Parece como si la cohesión fuera una propiedad inmanente del propio texto o, a lo sumo, del propio acontecimiento que relata, el cual se manifiesta mediante un modelo narrativo cuya estructura reposa en el uso de determinados tiempos verbales. Dichos tiempos son el pretérito indefinido (el tiempo por excelencia de lo que ocurre fuera del narrador), el pretérito imperfecto, el potencial y el pluscuamperfecto.

El discurso, al contrario que la historia, presupone necesariamente un hablante y un interlocutor, así como la intención, por parte del primero, de persuadir al segundo. Todas las formas verbales excluidas de la historia son las formas que se usan en la construcción del discurso, es decir, las dos primeras personas y los tiempos de la subjetividad: el presente, el futuro (presente

(38) Benveniste, E. 1966:238.

del avenir) y el pretérito perfecto (presente del pasado). Estas formas verbales, que constituyen la base de la enunciación discursiva, pueden servir de soporte a algunos de los tiempos utilizados en la historia, excepto al pretérito indefinido (forma por antonomasia de la narración histórica), ya que el acontecimiento sólo puede insertarse en la expresión temporal cuando ha dejado de ser presente.

Del mismo modo, la distribución de los tiempos en los dos ejes de la enunciación se explica teniendo en cuenta las características de cada uno de los dos modos de narrar. Por su misma esencia, la dimensión de presente es incompatible con la intención histórica, ya que el presente de la narración histórica sería, en realidad, el presente del historiador, contradictorio con su proyecto de narrar lo que sucede fuera de él.

La tipología de Benveniste, al introducir en la teoría lingüística una dimensión pragmática que permite extender considerablemente el área de aplicación de los estudios de la lengua, nos sirve, en este caso, para definir las modalidades discursivas de un texto complejo y aparentemente contradictorio como el telediario. Complejidad que viene dada por la necesidad de completar la aparente falta de objetividad del modo de

representación dramático, que introduce inevitablemente la subjetividad en el texto (a causa de la elección de puntos de vista fragmentarios) con la "objetividad" de la técnica histórica.

Sin embargo, una clasificación tan radical como esta no se puede aplicar a la imagen, que no posee la doble articulación de la lengua. La definición de los géneros informativos de la televisión de Martínez Albertos, a la que nos hemos referido en el apartado 2.5, parece sugerir una aplicación de este tipo que, a lo sumo, permite separar teóricamente los tipos "ideales" de los géneros, pero que no encuentra ningún tipo de parangón entre las noticias concretas que nos ofrecen el telediario día tras día.

Aplicando la clasificación del citado autor resultaría que las imágenes sin intervención directa de los personajes, con la voz en off del conductor o del periodista que narra los hechos, serían el equivalente de la descripción y de la narración estricta de acontecimientos del texto escrito. Ello explicaría el que se tiendan a reducir al mínimo los planos subjetivos y las manipulaciones demasiado evidentes de la imagen electrónica, así como la frecuente falta de significación que las caracteriza. Por el

contrario, la intervención directa del periodista, quien mediante su inserción en el escenario de los hechos impregna al acontecimiento que relata de su propia visión, la de los protagonistas, testimonios, especialistas etc., correspondería más bien al discurso, en donde la cámara se mueve con mucha más libertad que en el estudio..

Si así fuese, se podría afirmar (volviendo a los gráficos XIII, XIV, XV y XVI) que el grado de narración y de comentario es mayor en TD1, BBCN1 y TJ2 que en TG1, debido al mayor número de declaraciones de los protagonistas y de periodistas que aparecen en la pantalla de los tres primeros canales. Afirmación que, sin embargo, no es correcta, como creemos haber demostrado a lo largo de los capítulos anteriores, desde el momento en que TG1 es precisamente el telediario que ostenta de modo más evidente su orientación ideológica. Pero ello pone en evidencia, una vez más, que las clasificaciones de este tipo son reductivas en relación a textos tan complejos como los que nos ocupan, como vimos en el segundo capítulo, por lo que la distinción de Benveniste tampoco puede constituir en este caso un baremo exacto de medida y clasificación, sino un instrumento más para poder comprender los principios que gobiernan el telediario.

Por otro lado, es evidente que un examen riguroso de la articulación temporal requeriría un análisis específico del lenguaje natural que, como hemos repetido varias veces a lo largo de los diferentes capítulos, es lo que en el fondo permite que podamos atribuir un significado concreto a las noticias. No obstante, lo que aquí nos interesa no es la estructura concreta de la temporalidad, sino más bien los principios en los que se basa y los objetivos que persigue, en cuanto soporte de la estructura serial.

Ello nos permite afirmar que, prescindiendo de la valoración que el conductor o el periodista realicen al interpretar los hechos, la alternancia entre la imagen descriptiva, que se nos presenta como si se estuviese formando espontánea y directamente delante de nuestros ojos, y las intervenciones de quienes se dirigen específicamente a la cámara representa nada más que el intento de construir el modo de narrar mixto. Modo en el que la búsqueda de la objetividad del punto de vista de la cámara, que pretende ser neutro, se alterna con los diferentes puntos de vista de todos aquellos que se presentan, ante el espectador, como si estuviesen actuando únicamente para completar la noticia y estructurar la narratividad. Al final, la ilusión referencial es

casi total y solamente los subtítulos "Archivo" que acompaña a las imágenes del pasado (pero no siempre), aleja momentáneamente al espectador del sueño de percibir una realidad que únicamente está contemplando.

Se trata de un alejamiento, sin embargo, que no llega a ser casi nuncia total, pues cuando la imagen no nos muestra el presente, la gran voz nos lo cuenta. Por ejemplo, en la primera noticia de TGI del 17/5, que trata de referir la situación en Etiopía al otro día del intento de golpe de estado, la conductora especifica que "las imágenes que estáis viendo han sido tomadas en la capital hace algunos meses", debido a la imposibilidad de filmar a causa del estado de sitio

Por lo que se refiere a las noticias sin imágenes que el conductor de TGI presenta mirando directamente a la cámara y que en base a la definición de Martínez Albertos se podrían clasificar como historia, sobre todo por la identificación que de ese modo se realiza entre el enunciador y el conductor, y porque su brevedad no permite que se introduzcan elementos de contorno, es preciso recordar una vez más que el "valor" que se le atribuye a cada noticia depende siempre del contexto en el que se la inserta. Más complejo etodavía sería el caso del resto de las

intervenciones del conductor en cada telediario, y para intentar determinarlas en función de la construcción de la temporalidad tendríamos que recurrir por fuerza a la clasificación de los diferentes roles que dicho conductor cumple en el texto. Ello pone de relieve una vez más que el eje del telediario es la instancia de la enunciación, en cuanto garantía del género, soporte de la narratividad y punto de unión entre el texto y el espectador. Cuando la enunciación se sitúa entre bastidores es simplemente porque presta provisionalmente su rol a los otros actantes, y en medio de ese continuo ir y venir se va construyendo el ritmo del texto, su continuidad y su sentido. El telediario tiene que ser necesariamente un texto mixto porque la voz y la imagen no forman una simple adición, sino una maraña inextricable.

5.1.3. La referencia de la temporalidad.

Está claro que no se puede hablar de una continuidad formal entre la teoría de la enunciación de Benveniste y las observaciones sobre el punto de vista de James, Lubbock y Beach a causa de la misma diversidad de las bases de las que parten, pero si Benveniste pudo llegar a formular

su división entre historia y discurso en los términos en los que los hizo fue, desde luego, intentando colmar el vacío abierto entre la crítica literaria y la lingüística. Por ello, en esta breve exposición no intentamos forzar ni inventar una continuidad abstracta que no existe, sino que nuestra intención es demostrar que los códigos que han estructurado el género informativo se han configurado simplemente, exagerando algunos de los rasgos distintivos de los diversos modos de la discursividad.

Pero, del mismo modo que la comparación entre los autores citados no significa homologación, el que el modo de representación dramático obtenga, por su inmediatez, un mayor efecto de presente, no quiere decir que, en la práctica textual, se construya estrictamente con verbos en presente o apelando a determinadas personas gramaticales sino, y fundamentalmente, a partir de algunas técnicas narrativas específicas (como veíamos, por ejemplo, en los cinco puntos de **Beach**). Por ello es necesario tratar por separado los diferentes elementos de la textualidad. Las obras de Hamburger y Weinrich completarán el engranaje teórico de la figuratividad del tiempo, a partir de las funciones que cumplen las formas verbales en el texto.

El texto informativo de la televisión narra y representa a la vez, mientras discurre por una temporalidad rítmica que constituye los pilares de las diferentes formas de construcción de la textualidad de cada noticia. Nos hallamos delante de un tipo de texto mixto que alterna la enunciación histórica con la discursiva, según la posición que ocupen las diferentes instancias de la enunciación respecto al punto de vista³⁹. Enunciación que, una vez más, se revela en el telediario como el eje de la estructura de la serie.

Pero, antes de examinar la configuración concreta que adquiere en cada telediario la alternancia y la predominancia de los dos modos de enunciación, querríamos revisar las consideraciones de Hamburger respecto al uso en el texto de los tiempos verbales que, según la autora, sobrepasan su valor paradigmático convencional (de presente, pasado y futuro) en provecho de una definición del mundo del texto (mundo posible en el caso de la ficción y mundo real de referencia en el discurso sobre la realidad). Este es el objetivo principal de su libro, en el que se considera el tiempo como un factor capital para definir la realidad:

(39) Véase Mancini, P. 1982.

el tiempo y la experiencia del tiempo (englobando también el espacio) son decisivos para definir la realidad⁴⁰.

Hamburger considera fundamental el papel del verbo tanto en la frase como en el discurso, al ser el que decide el "modo de ser" de los personajes y de los objetos y el que los localiza en el tiempo y en la realidad. Hamburger se propone por lo tanto -como ya hemos señalado- definir el discurso de ficción a partir de los tiempos utilizados en el texto, partiendo de la separación de los diferentes niveles del mismo y de las distintas instancias que lo producen: el autor real de la narración, el sujeto de la enunciación y el narrador.

La enunciación es la instancia que separa la realidad de la ficción y que, por lo tanto, constituye el punto de partida de cualquier discurso sobre la ficción. Hamburger cree que en el texto de ficción sólo es pertinente el significado semántico del verbo y no su valor paradigmático como indicador temporal. El tiempo de la ficción carece de significado existencial, al contrario que el de la realidad histórica, que se manifiesta al asociar al emisor y al receptor de un enunciado (o de la comunicación en general) en un único espacio

(40) Hamburger, K. 1957:57.

real y en una misma experiencia de la realidad⁴¹. Esta es la razón por la que en el discurso sobre la realidad se puede hablar de presente, de pasado o de futuro, al poner el tiempo en relación a un sujeto o je origine representado por el yo concreto, dado que la experiencia de la realidad no se origina a partir de las cosas, sino del sujeto.

En la ficción, al contrario, no existe un je origine o referencia, sino diversos je-origines ficticios. Se trata de los narradores y de los personajes que guían la narración a través del punto de vista. Hamburger busca la prueba de todo esto en la pérdida de significación temporal del pretérito imperfecto que, al ser el tiempo narrativo por excelencia no asocia, en el discurso de ficción, el sentido semántico y la temporalidad.

Para la autora, la realidad y la ficción pertenecen a dos "mundos" separados, y cualquier intento de acercarlos es vano. En el mundo posible de la narración el adverbio interrogativo "cuándo", no tiene sentido en relación a un mundo real postulado, ya que el tiempo de la ficción es sólo un componente más del mundo ficticio, al igual que el espacio o los personajes inventados. La narración de ficción encuentra su propia referencia en sí misma y si se puede hablar de representación

(41) Hamburger, K. 1957:79.

de una temporalidad (más que de una temporalidad propiamente dicha), es únicamente en relación a la temporalidad simbólica que el propio texto crea, ya que en la ficción lo que se narra no es el tiempo sino el acontecimiento: la vida inventada.

De este modo, Hamburger llega a la conclusión de que el "imperfecto de ficción" no es una marca enunciativa del pasado en la novela, sino que es el verdadero tiempo de la enunciación. El que determina la temporalidad interna del texto, en la que el pasado y el futuro desaparecen al ser sustituidos, simplemente, por un "antes" o un "después". La prueba de todo esto es que el "imperfecto de ficción" puede combinarse con adverbios temporales de pasado o de futuro que no podrían aceptarse en un discurso sobre la realidad⁴².

En relación a los demás tiempos de la narración, Hamburger no considera relevante la diferencia entre el imperfecto y el indefinido. El tipo de temporalidad que la autora examina es global (presente, pasado y futuro) y dedica su atención (a lo largo de todo el libro) sobre todo al pasado. Al presente de la narración lo considera más bien un tiempo superfluo, pues puede ser

(42) Hamburger nos da algunos ejemplos como Demain c'était Noël o Il allait à sa réception ce soir (Hamburger, K. 1957:81).