

01092

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico el contenido de esta tesis.
NOMBRE DEL TITULAR: Linda Marcos Dayan
FECHA: 13 de mayo de 2003
FIRMA: Linda Marcos Dayan



Universidad Nacional Autónoma de México
Posgrado en Letras

Las puertas del tiempo: Configuraciones filosóficas y literarias

Tesis que para optar por el grado de
Doctor en Literatura Comparada presenta:

Linda Marcos Dayan



Portada:
Rafael Cauduro,
Las puertas del tiempo,
1992.

2003



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PAGINACIÓN DISCONTINUA

Agradezco la luz,
Su infinita luz.
"Bendito eres Tu Dios,
Dios nuestro,
Rey del Universo,
que nos diste vida,
nos mantuviste
y nos permitiste llegar
a este momento."

Con profundo respeto y admiración, agradezco a la Dra. Luz Aurora Pimentel Anduiza no sólo los conocimientos que generosamente me regaló sino el haber sido una extraordinaria y siempre atinada guía en esta aventura.

A mi compañero, Abraham, y a mis hijos, Fred, Rami, Nathan y Esther, con todo mi amor.

A mis padres, Ramón y Rebeca, de quienes he recibido la vida, ejemplo admirable y amor incondicional.

Índice:

Introducción	i
Primera parte:	
Configuraciones filosóficas.	1
I. El tiempo.	
¿Es o no es?	3
II. Las sujeciones del tiempo.	39
A. Parámetros de referencia complementarios. Tiempo y espacio.	41
B. En la negación, la afirmación; en la afirmación, la negación. Tiempo y ser.	55
C. Más que paralelismos y coincidencias. Tiempo y conciencia.	65
III. Los espejos del tiempo.	75
A. La suspensión del tiempo ordinario. Tiempo y música.	76
B. La recreación del tiempo. Tiempo y narración.	99
IV. Entre el tiempo y la eternidad.	111
A manera de coda	130
Segunda Parte:	
Configuraciones literarias.	133
Introducción	135
V. Tiempo materializado o espacializado	141
El reloj : imagen material del tiempo	146
Temporalización del espacio	

"Time Passes" en <i>To the Lighthouse</i> de Virginia Wolf	152
Pasajes de <i>À la recherche du temps perdu</i> de Marcel Proust	166
Espacialización del tiempo	
Pasajes de <i>À la recherche du temps perdu</i> de Marcel Proust	173
"Nieve" en <i>La montaña mágica</i> de Thomas Mann	176
VI. La contraposición y la complementariedad del tiempo mítico y el tiempo histórico	193
El círculo y la línea en la narrativa	206
Alejo Carpentier: <i>El reino de este mundo</i>	209
Juan Rulfo: <i>Pedro Páramo</i>	230
VII. Tiempo invertido o regresivo y tiempo simultáneo	261
Jorge Luis Borges: "La otra muerte" y otros textos	264
Alejo Carpentier: "Viaje a la semilla" y <i>Los pasos perdidos</i>	267
Tiempo simultáneo	
Virginia Wolf: <i>Mrs. Dalloway</i>	287
Alejo Carpentier: "Semejante a la noche"	293
Jorge Luis Borges: "El jardín de senderos que se bifurcan"	296
VIII. La eternidad del momento evanescente	305
La epifanía	309
Momentos de visión: momentos de ser	314
La eternidad de lo efímero	327
La cuarta dimensión: el tiempo	339
Bibliografía	359
Índice de Imágenes	373

Introducción

El tiempo ha sido, es y seguramente seguirá siendo uno de los problemas que obsesionan al hombre. En todas las épocas ha sido motivo de inquietud y reflexión pero a lo largo del último siglo se ha convertido en una urgencia que invade todas las disciplinas humanas. Indagar sobre el tiempo, intentar comprenderlo y observar cómo lo articula la literatura es lo que pretende esta investigación.

Dado que el tiempo es una interrogante en prácticamente cualquier materia y en todo quehacer humano, optamos por realizar una investigación interdisciplinaria -aunque de ninguna manera exhaustiva-, que ofreciera un panorama suficientemente amplio del tema y mostrara la infinita red de relaciones que se pueden establecer entre las distintas aproximaciones así como la complejidad y riqueza de la experiencia temporal y la reflexión sobre el tiempo. Si bien el asunto principal de nuestro trabajo es la literatura y nuestra inquietud nace de la contemplación y el estudio de modelos temporales *literarios* y más profundamente de los cuestionamientos -confirmaciones y dudas, sorpresas, desvaríos y momentáneas revelaciones-, que éstos provocan en nuestra percepción, aprehensión y vivencia del tiempo, el ansia de entender nos exigió revisar y revolver los papeles y los pensamientos que otras disciplinas han elaborado. Así se abrió la puerta a la reflexión filosófica, las breves pero obligadas referencias a la física y las formas de manifestación y representación del tiempo que lleva a cabo el arte. Obviamente, abordar el tema del tiempo en la literatura es ya de por sí ambicioso, cubrirlo desde tantas perspectivas mucho más; sin embargo, a medida que ahondábamos en la investigación nos parecía más importante mostrar una visión multicolor que diera cuenta de la densidad y enorme riqueza del tema aunque fuera una visión parcial y limitada. Este trabajo no pretende recorrer las posturas filosóficas en torno al tiempo a lo largo de la historia, ni dilucidar los descomunales problemas con los que se ha topado la física, sobre todo la física moderna -nuclear, cuántica, astronómica-, en lo relativo al tiempo, ni teorizar

exhaustivamente sobre cada una de las artes en cuanto a su manera de integrar y manifestar la temporalidad, ni mucho menos abarcar todos los posibles modelos literarios temporales. Lo que pretende es simplemente ofrecer una muestra de la complejidad del tema y ensayar algunas "definiciones" o "configuraciones", filosóficas y literarias, con el fin de prestarle, aunque sea provisionalmente, una imagen más nítida, una "forma", al tiempo y a nuestra experiencia del mismo. También tiene la intención de presentar la expresión artística como una mediación certera para la aprehensión, intuitiva o poética, del tiempo humano. Si bien la literatura y las llamadas artes temporales -música, danza, cine-, evidentemente recrean y articulan el tiempo, las artes plásticas o espaciales no están del todo deslindadas de él; por el contrario, a lo largo de más de un siglo, pintores, escultores y fotógrafos intencionalmente han buscado la manera de representar y expresar el dinamismo, el movimiento y el cambio de la vida y de la realidad, y asimismo, manifestar la temporalidad inherente a sus obras. Este es el motivo por el cual, aparte de valernos de la literatura como centro de estudio y de llevar a cabo un análisis teórico-filosófico de la música considerada también una mediación privilegiada para la comprensión del tiempo, hemos complementado la investigación con reproducciones de obra plástica -pictórica, escultórica y fotográfica-, y de este modo, propuesto una plataforma visual que, sin ningún rigor sino por asociaciones subjetivas y totalmente libres, como una invitación a la imaginación, acompañe la meditación sobre el tiempo. En otras palabras, las imágenes que elegimos no guardan ninguna relación de afinidad en cuanto movimientos o épocas, como tampoco de procedimientos, con la literatura o las propuestas filosóficas que tratamos

La bibliografía relativa al tiempo desde las diversas aproximaciones que incluimos es muy amplia. Sabemos que es imposible conocerla o siquiera revisarla toda y que hemos dejado fuera a muchísimos filósofos, pensadores, escritores y críticos importantes; sin embargo, consideramos que para los fines que persigue este trabajo, la selección que hemos hecho es suficiente para sustentar el esquema y la línea de reflexión de la investigación. Además, creemos que el material seleccionado toca varios de los puntos más controversiales del enigma

del tiempo, y posee la cualidad de despertar el interés y la curiosidad para futuras investigaciones y análisis literarios.

El proyecto se divide en dos grandes partes. La primera está dedicada a la reflexión filosófica y teórica del tiempo, si bien en algunas ocasiones se refuerzan o ilustran los conceptos con citas de textos literarios. En la segunda, bajo distintos modelos de representación de la temporalidad, llevamos a cabo unos cuantos análisis literarios en obras en las que el tiempo, ya como tema o como principio estructurador, se presenta en un primer plano.

El primer capítulo comienza con la pregunta que eternamente nos acosa: ¿Qué es el tiempo? Y la que se sigue de ésta: ¿Es o no es? Ya que una definición parece imposible y que incluso su existencia se pone en duda, tratamos de ir determinando algunas de sus características, de deslindar el tiempo de aquellas nociones con las que más se confunde y a la vez de ir señalando las contradicciones que encierra cada aproximación y cada intento de descripción, es decir, poner en evidencia su naturaleza paradójica o aporética. Examinamos aspectos tales como el flujo o paso del tiempo, su forma de "ser" o estar haciéndose, su direccionalidad, las distintas maneras de concebirlo (objetivo o externo, subjetivo o interno), los problemas de su medición, su extensión o duración y su velocidad, su carácter irreversible, la relatividad de las categorías de pasado, presente y futuro, la continuidad del fenómeno temporal en oposición a la visión fragmentarista que desarticula el tiempo en momentos discretos, la imposibilidad de concebir el tiempo sin una conciencia como tampoco sin una existencia externa efectiva. Además, procuramos distinguirlo de otros elementos a los que está íntimamente ligado, pero muchas veces erróneamente asimilado, como son el movimiento y el espacio.

Para fundamentar todas estas reflexiones utilizamos principalmente los planteamientos de San Agustín, Henri Bergson, Merleau-Ponty, Eugene Minkowski y Gilles Deleuze.

El siguiente capítulo, dado lo paradójico e inescrutable del tiempo *per se*, ensaya, para su mejor comprensión, un camino alternativo: estudiar las sujeciones o relaciones de dependencia que guarda el tiempo con el espacio, con el ser y con

la conciencia. ¿Por qué precisamente estos tres vínculos? Porque consideramos que el espacio, el ser y la conciencia, sin ser las únicas, son tres sujeciones importantes del tiempo, pero sobre todo, porque del abanico de posibilidades de comprensión del tiempo que va de lo objetivo a lo subjetivo, de lo externo a lo interno, de lo racional a lo intuitivo, de lo cosmológico a lo fenomenológico, espacio, ser y conciencia constituyen tres vínculos representativos.

Espacio y tiempo son socios absolutamente interdependientes; no hay espacio por el que no corra el tiempo ni hay tiempo que transcurra si no es sobre *algo*. Espacio y tiempo forman un entramado indisoluble. La física moderna desarrolló el concepto espacio-tiempo para señalar el continuum que forman. Bajtín acuñó el término cronotopo para expresar la inseparabilidad intrínseca del espacio y el tiempo en la literatura pero que podemos hacer extensivo a la realidad.

En cuanto a la relación del tiempo con el ser, Heidegger nos advierte que la comprensión del tiempo sólo puede buscarse dentro del ámbito de la pregunta por el Ser y viceversa: que la pregunta ontológica fundamental está íntimamente emparentada con el tiempo. Merleau-Ponty dice: "La *noción* de tiempo no es un objeto de nuestro saber, sino una dimensión de nuestro ser." (423) Ya que sólo se puede *ser* en el tiempo, o como dice Borges, "el tiempo es la sustancia de que estoy hecho", ("Nueva refutación del tiempo", *Otras inquisiciones*, II, 148) más que una liga se establece una identidad entre el ser y el tiempo. Así, descubrimos que en este nexo está el meollo de la existencia.

La conciencia, además de poseer numerosas características paralelas al tiempo y funcionar de manera semejante, es un elemento imprescindible en la percepción y articulación del tiempo. No hay manera de dar cuenta de un antes y un después sin una conciencia.

Como dijimos, elegir precisamente estas tres sujeciones no es azaroso sino que responde a un esquema que pretende abarcar una gama de posibilidades de comprensión del tiempo que va desde las posturas más "objetivas" que afirman el tiempo externo absoluto, hasta las que privilegian la participación de la conciencia y abogan por un tiempo subjetivo e interno; y además mostrar cómo ninguno de los extremos (tiempo externo sin conciencia o tiempo interno sin tiempo efectivo)

se sustenta sin el otro. La teoría cosmológica y la fenomenológica, dice Ricoeur "se *ocultan* recíprocamente, en la misma medida en que se *implican* entre sí". (III, 646) En el centro de todas las combinaciones y posibilidades de comprender el tiempo, ya sea tendientes a verlo como algo objetivo o como producto de la conciencia, ubicamos la existencia, o sea, la relación del tiempo con el ser.

El tercer capítulo, dadas nuevamente las enormes dificultades y profundas contradicciones que presenta la aprehensión del tiempo aun habiéndolo contemplado vinculado al espacio, a la existencia y a la conciencia abre una nueva brecha de aproximación: la música y la narración. Pensamos que la música y la narración son dos espejos ejemplares del tiempo puesto que lo revelan con sorprendente claridad sin doblegarlo a la racionalización, sin esquematizarlo; logran la síntesis de lo contradictorio al incorporar y admitir las paradojas que presenta el acercamiento racional y lógico del tiempo. Música y narración nos permiten ver, oír, sentir, articular y experimentar la temporalidad.

Jonathan D. Kramer y Gordon Epperson, principalmente, fueron quienes nos iniciaron en el mundo de la temporalidad musical y nos clarificaron conceptos como el de la duración, el "specious present" o las dos formas de conocimiento - racional e intuitivo-, además de introducirnos otros nuevos, muy valiosos, como el de "oneness of form and motion" que lleva a cabo la síntesis del durar y el pasar, el del tiempo no-lineal, y el del tiempo vertical o atemporal, que no busca llegar a ningún lado, que no tiene progresión ni participa de la causalidad sino que es un continuum eterno o "perennial now".

Para entender por qué la narración es un espejo del tiempo nos basamos en Paul Ricoeur que ve "en las tramas que inventamos el medio privilegiado por el que reconfiguramos nuestra experiencia temporal confusa, informe y, en el límite, muda". (I, 34) Este apartado constituye la justificación teórica de la elección de la narrativa como campo de exploración de distintos modelos temporales; explica cómo la trama configura el tiempo y nos lleva a los lectores a resignificar nuestra experiencia temporal. En otras palabras, fundamenta y avala el por qué hemos escogido la narración para llevar a cabo una serie de análisis que nos permiten no

sólo comprender mejor el tiempo sino también conocer las múltiples "formas" que toma y reconocer los distintos modos en que lo experimentamos.

El último capítulo de la parte filosófico-teórica estudia el tiempo con respecto a la eternidad. La confrontación de los aparentes opuestos es inevitable, casi todos los filósofos o pensadores, en algún punto abordan el problema. Nosotros proponemos que el "verdadero tiempo", el *tiempo humano*, se encuentra entre el tiempo y la eternidad, en la síntesis del pasar y el durar, lo que implica que de alguna manera trascendemos la temporalidad puntual, le concedemos una extensión y accedemos a una especie de eternidad, por lo menos *virtual* y *pasajera*. O como diría Proust, experimentamos una eternidad fugitiva, porque el *tiempo humano*, sin dejar de transcurrir o de fugarse, permanece en nosotros haciendo posible que coexistan en un instante diversos momentos. Llegamos a la conclusión de que la noción de tiempo necesita de la noción de eternidad para no sucumbir en la nada, así como para marcar sus límites, y a la vez, que la idea de eternidad "es una imagen hecha con sustancia de tiempo" como dice Borges. ("Historia de la eternidad", *Historia de la eternidad*, I, 353) Así, proponemos el instante como el punto en el que tiempo y eternidad se entrecruzan y conviven.

Si bien la filosofía y la ciencia se han esforzado en construir armazones conceptuales y esquemas o "dibujos" que permitan comprender la temporalidad, la misma lógica contradictoria del tiempo y la imposibilidad de verbalizarlo racionalmente, no consienten una solución teórica satisfactoria. La alternativa más accesible entonces, como dice Ricoeur, es la creación de una mediación auténticamente metafórica o simbólica, una solución poética. El arte en general, por su capacidad de síntesis, ofrece un terreno fértil para la articulación del tiempo debido a que permite la coexistencia de las muchas *formas* del tiempo sin conferirle exclusividad a ninguna. La razón de ser de la segunda parte de este trabajo de investigación es precisamente indagar sobre el tiempo ahora en modelos *poéticos*, y ya que de entre las artes la narración es un vehículo privilegiado para la comprensión del tiempo dedicamos a ella nuestro estudio. En

otras palabras, elegimos la narrativa como campo práctico de observación y a partir de ella analizamos una serie de configuraciones temporales.

En la segunda parte no llevamos a cabo un análisis exhaustivo de cada una de las obras escogidas, sino que partimos de algunos esquemas temporales generales que consideramos en cierta manera paradigmáticos por tratarse de formas básicas que a grandes rasgos se repiten frecuentemente, y agrupamos varias obras o fragmentos de obras bajo un solo esquema temporal, anotando los rasgos comunes pero sin perder de vista las particularidades de cada una. Por supuesto, existen otros paradigmas temporales, nosotros solamente ofrecemos unos cuantos que nos parecen representativos. También existen infinidad de obras literarias que ilustran estos modelos. Los textos que seleccionamos – únicamente un puñado-, son obras de grandes autores del siglo XX que presentan el problema del tiempo en primer plano; que lo tratan temática o estructuralmente como ingrediente importantísimo. Podríamos decir que en algunos casos, el tiempo se convierte en protagonista o en objeto de la narración.

Empezamos estudiando lo que llamamos tiempo materializado o espacializado. En este caso observamos minuciosamente el cronotopo bajtiniano, es decir, el tejido espacio-tiempo; la manera en que uno y otro se afectan. Aparte de algunos pasajes de Proust, tomamos, de *To the Lighthouse* de Virginia Wolf, la sección de "Time Passes" para ejemplificar lo que llamamos *temporalización del espacio*; cómo el tiempo se manifiesta en el espacio, cómo transforma el espacio y lo subyuga a sus propias leyes. El proceso inverso, la *espacialización del tiempo*, lo ilustramos con el capítulo "Nieve" de *La montaña mágica* de Thomas Mann. Ahí se muestra cómo el espacio influye en la percepción del tiempo y acaba por fijarlo o eternizarlo.

A continuación trabajamos el tiempo mítico y el tiempo histórico. Por un lado la sacralización del tiempo, su valor mágico-religioso, su reversibilidad por medio del eterno retorno y su garantía ontológica que asegura la plenitud del ser; por el otro el tiempo profano, irrepitable, irreversible, personal, progresivo y finito. Presentamos dos concepciones temporales -que esquemáticamente se reducen a la contraposición del círculo y la línea-, que aparecen simultáneamente, en un

juego de contrapunto, en dos obras: *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Cada una combina la temporalidad y el carácter histórico y mítico en diferente medida y de distinta forma. En ambas reconocemos temas y secuencias históricas, en *El reino de este mundo* de Haití, en *Pedro Páramo* de México, y a la vez configuraciones que se ajustan perfectamente al tiempo mítico.

El tercer capítulo está dedicado al tiempo inverso o regresivo y al tiempo simultáneo. En cuanto al tiempo regresivo, la simple idea de hacer girar las manecillas de un reloj hacia la izquierda, en sentido inverso, y consecuentemente *des-vivir* el tiempo o *des-transcurrirlo* nos provoca serias confusiones en la manera de concebir la realidad; desordena si no es que destruye todos los fundamentos de la lógica y la causalidad, derrumba estructuras tan sólidas como las del lenguaje o las de los procesos vitales y evolutivos tal como los conocemos. No se trata de una modificación del rumbo, sino verdaderamente de un rotundo desmantelamiento del *sentido*. Absolutamente todo lo que existe se ve afectado, porque todo está inscrito en el tiempo *progresivo*. Para examinar esta curiosa configuración temporal acudimos a tres textos que lo proponen pero de maneras muy distintas: los cuentos, "Examen de la obra de Herbert Quain" y "La otra muerte" de Jorge Luis Borges; "Viaje a la semilla" de Alejo Carpentier; y la novela, también de Carpentier, *Los pasos perdidos*.

Ahora bien, todos sabemos que la simultaneidad en literatura consiste, comúnmente, en presentar acciones diversas que ocurren al mismo tiempo pero que están protagonizadas por personajes diferentes y en espacios distintos. Sin embargo, debido a la inherente linealidad del lenguaje, es imposible decir o narrar simultáneamente lo que en efecto ocurre simultáneamente. Entonces, cada texto crea sus propios recursos para producir la *impresión* de simultaneidad. Pero la experimentación, sobre todo en relatos de carácter fantástico, llega a transgredir lo que convencionalmente entendemos por simultaneidad y propone, por ejemplo, la posibilidad de que a un mismo personaje le ocurran distintas cosas al mismo tiempo ya sea en el mismo espacio o en espacios diferentes. Las obras que elegimos para el estudio del tiempo simultáneo son: *Mrs. Dalloway* de Virginia

Wolf, "Semejante a la noche" de Carpentier y "El jardín de senderos que se bifurcan" de Borges.

Finalmente, el último capítulo de la tesis, expone una configuración más: la eternidad del momento evanescente, y funciona a la vez como conclusión pues vuelve a la idea de que el "verdadero tiempo", el *tiempo humano* se encuentra entre el tiempo y la eternidad o en el punto en que se cruzan. En esta sección final hacemos un recuento de las propuestas estudiadas a lo largo de todo el trabajo, que manifiestan explícita o implícitamente un tiempo que rebasa, que trasciende, el tiempo puntual inextenso y que como consecuencia le conceden una duración al paso inmediato, una permanencia a la fugacidad. Para ilustrar esta condición del tiempo, que se sobrepone a la amenaza de su desaparición, que resuelve positivamente el parpadeo entre ser y no ser, presentamos la configuración temporal que hace del presente, del ahora, del instante, una eternidad. Primero nos acercamos a la definición de epifanía de Joyce como momento de iluminación, de revelación, de totalidad, de expansión de la conciencia y también de "infinita duración". Posteriormente, analizamos los momentos de visión de Virginia Woolf, la eternidad de lo efímero de Jorge Luis Borges y para terminar, el tiempo como una cuarta dimensión visto desde la perspectiva de Marcel Proust; tres propuestas de un presente que se expande, que se distiende, que se trasciende, tres propuestas en las que, como un relámpago, se revela la eternidad en el instante.

Primera Parte:

Configuraciones filosóficas.

I. El tiempo

¿Es o no es?

¿Qué es en efecto, el tiempo? ¿Quién sería capaz de explicarlo sencilla y brevemente?

San Agustín

Es fácil de explicar, sabes, pero es fácil porque en realidad no es la verdadera explicación. La verdadera explicación sencillamente no se puede explicar.

Julio Cortazar
"El perseguidor"

El que sabe no habla, el que habla no sabe nada.
Lao Zi

Nos es imposible no caer en el mil veces citado fragmento de San Agustín: "¿Qué es entonces, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; si quiero explicárselo a quien me lo pregunta, no lo sé." (193) Lo repetimos no sólo porque el tiempo tiene algo de inefable sino también porque estas líneas expresan la sensación de impotencia, de incapacidad para verbalizar un fenómeno que vivimos y sentimos a cada momento, que nos es tan familiar y a la vez tan extraño e inescrutable.

Conceptos como el tiempo, el espacio, el Ser, parecieran ser como los colores primarios: no se pueden descomponer, están en la base de toda formulación, es a partir de ellos que se elabora toda la gama de tonos y se construye todo nuestro conocimiento del mundo. Son nociones dadas, fundamentales, bajo las cuales reina la oscuridad.

It is a fool's errand to try to "define" time. Defining a notion is to find for it an equivalent ideational construct made of some other, usually more primitive, notions. The prerequisite for a successful definition, however, is that every aspect of the target notion is represented by some of the component notions used for the definition. Any attempt at defining time, therefore, is bound to be ridiculous, as there is nothing in this world that even remotely resembles time. (Masanao Toda en Kramer, 6)

Esto no quiere decir que no se haya cavado en ellas y alrededor de ellas; al contrario, por enigmáticas y originarias, esas nociones están en el centro del cuestionamiento filosófico.

Después del primer impacto y la parálisis encontramos que, aparentemente, la cualidad esencial del tiempo es que pasa, fluye. "Se dice que el tiempo pasa o transcurre. Se habla del curso del tiempo." (Merleau-Ponty, 419) Pero, ¿es el tiempo el que pasa o son las cosas las que pasan por el tiempo y éste es sólo continente?¹ "Events, not time, are in flux." (Kramer, 5) "Time [...] cannot be a moving image nor a process of actualization, for the movement and the process are in time and cannot be of it." (Errol Harris en Kramer, 5) Además, si pasa, ¿con respecto a qué, pasa? Sobreviene la necesidad de un punto de referencia: ¿pasa con respecto a la eternidad o a un hipertiempos, que si a su vez pasa, requiere de un hiper-hipertiempos y así hasta el infinito?²

Por otro lado, si nada pasara (más que el tiempo) no habría tiempo; el tiempo en sí mismo es invisible, "el tiempo no aparece; pero es una condición del aparecer" dice Kant (Ricoeur, III, 695).

William James in the *Principles of Psychology*...wrote a chapter headed "The Perception of Time," but he understood very well, despite the title, that the mere passage of time, empty time, is not perceived. The fact is that our experience is never empty. (James J. Gibson en Kramer, 346)

Algo tiene que pasar para que haya tiempo; este *algo* es una cosa. Por eso la definición del diccionario dice del tiempo: "duración de las cosas sujetas a mudanza". Pero, sentimos que a ratos no pasa nada³ y a la vez sabemos que aun

¹ Tal vez lo que más abunde en este capítulo sean las preguntas y no las respuestas. En parte porque, como dice Henri Bergson, es aún más importante saber plantear el problema que resolverlo, y en parte porque, honestamente, no tenemos las respuestas. Además, nuestro objetivo no es solucionar la incógnita del tiempo sino resaltar y pensar los puntos conflictivos.

² Pareciera que no hay manera de describir o explicar algo si no es en su relación con otras cosas. En este sentido, el deconstruccionismo tiene razón. Constantemente estamos deslizando y difiriendo el significado hacia otros significantes que a su vez buscan significar. En el intento por definir el tiempo, además de que esto va a ocurrir persistentemente, nos toparemos con la dificultad de encontrar parámetros de referencia o nociones equivalentes que nos ayuden a definirlo.

³ ¿O lo que pasa, lo que está sucediendo es el no pasar? Irremediamente la especulación sobre el tiempo es un laberinto, un juego paradójico. La afirmación que hacemos desde una perspectiva inmediatamente choca con la perspectiva contraria también válida.

en el estatismo, el tiempo pasa. ¿O será que la mudanza se efectúa tan lentamente que nos es imperceptible y por eso decimos que no pasa nada?

Se trata de una cuestión para pensadores originales [...] el saber si la lata de conservas hermética, colocada en el estante, se halla fuera del tiempo. Pero nosotros sabemos que el tiempo realiza su obra incluso sobre el que duerme. [...] El muerto está muerto y ha pasado de la vida a la eternidad; tiene mucho tiempo, es decir, no tiene absolutamente nada de tiempo, personalmente hablando. Eso no impide que sus uñas y sus cabellos sigan creciendo... (Mann, 754)

Incluso sobre el muerto, que aparentemente ha "salido del tiempo", actúa el tiempo. Su conciencia o su espíritu podrán estar fuera del tiempo pero la materia de su cuerpo, sin vida ya, prosigue su corrupción por la acción del tiempo.

Entonces, ¿tanto el tiempo como las cosas pasan? ¿o el tiempo sigue su curso mientras las cosas duran así como cuando cambian? ¿o el tiempo permanece y son las cosas las que pasan?

Más aún, suponiendo que el tiempo fluya, ¿en qué dirección lo hace?

Que fluye del pasado hacia el porvenir es la creencia común, pero no es más ilógica la contraria, la fijada en verso español por Miguel de Unamuno:

Nocturno el río de las horas fluye
desde su manantial que es el mañana
eterno....

Ambas son igualmente verosímiles -e igualmente inverificables. (Borges, "Historia de la eternidad", *Historia de la eternidad*, I, 353)

Sentimos que marchamos hacia el futuro, que el futuro es posterior (lo que vendrá), ordenamos los acontecimientos y narramos del pasado hacia el futuro; ¿pero no es el futuro el que deviene pasado? ¿No lo que *antes* era futuro *después* se convierte en pasado y el tiempo corre del futuro al pasado pasando por el presente? O tal vez, si tanto el tiempo como las cosas pasan, como dos móviles en la misma trayectoria pero siguiendo direcciones opuestas, enfrentamos (sujetos y objetos), a cada momento, al tiempo que viaja en sentido contrario al nuestro. ¿Él viene y nosotros vamos?

Inmediatamente, al proponer la primera cualidad con respecto al tiempo, la del flujo, nos metemos en un laberinto. La reflexión del paso del tiempo por añadidura abre otros corredores. Uno es la aparente bifurcación o multiplicación del tiempo, es decir, la posibilidad de que existan diferentes tiempos. Un tiempo absoluto,

ideal de acuerdo al concepto de Newton, el que pasa "aunque no pase nada", un tiempo vacío, un tiempo que sin referencia a ninguna cosa pasa de manera perfectamente uniforme: "absolute, true, and mathematical time, of itself and from its own nature, flows equably without relation to anything external" (James J. Gibson en Kramer, 346). Un tiempo externo, objetivo, homogéneo, común, que se basa en el movimiento de los astros y que medimos con relojes⁴ (el que pasa *en* las cosas y los seres); y otro interno, subjetivo, distinto para cada ente y que exige una conciencia, alguien que se percate del transcurso. Entonces tenemos un tiempo absoluto, un gran tiempo convencional que corre isócrono y otro individual, elástico y variable con respecto a los anteriores. Una segunda complicación es la que surge de la asimilación del tiempo con el movimiento y la tercera es la de la medida del tiempo, su extensión o duración así como su "velocidad". Examinemos una por una.

Partamos de que el tiempo para *ser* tiene que pasar, que el pasar es cualidad esencial. Al exponerlo así le concedemos automáticamente *ser* al tiempo, mas el argumento escéptico apunta que si el tiempo pasa, el pasado *ya no es*, el futuro *todavía no es* y el presente no permanece, se esfuma de inmediato, por lo tanto el tiempo *no es*, o se reduce a una nada entre dos nadas. "Y pues vemos lo presente

⁴ A este tiempo Newton lo llama relativo o aparente debido a las irregularidades que puede tener el movimiento de la Tierra. En contraposición, el tiempo absoluto facilita las leyes de la física mecánica haciéndolo totalmente matemático, independiente, ideal en todo el sentido de la palabra: una idea pura. Aunque ambos tiempos, absoluto y relativo se asemejan mucho, la división es pertinente porque plantea el problema de si existe un tiempo *per se* o sólo es un concepto, una idealidad y el tiempo forzosamente tiene que proyectarse sobre algo concreto: tiempo de (el universo, el hombre, las estrellas, los elefantes, el sueño, la primavera...). Sin embargo, en general, en adelante no tomaremos mucho en cuenta esta distinción y nos referiremos a ambos tiempos (absoluto y relativo) como tiempo objetivo, externo, etc. porque en nuestra concepción de tiempo ordinario están mezclados los dos conceptos puesto que a veces sentimos que el tiempo pasa sin que pase nada, arbitrariamente ("porque sí"), o con una indiferencia total a lo que sucede. Lo ilustra claramente el siguiente fragmento en el que Hans Castorp, personaje de *La montaña mágica* observa su reloj:

"Podía permanecer sentado, con su reloj en la mano, su reloj de oro, plano y liso [...] donde la sutil aguja de los segundos daba la vuelta con un tictac presuroso, en su pequeña esfera particular. La pequeña aguja seguía su camino a saltitos, sin ocuparse de las cifras que iba alcanzando; las tocaba, las rebasaba, se acercaba y las alcanzaba de nuevo. Era insensible a todo objetivo, a las divisiones y a los jalones. Debería haberse detenido un instante en el 60, o al menos señalar de alguna manera que algo acababa de tener fin. Pero, en la manera con que se apresuraba a franquear esa cifra lo mismo que cualquier otro trazo no cifrado, se comprendía que todas las cifras y las subdivisiones se hallaban escritas porque sí y que no hacía más que marchar y

/ cómo en un punto es ido / y acabado, / si juzgamos sabiamente, / daremos lo no venido / por pasado." (Jorge Manrique, 62) Lógicamente el argumento es válido, es nuestra experiencia del tiempo la que se resiste a negar la existencia del tiempo.

Aquellos dos tiempos, pues, el pasado y el futuro, ¿cómo son, puesto que el pasado ya no es, y el futuro no es aún? En cuanto al presente, si fuese siempre presente y no pasase a pretérito, ya no sería tiempo, sino eternidad. Si, pues, al presente, lo que le hace que sea tiempo es que va a dar al pasado, ¿cómo decimos también que él es, si la razón por la que es, es que no será, de modo que, en realidad, no podemos decir en verdad que el tiempo es, sino porque tiende a no ser? (Agustín, 193 -194)

Siguiendo a San Agustín: a pesar de que el futuro y el pasado no son, hablamos de cosas pasadas y futuras como si existiesen, narramos acontecimientos sucedidos y hacemos predicciones de lo que vendrá. Agustín se pregunta ¿dónde está ese pasado y ese futuro? Y responde que están en las representaciones de nuestra mente, es decir, no están las cosas mismas que pasaron y las que pasarán, sino las imágenes que quedaron grabadas en nuestro espíritu y las que predecimos por lo que vemos en el presente. Así, tanto el pasado como el futuro están en el presente, o sea, en el presente de nuestra mente. Cito:

Quizá fuese más propio decir: hay tres tiempos, presente de lo pasado, presente del presente y presente del futuro. Existen, en efecto, en el alma, en cierta manera, estos tres modos de tiempos y no los veo en otra parte: el presente del pasado, es la memoria; el presente del presente, es la visión; el presente del futuro, es la espera. (197)

"No los veo en otra parte" dice el obispo de Hipona. La conclusión a la que llega San Agustín no anula el argumento escéptico por dos razones: la primera es que sigue sin concederle existencia al tiempo objetivo, externo, pues el pasado y el futuro sólo existen en las representaciones de nuestra mente, en ninguna otra parte; la segunda es que el pasado y el futuro sólo existen como presentes (presente del pasado, presente del futuro), exigiendo una presencia aunque sea espiritual para *ser*. (Fig. 1)

marchar... Hans Castorp volvía, pues, a meterse el reloj en el bolsillo y abandonaba el tiempo a su propia suerte." (Mann, 755-756)

Agustín no encuentra la manera de resolver la paradoja ontológica más que en el presente de la conciencia pues la naturaleza misma del tiempo imposibilita su objetivización. Para San Agustín el tiempo existe porque logra distenderse, engrosar el presente que parecía no tener extensión; desemboca en un triple presente, lo que implica que estrictamente sólo existe el presente, lo que es (no lo que fue ni lo que será).⁵

Merleau-Ponty entiende el ser del tiempo (e implícitamente el Ser en si) de otra forma:

No puede haber tiempo más que si no está completamente desplegado, si pasado, presente y futuro no están, no *son*, en el mismo sentido. Es esencial al tiempo el que se haga y el que no sea, el que nunca esté completamente constituido. El tiempo constituido, la serie de las relaciones posibles según el antes y el después, no es el tiempo, es su registro final, es el resultado de su paso, que el pensamiento objetivo siempre presupone y no consigue captar. Es espacio, puesto que sus momentos coexisten ante el pensamiento, es presente, porque la consciencia [sic] es contemporánea de todos los tiempos. Es un medio distinto de mí e inmóvil en donde nada ocurre ni se escurre. Tiene que haber otro tiempo, el verdadero, en donde yo aprenda qué es el paso o el tránsito. (423)

La idea que nos introduce Merleau-Ponty es que el ser del tiempo consiste no en Ser de manera fija, sino en estar haciéndose, consiste en no estar completamente presente, ni mostrar sus partes coexistiendo.⁶ *Es*, porque pasa, y en este sentido, la afirmación del ser del tiempo no se reduce al presente. El tiempo no está, se está haciendo.⁷

Para San Agustín el tiempo es la distensión del espíritu gracias a las facultades de memoria, atención y espera, es la impresión que queda marcada y permanece fija en el alma; en contraposición, Merleau-Ponty desacredita la idea de conservación tanto fisiológica como psicológica de los tiempos que no están presentes: "ninguna conservación, ningún 'vestigio' fisiológico o psíquico del

⁵ La metafísica de la presencia que ha caracterizado al pensamiento occidental, como diría Derridá, obstaculiza la comprensión del tiempo.

⁶ Sobre este punto profundizaremos cuando estudiemos la relación del Tiempo con el Ser, por ahora lo que nos interesa es observar la imposibilidad de racionalizar el concepto de tiempo sin destruirlo.

⁷ Si bien prácticamente todos los fenomenólogos del tiempo parten de San Agustín, instauran pequeñas variaciones y dan algunos pasos adelante.

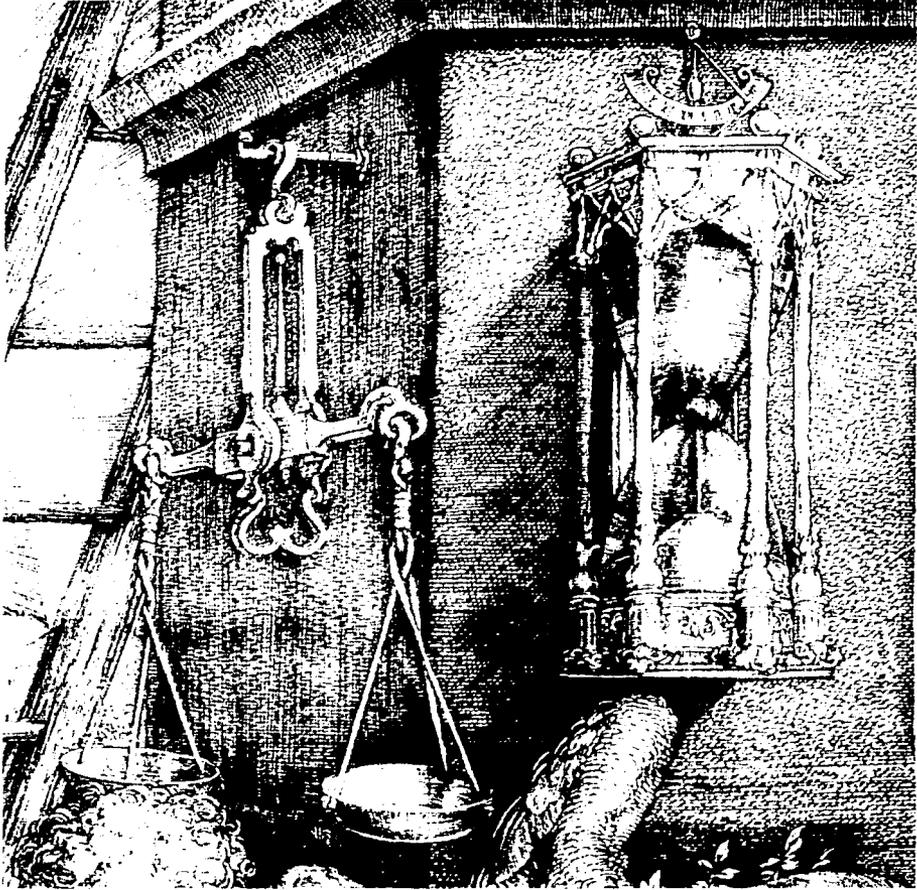


Fig. 1. Alberto Durero, *Melancolía* (detalle), 1514.

En el reloj de arena, pasado y futuro contienen una infinita cantidad de granos pero el presente, uno solo que pasa de inmediato. ¿Sólo ese grano, en ese ínfimo lapso de tiempo, existe? Dice Borges: "todo lo arrastra y pierde este incansable / hilo sutil de arena numerosa. / No he de salvarme yo, fortuita cosa / de tiempo, que es materia deleznable." ("El reloj de arena", *El hacedor*, II, 190)

F. F.

TESIS CON
FALTA DE ORIGEN

pasado puede hacer comprender la consciencia [sic] del pasado". (421)

Argumenta:

Esta mesa lleva vestigios de mi vida pasada, he inscrito en ella mis iniciales, la he manchado de tinta. Pero estos vestigios no remiten, de por sí mismos, al pasado: son presentes; y, si encuentro en ellos signos de algún acontecimiento "anterior", es porque tengo, por otra parte, el sentido del pasado, es porque llevo en mí esta significación. [...] una percepción conservada es una percepción, continúa existiendo, está siempre en presente, no abre tras de nosotros esta dimensión de fuga y ausencia que es el pasado, [...] (421)

Mucho menos es posible construir el futuro con contenidos conservados en la mente ya que el futuro ni siquiera ha dejado su marca y si está en los contenidos presentes ¿cómo distinguimos que es futuro? "Aun cuando, de hecho, nos representemos el futuro con la ayuda de lo que hemos visto ya, no quita que, para proyectarlo delante de nosotros, sea necesario tener, primero, el sentido del futuro." (422) De acuerdo con Merleau-Ponty, no basta la conservación de vestigios o proyectos para tener conciencia de la temporalidad, hace falta un sentido especial (sentido como noción o concepto y sentido como direccionalidad: hacia donde apunta) que nos permita reconocer como pasado o futuro algo que además está "ausente". El argumento de marcas o huellas de San Agustín corrobora la idea del triple presente. Merleau-Ponty, en cambio, consigue superar la concentración y exclusividad del ser del tiempo en el presente al modificar la noción del ser del tiempo. "En una palabra, como en el tiempo ser y pasar son sinónimos, al devenir pasado, el acontecimiento no cesa de ser." (428) "“Está ahí” como la parte trasera de una casa de la que veo la fachada, o como el fondo bajo la figura." (424)

Ahora bien, aun dando este paso (afirmar el tiempo en sus tres modalidades: pasado, presente y futuro) no hemos podido acceder al tiempo externo, objetivo, pues para Merleau-Ponty sigue siendo imprescindible el sujeto; afirma que el tiempo no transcurre por sí mismo ni tampoco *en* las cosas si no hay una conciencia que observe y constate su fluir. Retoma la metáfora del río que nos viene desde Heráclito: nadie se puede bañar dos veces en el mismo río porque el río permanece pero el agua ya no es la misma. Así la realidad es cambiante y

mudable. Si el tiempo es semejante a un río, dice Merleau-Ponty, fluye de donde nace hacia donde desemboca, correspondiendo el pasado al lugar donde se originan las aguas y el futuro a su desembocadura en el mar. Mas si ubicamos en un determinado lugar del curso del río a un sujeto testigo dirá que las aguas que ve pasar frente a él son el presente, las que pasaron y van hacia la desembocadura se hunden en el pasado y las que vendrán de las fuentes del río son el futuro. Las relaciones del tiempo se invierten,⁸ por lo tanto pasado, presente y futuro dependen de una perspectiva, un punto en el que se sitúa un observador. La primera opción supone implícitamente que la corriente misma es testigo de su curso. Merleau-Ponty es contundente:

[...] la idea misma de acontecimiento no tiene cabida en el mundo objetivo. [...] Los "acontecimientos" son fraccionados por un observador finito en la totalidad espacio-temporal de mundo objetivo. Pero, si considero al mundo en sí mismo, no hay más que un solo ser indivisible y que no cambia. El cambio supone cierto lugar en que me sitúo y desde donde veo desfilar a las cosas; no hay acontecimientos sin un alguien al que ocurren y cuya perspectiva finita funda la individualidad de los mismos. [...] El tiempo no es, luego, un proceso real, una sucesión efectiva que yo me limitaría a registrar. Nace de *mi* relación con las cosas. En las mismas cosas, el futuro y el pasado están en una especie de pre-existencia y de supervivencia eternas; el agua que pasará mañana está en estos momentos en sus fuentes, el agua que acaba de pasar está ahora un poco más abajo, en el valle. Lo que es pasado o futuro para mí es presente para el mundo. (419-420)

El mundo objetivo está demasiado lleno, pleno, está; no es más que presente y si no hay alguien que presencie, que se distancie y observe desde una perspectiva, que establezca un punto fijo de referencia, este presente no tiene ningún carácter temporal, no hay nadie que desde un horizonte observe pasado y futuro y eslabone una secuencia. Thomas Clifton opina que el tiempo es un principio ordenador de la experiencia y coincide en la necesidad de un sujeto: "The words 'past,' 'present,' and 'future' express relationships between objects or events, and people. These words exist and have meaning because people are in the world." (Thomas Clifton en Kramer, 5)

⁸ Se nos vuelve a presentar el problema de la direccionalidad del tiempo; ¿fluye del pasado hacia el futuro o del futuro hacia el pasado?

También para Henri Bergson -como para San Agustín y Merleau-Ponty-, el fenómeno del tiempo no tiene exterioridad; solamente se produce para un espectador consciente: "¿Qué es lo que existe, de la duración, fuera de nosotros? El presente o, si se prefiere, la simultaneidad. Sin duda las cosas exteriores cambian, pero sus momentos no se suceden sino para una conciencia que los recuerda." (212) Para explicarlo, Bergson recurre a la imagen del reloj:

Cuando yo sigo con los ojos, sobre la esfera del reloj, el movimiento de la aguja que corresponde a las oscilaciones del péndulo, no mido la duración, como parece creerse; me limito a contar simultaneidades, que es muy diferente. Fuera de mí, en el espacio, no hay nunca más que una posición única de la aguja y del péndulo, porque de las posiciones pasadas ya nada queda. (126)

Cada posición de la aguja no es más que un "ahora", es necesaria una conciencia que vincule las posiciones sucesivas.⁹ Si se suprime por un instante el yo que piensa las oscilaciones o incluso la oscilación del péndulo, dice Bergson, ya no hay sucesión, ni duración y por consiguiente no hay tiempo.

Como vemos, no hay manera de definir el tiempo objetivo independientemente de la conciencia de temporalidad, es decir del sujeto.¹⁰ O bien caemos en la negación del tiempo como los escépticos, o bien incurrimos en el tiempo constituido o espacializado que en cierto sentido destruye la noción misma de temporalidad porque se nos presenta como una línea recta cuyos momentos coexisten o como el desplazamiento de un cuerpo de un punto A a un punto B integrado por momentos sucesivos previsibles, por instantes fragmentados, o puntos inmóviles uno detrás de otro tal y como si fuera una colección de muchos "ahoras" que se exhiben simultáneamente (en el fondo vuelve a ser una línea recta). En otras palabras, el tiempo objetivo se presenta como nada o como todo, cuando que el tiempo es transcurrir, es un estar en proceso, se está haciendo, es devenir. Eugene Minkowsky señala que hay una incompatibilidad profunda entre el

⁹ El fragmento citado, además, niega la posibilidad de medir el tiempo, la duración. Sobre esto hablaremos más adelante.

¹⁰ Si los animales u otros seres vivos tienen conciencia o sentido del tiempo es un asunto que se presta a discusión. Ciertos tipos de comportamientos nos inducen a pensar que sí hay un sentido de la temporalidad aunque no esté estructurado igual que en el hombre. Por ejemplo el elefante, el salmón o simplemente el perro que sigue una pelota lanzada y prevé en donde va a caer para atraparla.

fenómeno del devenir y los procesos del pensamiento discursivo: "El devenir rehuye, por su naturaleza misma, todo juicio, todo atributo, todo sujeto, todo objeto. Adaptado al *ser*, el pensamiento se muestra incapaz de abordar el *devenir*." (23-24)¹¹ El tiempo tiene un carácter irracional y por eso la lógica, a lo único que llega, es a demostrar que es contradictorio. "El tiempo se ofrece, por una parte, como un fenómeno irracional, refractario a toda fórmula conceptual; pero, por la otra, en cuanto tratamos de representárnoslo, asume, de modo natural, el aspecto de una línea recta..." (27)

El tiempo de la línea recta es el tiempo asimilado al movimiento uniforme y al espacio. Así entendido, es un tiempo que contradice la idea de tiempo, sin embargo es el modelo que hemos aceptado y que fundamenta la física dinámica. Nuestra experiencia del tiempo, el mismo lenguaje, lo que vivimos cotidianamente, nos hace pensar que el tiempo objetivo, exterior, existe. No podemos negarlo, a pesar de que la lógica a eso nos invite, pero a la vez, sepamos que eso que medimos con nuestros calendarios, relojes y cronómetros no es más que una reificación y sistematización del tiempo; no es más que un símbolo diría Bergson; no es más que una estructura arbitraria y "subjetiva",¹² aunque convencional, que presenta el modelo como si fuera el objeto, es decir, se sustituye el tiempo por el modelo. (Fig. 2)

Lo hemos reificado a tal grado que incluso nuestra percepción subjetiva, individual, del tránsito del tiempo, el tiempo de nuestra conciencia, siempre está proyectándose y contrastándose con el paradigma; siempre se le toma como punto de referencia; el tiempo de nuestra experiencia nos resulta corto o largo con respecto al tiempo del reloj.

No hay que perder de vista que la física astronómica y la física nuclear o atómica han llevado a cabo estudios muy profundos y complejos en torno al tiempo y a la idea que tenemos del mismo. El *principio de incertidumbre*¹³ o la

¹¹ Volveremos sobre esto al abordar la relación del tiempo con el ser.

¹² Posteriormente se entenderá por qué nosotros diremos que la reificación y sistematización del tiempo es una configuración más entre las muchas que el hombre ha elaborado con el fin de explicarse el tiempo.

¹³ El *principio de incertidumbre*, basado en leyes cuánticas establece que no se puede estar nunca seguro de la posición y la velocidad (que implica tiempo) de una partícula al mismo tiempo.

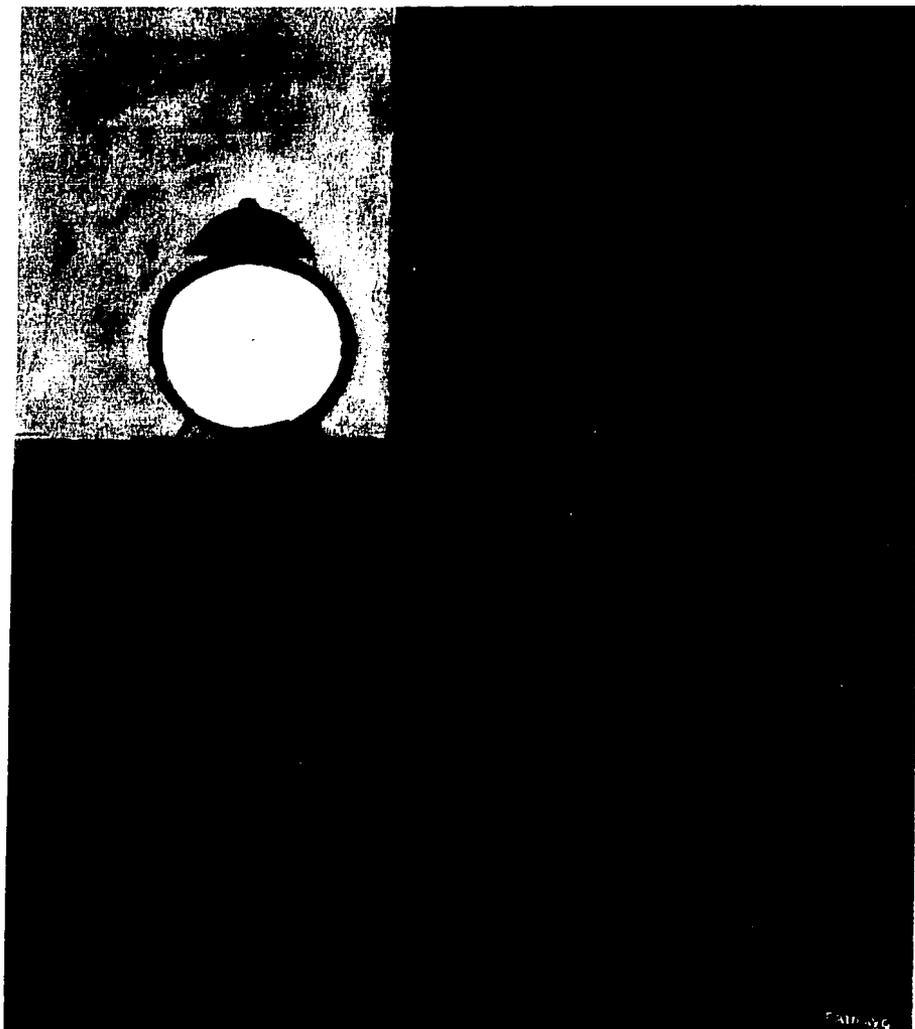


Fig. 2. Rufino Tamayo, *El reloj*, 1973.

Ordinariamente pensamos que el reloj es el tiempo. Olvidamos quién le puso las manecillas a la carátula del tiempo y determinó su recorrido. Tal vez no tiene manecillas ni péndulos, pero entonces ¿cómo concebirlo?

12-8

TESIS CON
FALTA DE ORIGEN

*teoría de la relatividad*¹⁴ ya modifican todo el esquema tradicional. De hecho se han elaborado otras escalas para medir el tiempo, sin embargo, debemos tener presente que toda escala es un parámetro fijo de referencia, convencional pero arbitrario. Ahora bien, la física moderna ya no se puede reducir al estudio de la dinámica de los cuerpos y lo que hemos llamado la espacialización del tiempo; sus reflexiones entran en contacto con la filosofía, pues se ha cuestionado el fenómeno y la naturaleza del tiempo. Sin embargo, nuestra vida común y corriente, sigue desarrollándose, prácticamente en todos sus aspectos, bajo el concepto o símbolo de tiempo tradicional.

A pesar de las dificultades que presenta la aprehensión racionalizada del tiempo objetivo, externo, no podemos negarlo puesto que nacemos y morimos, envejecemos a pesar de las maniobras de nuestra conciencia, estamos sujetos a los mismos procesos; ningún hombre vive 200 años porque *su* tiempo corre de manera distinta. "Si el tiempo es un proceso mental, ¿cómo lo pueden compartir miles de hombres, o aun dos hombres distintos?" (Borges, "Historia de la eternidad", *Historia de la eternidad*, I, 354)

Time is *not*, as it is sometimes believed to be, merely a dimension of the human mind, a necessary delusion of consciousness. And indeed, physics has found evidence of this. Einstein's and Minkowski's¹⁵ space-time continuum is the most modern and precise representation of our physical reality yet presented, and it leaves no doubt that our universe is four-dimensional, although the fourth dimension, time, has properties quite different from those shared by the three spatial dimensions. Above all, it is not as directly accessible to our senses. But we can at least appreciate that four types of measurements are needed to define the location of an event in our world -its spatial coordinates (e.g., longitude, latitude and elevation) and its point in time. (Watzlawick, 225)¹⁶

Mientras mayor es la exactitud con que se mide la posición, menor la exactitud con que se mide la velocidad, y viceversa.

¹⁴ Establece, primero, la velocidad constante de la luz sin importar hacia donde viaje (constante absoluta), y segundo, la distorsión que ejercen los campos gravitacionales en la geometría espacio-tiempo y que por lo tanto afectan las medidas de tiempo y distancia.

¹⁵ No hay que confundirlo con Eugene Minkowski a quien hemos citado anteriormente, se trata de Hermann Minkowski (físico) que junto con Einstein demostró que las nociones de espacio y tiempo debían estar unificadas pues la realidad es *espaciotemporal* y tiene una geometría de cuatro dimensiones.

¹⁶ En el último capítulo de este trabajo volveremos a hablar de la cuarta dimensión, mas no desde el punto de vista de la física, sino desde la perspectiva proustiana del tiempo y la vida.

Ahora bien, otra consideración es que, para los que sostienen que el tiempo objetivo existe, éste, como dice Watzlawick, es una cuarta *dimensión* y por ende accesible a los sentidos (aunque no tan directamente como las tres dimensiones espaciales). Por lo tanto, para experimentar el paso del tiempo es necesario poseer un *sentido* de la temporalidad, un sexto sentido fundamental para la sobrevivencia. Fernández Guardiola dice:

La capacidad de experimentar el transcurso del tiempo es semejante a la capacidad de ver u oír; es, pues, una función sensorial, un sentido. Su desaparición en el adulto es más disruptiva que la ceguera o la sordera. Lo mismo que otras modalidades de percepción, es un proceso aprendido que se utiliza como un elemento importante en el control del comportamiento. La única diferencia con los sentidos clásicos es que no conocemos, por el momento, cuál es su receptor. (15)

Inversamente, los que sostienen la existencia de un tiempo subjetivo, interno, alegando que el tiempo no tiene una realidad objetiva, consecuentemente niegan que el tiempo pueda ser percibido a través de los sentidos y afirman que es una construcción intelectual. Se perciben los eventos, dicen, no el tiempo.

Time and space are concepts, abstracted from the percepts of events and surfaces. They are not perceived, and they are not prerequisite to perceiving. They do not give meaning to percepts and they are not imposed by the mind on the deliverances of sense. Time and space are intellectual achievements, not perceptual categories. They are useful in the study of physics but not in the study of psychology. (James J. Gibson en Kramer, 346)

Los defensores del tiempo subjetivo, declaran que en todo caso, cualquier "percepción" que tengamos o la idea de un reloj biológico interno que marche paralelo al tiempo "real" (suponiendo que existe), o que constata el paso del tiempo, no es suficiente para explicar la experiencia del tiempo y el fenómeno de la duración:

If time were a sensory process like vision, then there would exist a "real" time independent of us, and we would have an "organ" of time experience such as the eye... A concept of a "biological clock" may have some relevance in the explanation of periodic physiological rhythms *per se*... but these rhythms do not seem to provide any useful explanation of time *experience*... (or) *duration* experience... (Ornstein en Kramer, 346)

Como vemos, que el tiempo sea o no considerado algo accesible a los sentidos depende de si se concibe el tiempo como un fenómeno objetivo (del mundo) o subjetivo (de la mente).

Si aceptamos el tiempo objetivo, "espacializado", como una cuarta dimensión de la realidad, la problemática de la medición, la velocidad y el movimiento quedan resueltos. Como el espacio, el tiempo se vuelve mensurable; avanza a una velocidad establecida y uniforme, igual para todos. El tiempo se reduce al movimiento o mudanza constante y pareja de los astros que se toman como punto de referencia, por ejemplo: un año equivale a una vuelta de la Tierra alrededor del sol.¹⁷ Bajo esta perspectiva, el concepto de tiempo no queda claramente separado de las nociones de movimiento y cambio. Si tomamos por válido el razonamiento nihilista de que el tiempo no existe, movimiento y medida quedan cancelados, pero surge la imposibilidad de comprender el cambio. Mas si regresamos a la otra noción de tiempo, la paradójica, inmediatamente se problematiza la cuestión de la medida y del movimiento. Nuevamente surge la pregunta de si es el tiempo el que se mueve o son las cosas las que mudan en la dimensión del tiempo, o ambas (asunto tratado anteriormente en relación al tiempo absoluto). Parece imposible deslindar el tiempo del movimiento, del espacio y del cambio:

¿Qué es el tiempo? Un misterio sin realidad propia y omnipotente. Es una condición del mundo de los fenómenos, un movimiento mezclado y unido a la existencia de los cuerpos en el espacio y a su movimiento. Pero ¿habría tiempo si no hubiese movimiento? ¿Habría movimiento si no hubiese tiempo? ¡Es inútil preguntar! ¿Es el tiempo función del espacio? ¿O es lo contrario? ¿Son ambos una misma cosa? ¡Es inútil continuar preguntando! El tiempo es activo, produce. ¿Qué produce? Produce el cambio. (Mann, 481)

Por una parte es a través de la movilidad y el cambio que se manifiesta el tiempo, incluso asimilamos tiempo con devenir. Por otra parte ya San Agustín nos advierte que el movimiento no es el tiempo (movimiento basado en los cuerpos celestes por considerarlo uniforme y pauta del movimiento del resto de los

¹⁷ Nuevamente, debemos aceptarlo, no estamos incursionando en los progresos que ha realizado la física moderna, sin embargo, ésta tampoco ha resuelto definitivamente los problemas que presenta la comprensión del tiempo ni explica nuestra experiencia *viva* del tiempo. De ahí que

cuerpos): "Que nadie me venga, pues, diciendo que es el movimiento de los cuerpos celestes lo que constituye el tiempo [...]" (199) puesto que si la Tierra efectuara su movimiento de rotación en 12 horas en vez de en 24, el movimiento sería el mismo mas no el tiempo.¹⁸ Su conclusión es que el tiempo no es el movimiento sino la duración del movimiento. Lo que sucede es que no hay tiempo sin movimiento (entendido en sentido amplio: alteración, mudanza) ni movimiento sin tiempo;¹⁹ en efecto, el tiempo es cambio y devenir, flujo constante, pero no el movimiento específico de un cuerpo, así sea la estrella o luminaria más esplendorosa. Nos equivocamos, dice Bergson,²⁰ al confundir el espacio recorrido con el movimiento mismo:

Ahora bien: reflexionando todavía más, se verá que las posiciones sucesivas del móvil ocupan, en efecto, espacio, pero la operación por la que pasa de una posición a otra, operación que implica duración y que no tiene realidad más que para un espectador consciente, escapa al espacio. No nos las tenemos aquí con una *cosa*, sino con un *progreso*: el movimiento, en tanto que paso de un punto a otro, es una síntesis mental, un proceso psíquico y, en consecuencia, inextenso. [...] En resumen, hay dos elementos a distinguir en el movimiento: el espacio recorrido y el acto por el que se le recorre, las posiciones sucesivas y la síntesis de estas posiciones. El primero de estos elementos es una cantidad homogénea; el segundo no tiene realidad más que en nuestra conciencia [...]. (128, 129)²¹

Claro que al tomar el movimiento como acto no hay ningún parámetro de referencia para establecer una velocidad o una medida de tiempo. Habrá actos que se lleven a cabo con extraordinaria lentitud, como la mudanza de los mantos

sigamos considerando en nuestro análisis, las posturas de la física tradicional y la concepción ordinaria del tiempo.

¹⁸ Se sabe que hay pequeñísimas fluctuaciones, de décimas de segundo en la duración del movimiento de traslación.

¹⁹ El mismo Aristóteles dice que la percepción del tiempo no puede prescindir de la del movimiento; "el tiempo es el número del movimiento"; el tiempo necesita de algo que contar.

²⁰ No olvidemos que la situación de la dinámica ha cambiado: "La ciencia que Bergson criticaba - la clásica- ya no es más la de hoy. En el siglo XIX se comenzó a desarrollar, a partir de la termodinámica, una nueva ciencia que introduce en la física el problema del devenir y estudia sistemas complejos. La crítica bergsoniana del tiempo-movimiento, que se limitaba a una clase restringida de sistemas dinámicos simples, no toca la ciencia de lo complejo." (Ilya Prigogine e Isabelle Stengers en Santander, 27)

²¹ Como vemos, Bergson aparte de marcar la diferencia entre el espacio recorrido y el movimiento mismo, insiste en que el tiempo, la verdadera sucesión, el movimiento, no tienen realidad más que en nuestra conciencia, en la operación de síntesis que efectúa. La consecuencia de que la duración no sea exterior ni espacial, dice el filósofo, es que es inextensa. Sobre esto

subterráneos, en relación con otros, como la vida, que decimos que pasa en un abrir y cerrar de ojos. Lo único mensurable es la distancia recorrida, el espacio. Nuevamente proyectamos la idea pura de movimiento sobre el espacio con lo cual se confirma que el pensamiento discursivo es incapaz de abordar el devenir en sí mismo y que el tiempo, de alguna manera, tiene una relación proporcional con el espacio (a un espacio "x" corresponde un tiempo "y").

No sería difícil concebir seres que habitasen, por ejemplo, en planetas más pequeños que el nuestro, que administrasen un tiempo en miniatura y para cuya vida "breve" los saltitos de nuestra aguja de los segundos constituyesen la lentitud acompasada de la hora que avanza. Pero se podría igualmente representar seres a cuyo espacio se hallase ligado un tiempo de una extensión formidable, de manera que los conceptos de "instante" o de "falta poco", de "ayer" y de "mañana" adquiriesen, en su existencia, una importancia infinitamente amplia. (Mann, 756)

Con todo, asimilar el tiempo al espacio y al movimiento no resuelve los problemas que presenta su comprensión puesto que aunada a la equivocada forma de visualizar el tiempo externo (como una línea recta con todos sus puntos coexistiendo), está la manera corriente y defectuosa de comprender el movimiento y el devenir (en el fondo, el movimiento no es más que una forma del devenir). Lo que hacemos es separar dos estados sucesivos y con ellos formar un segmento, una vez recortado el segmento intentamos encontrar dentro de él todos los estados "parciales" que lo componen. Poco a poco vamos descubriendo estados intermedios: entre los dos primeros un tercero, después un cuarto y así indefinidamente fragmentando el proceso en partes cada vez más pequeñas, sin llegar nunca a los estados últimos con los que podría ser reconstruido el movimiento. Pero no sólo eso, aunque lográramos llegar a las unidades mínimas, indivisibles, que componen el movimiento, caeríamos en el absurdo: que el movimiento está hecho de inmovilidades. "Ahora bien, este método que toma instantáneas del devenir para reconstruirlo, método que Bergson llamaba 'cinematográfico', es según él, el método natural de la inteligencia humana frente al cambio." (Santander, Jesús Rodolfo, 18) Justamente en esto se apoyan

volveremos, poco más adelante, al estudiar el problema de la medida del tiempo y el concepto bergsoniano de duración.

paradojas tales como: "la flecha que vuela está inmóvil aunque no se ha detenido" o "la sombra del pájaro que vuela no se mueve" (Hui Shi, en Bingming, 30); o las antinomias de Zenón que muestran que el movimiento es imposible: no se puede recorrer un segmento AB, porque para llegar a B hay que pasar primero por un punto medio C; para llegar a C hay que pasar por un punto medio D entre A y C; por un punto E entre A y D... por una serie infinita de puntos intermedios.²² Por la misma razón Aquiles nunca podrá alcanzar a la tortuga si ésta le lleva alguna ventaja pues mientras Aquiles recorre el tramo que media entre él y la tortuga, ésta habrá avanzado un poquito más. En la realidad esto no ocurre pero Zenón propone estas aporías con el fin de poner en evidencia lo que el pensamiento no consigue explicar. El intervalo que separa dos puntos es divisible infinitamente, de ahí que en apariencia no haya movimiento, pero el movimiento no es el intervalo ni está compuesto de partes, es un impulso; uno e indivisible. "No se puede *componer* el movimiento, como no se puede *componer* de este modo el continuo." (Marías, 24) (Fig. 3 y 4)

El absurdo de una flecha que está inmóvil durante todo el tiempo en que se mueve, nace de suponer que ella ocupa un lugar, es decir, que está en reposo en un punto dado de su recorrido cuando la verdad es que, en sentido estricto, nunca coincide con una posición, ni está nunca en un punto, sino que, cuando más, podría llegar a estar en un punto y ocuparlo si se detuviera en él; pero entonces ya no tendríamos ante nosotros una flecha en movimiento sino en reposo.²³ (Santander, Jesús Rodolfo, 18)

La inteligencia especulativa, dice Bergson, no percibe que la flecha que sale del arco y alcanza el blanco, "despliega de un solo golpe su indivisible movilidad"; que su movimiento es "simple e indescomponible". (cf. Santander, Jesús Rodolfo, 18) No percibe que "el sol que llega a su cenit empieza ya a declinar" (Hui Shi en Bingming, 30).

También a través de una explicación metafórica de Merleau-Ponty comprendemos que el tiempo y el devenir no son la suma de una multiplicidad de fenómenos sino un sólo fenómeno de flujo:

²² cf. Marías, 24.

²³ Esta reflexión se relaciona con el principio de incertidumbre que mencionamos anteriormente.

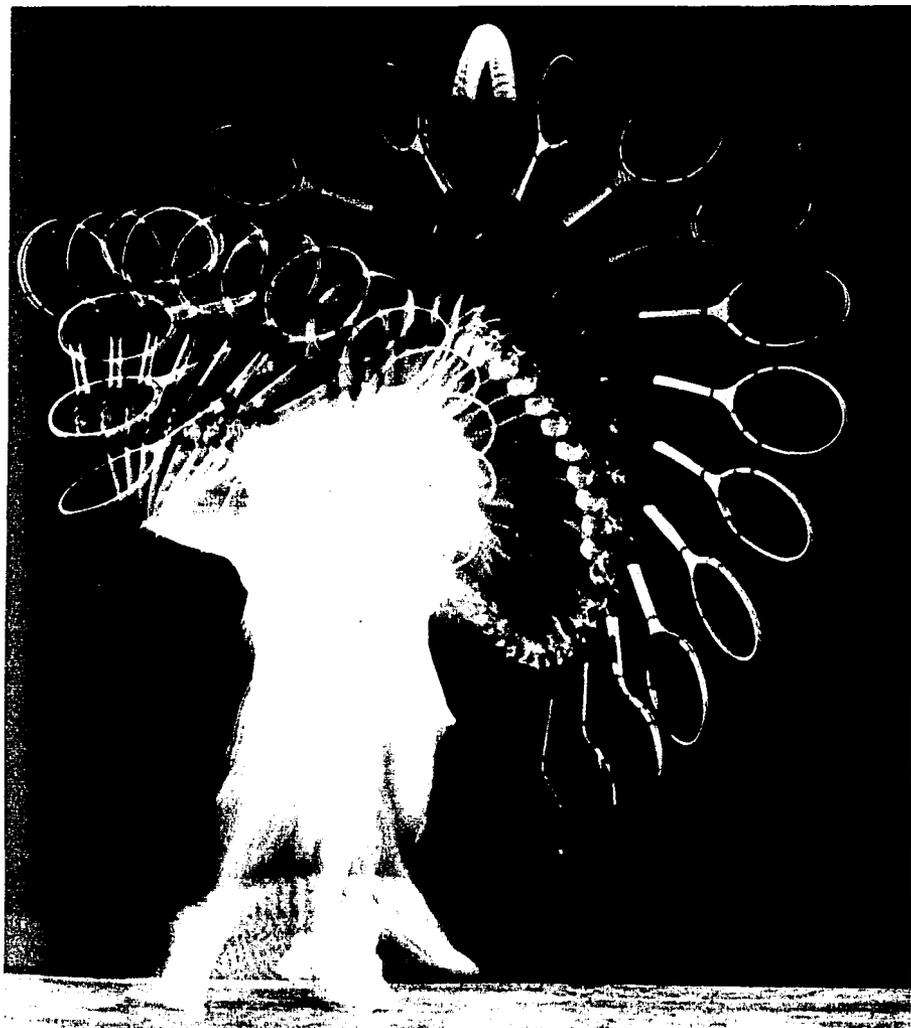


Fig. 3. Harold E. Edgerton, *Jugador de tenis*, 1938.

“Edgerton desarrolló la estroboscopia, un procedimiento de descomposición del movimiento. Muchos de sus trabajos se cuentan entre los hitos de la ‘fotografía de alta velocidad’ y le valieron numerosas distinciones internacionales. La estroboscopia es un procedimiento que permite captar y representar las fases del movimiento. Para los movimientos ultrarrápidos, Edgerton concibió el estroboflash. En una habitación a oscuras se hacía la foto con varias exposiciones por segundo. Sus fotos son también documentos científicos, en la medida en que hacían visibles por primera vez las secuencias del movimiento.” (*La fotografía del siglo XX*, 146)

18-A

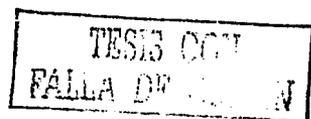




Fig. 4. Howard Schatz, *Passion & Line*.

Sin embargo, la descomposición del movimiento trae como resultado la yuxtaposición de inmovilidades, posiciones, puntos fijos en el espacio. Falta el impulso único e indivisible, continuo y además real.

TESIS CON
FALLA DE URGEN

Se dice que hay un tiempo como se dice que hay un chorro de agua: el agua cambia y el chorro de agua permanece porque la forma se conserva; la forma se conserva porque cada onda sucesiva recoge las funciones de la anterior: onda impulsora respecto de la que impulsaba, se vuelve, a su vez, onda impulsada respecto de otra; y esto proviene de que, desde la fuente hasta el chorro, las ondas no están separadas: no hay más que un único impulso; una sola laguna en el flujo bastaría para interrumpir el chorro. (429) (Fig. 5 y 6)

El devenir es un tránsito continuo que no se deja fragmentar; fluye, avanza, progresa, pero no es una suma de unidades que se dejan dividir. Si consideramos que:

[...] the human spirit is forced, by its organization and by the form of the instruments it employs, to substitute habitually for the continuity inherent in things an artificial discontinuity, and in consequence to mark degrees, to break up lines, to trace compartments according to artificial and up to a certain point arbitrary rules [...] (A. Cournot en Scharfstein, 24);

entendemos por qué el tiempo, el movimiento y el devenir son tan difíciles de racionalizar y comprender. Por algo la raíz de saber o *conocer* (scire) significa partir, cortar, seccionar, delimitar, discriminar. Si nos percatamos de que el tiempo no se puede dividir, ni siquiera discriminar o definir, prácticamente llegamos a la conclusión de que no se puede *conocer*. Por ello, lo reificamos: "La conciencia, atormentada por un insaciable deseo de distinguir, sustituye a la realidad con el símbolo, o no percibe la realidad más que a través del símbolo." (Bergson, 140)

Si el tiempo es devenir, si es un chorro de agua ininterrumpido, ¿cómo medirlo? El problema es a la vez su continuidad e indivisibilidad, y su carencia de extensión.

Hagamos una revisión. Dijimos que para San Agustín el tiempo no es el movimiento sino la duración del movimiento. La duración es para él una cierta distensión. Su preocupación se centra en la carencia de extensión del tiempo, el problema de la continuidad no aparece en su horizonte. Si el tiempo transcurre y no está constituido (todo presente) ¿cómo lo puedo medir si el presente no "dura" nada, no tiene extensión? Agustín no encontrará otro camino que el de la interioridad: "En ti, espíritu mío, es donde mido los tiempos." (202) La distensión

del alma, el triple presente con sus facultades de memoria, atención y espera, logra trascender el tiempo, hacerlo durar, expandirlo, y también medirlo.

[...] Y ¿quién hay que niegue que carece de espacio el tiempo presente, ya que pasa en un instante? Y, sin embargo, perdura la atención por donde pasa hacia la ausencia lo que será presente.

De manera que no es largo ese futuro que no es, sino que un futuro largo es una larga espera del futuro. No es largo tampoco ese pasado que no es, sino que un largo pasado es una larga memoria del pasado. (Agustín, 202 - 203)

Así queda resuelto el problema parcialmente porque seguimos instalados en un presente y no medimos en realidad nada más que virtualmente. Y es que el devenir no es mensurable; como su naturaleza, su medida escapa a la razón.

Será Henri Bergson quien profundice en la idea de la duración como distensión o "magnitud" temporal abarcando no sólo el problema de la extensión sino también y sobre todo el de la continuidad. Para empezar, Bergson distingue dos tipos de conocimiento: uno relativo y mediato que corresponde al sentido común y a las ciencias exactas; otro inmediato que "nos coloca de golpe dentro de la cosa y nos deja ver sus manifestaciones" (Santander, Jesús Rodolfo, 21) y que Bergson llama intuitivo. El primero lo concibe todo en términos de más o menos, ve diferencias de grado, de posición, de dimensión, de proporción; es analítico y cuantitativo. El segundo percibe las verdaderas diferencias, las de naturaleza; nos introduce de golpe en la materia, suprime toda distancia con el objeto, identificándose con él; es sintético y cualitativo. El análisis relaciona el objeto de estudio con otras cosas conocidas y ofrece diferentes puntos de vista sobre él, sin embargo, no hace más que traducirlo, nunca alcanza su centro. En cambio:

Sólo la intuición, que es unión simpática con la cosa, nos ayudaría a suprimir la distancia que nos separa de ésta y nos permitiría, sin necesidad de símbolos, alcanzarla en sí misma en lo que tiene de único e inexpresable.²⁴ (22)

²⁴ Para Bergson, el lenguaje, con sus palabras bien definidas muestra lo común e impersonal, fija los significados, no alcanza a expresar lo único y fugitivo; por eso cae en la aproximación mediata, generalizante de la realidad. Aunque Bergson encuentra en la metáfora un medio para describir y expresar el conocimiento intuitivo, para él se trata de un medio imperfecto porque sólo sugiere. Otros pensadores como Bajtín, Benveniste, Paul Ricoeur, considerarán enorme el poder significativo del lenguaje metafórico, artístico, irónico, contextualizado y personalizado, así como su sentido único y muchas veces inexpresable en lenguaje directo precisamente porque revela un conocimiento intuitivo.

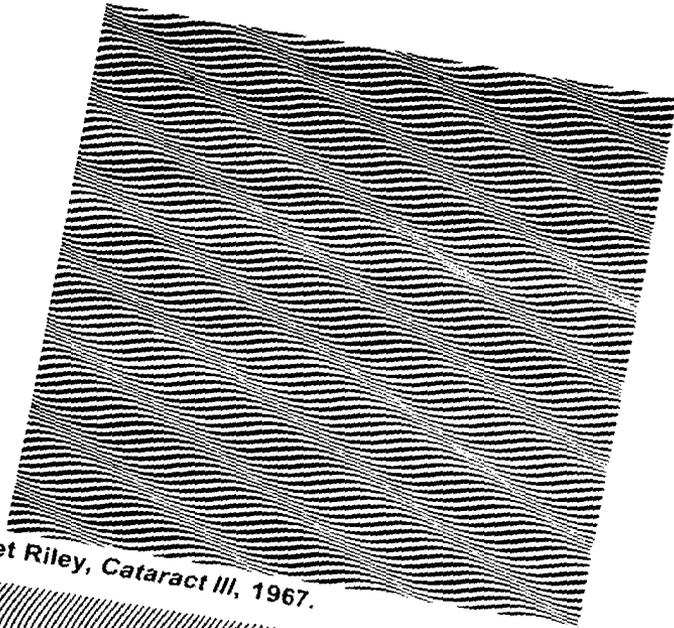


Fig. 5. Bridget Riley, *Cataract III*, 1967.

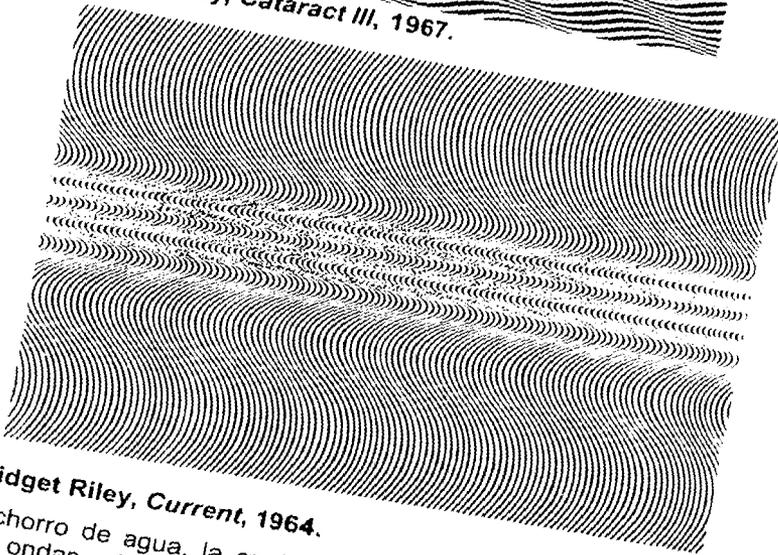


Fig. 6. Bridget Riley, *Current*, 1964.

Como el chorro de agua, la corriente se conserva porque cada línea sucesiva recoge las ondas y funciones de la anterior. "Yo dibujo a partir de la naturaleza. Trabajo a partir de la naturaleza, aunque en condiciones completamente nuevas. Para mí la naturaleza no es paisaje, sino el dinamismo de las fuerzas visuales: un acontecimiento más que una apariencia." (Bridget Riley en *Arte del Siglo XX*, I, 344)

20-A

TESIS CON
FALLA DE CUBREN

Ahora, la intuición, dice Bergson, no es un sentimiento o una inspiración, sino un método elaborado de conocimiento, pero de conocimiento inmediato y absoluto. Es un acto simple, una aprehensión indivisible, perfecta, infinita, que nos permite percibir las diferencias *cualitativas* de la realidad.

Hay una correspondencia entre el conocimiento mediato, de la ciencia, de la inteligencia, y el espacio en el que las cosas únicamente difieren en grado de las demás y de sí mismas. Desde el aspecto espacial las cosas aumentan o disminuyen, son mensurables numéricamente, manifiestan sus características cuantitativas. El orden de la inteligencia es naturalmente afín al espacio, se limita a percibir la exterioridad de la materia y a ofrecer generalizaciones que recubren las diferencias de naturaleza. Además substituye la continuidad inherente a las cosas por una discontinuidad artificial y arbitraria, propia del pensamiento discursivo que para conocer traza compartimientos; que para discernir marca líneas que rompen la continuidad. La multiplicidad representada por el espacio es "una multiplicidad de exterioridad, de simultaneidad, de yuxtaposición, de orden, de diferenciación cuantitativa, de *diferencia de grado*, una multiplicidad numérica, *discontinua y actual*". (Deleuze, 36)

El conocimiento intuitivo, en cambio, posee una correlación con el tiempo y la duración; es el conocimiento que se da *en* el tiempo y que capta la diferencia de naturaleza de la cosa con respecto a todas las demás y a sí misma pero sin dividirla. Es capaz de observar la alteración cualitativa, no numérica, individual e interior, y de percibir la heterogeneidad en lo continuo. La multiplicidad representada por la duración es: "una multiplicidad interna, de sucesión, de fusión, de organización, de heterogeneidad, de discriminación cualitativa o de *diferencia de naturaleza*, una multiplicidad *virtual y continua*, irreductible al número". (36)²⁵

²⁵ Es importante recordar estos conceptos ya que tienen relación directa con lo que trataremos en el capítulo relacionado con la música y posteriormente con nuestra hipótesis central de que el tiempo solamente se comprende trascendiéndolo, de alguna manera, eternizándolo (Capítulo: "Entre el tiempo y la eternidad"). La distinción bergsoniana entre conocimiento objetivo o "científico" y conocimiento subjetivo o "intuitivo" corresponderá en gran medida a la división de funciones y formas de aprehender la realidad entre el hemisferio derecho y el hemisferio izquierdo del cerebro, así como a las nociones de linealidad y no-linealidad que desarrolla Jonathan D. Kramer con respecto a la música. También hay una correspondencia entre lo que Deleuze llama multiplicidad *actual* (numérica, exterior, objetiva) y multiplicidad *virtual* (cualitativa, interior, subjetiva) y los dos

La distinción de estos dos tipos de conocimiento constituye la introducción para explicar el fenómeno del tiempo, sólo accesible a la intuición. Podríamos decir que se trata de dos formas de aproximarse a la realidad, una que tiende hacia el espacio, la otra hacia el tiempo. No obstante, el tiempo mismo es susceptible de comprenderse bajo estos dos aspectos. Es decir, todo lo dicho acerca del conocimiento relativo e intuitivo se aplica a la noción que nos construimos del tiempo. El tiempo espacializado es el que confunde el movimiento con la distancia recorrida, es el tiempo-longitud, cuantitativo, extensivo, mensurable numéricamente; es el homogéneo, el de la línea recta, el que yuxtapone inmovilidades, el que cuenta simultaneidades sin atender a la continuidad y sucesividad.

El tiempo intuitivo, en cambio, (para Bergson éste es el tiempo verdadero) es el que "se organiza entre sí como hacen las notas sucesivas de una melodía por la que nos dejamos arrullar". (Bergson, 123) En contraposición al tiempo-longitud, extensivo, el tiempo intuitivo es *intensivo*; en vez de ser una extensión, es una *duración*. Para Bergson, hay "dos especies de cantidad, la primera extensiva y mensurable, la segunda intensiva, que no admite medida" (52) porque se trata de una "magnitud" cualitativa y no cuantitativa. La *intensidad* señala las diferencias de estados puramente *internos*, los cambios de naturaleza; no los de grado, extensivos, *externos*. La duración es la "magnitud" de la intensidad, "magnitud" que no admite número porque es continua e inextensa.

En suma, la pura duración podría muy bien no ser más que una sucesión de cambios cualitativos que se funden, que se penetran sin contornos precisos, sin ninguna tendencia a exteriorizarse los unos con relación a los otros, sin ningún parentesco con el número: esto sería la heterogeneidad pura. (123)

El número es ya una entidad discreta: "todo número es una colección de unidades, y, por otra parte, todo número es él mismo una unidad, en tanto que es síntesis de las unidades que lo componen". (106) El número abraza una multiplicidad de partes que pueden considerarse aisladamente, que se pueden

tiempos (precisamente *actual* y *virtual*) que se manifiestan en la música según Epperson y Susanne Langer. A groso modo, podemos agrupar de un lado: hemisferio izquierdo, linealidad, tiempo "científico", objetivo y actual. Del otro: hemisferio derecho, no-linealidad, tiempo "intuitivo", subjetivo y virtual.

dividir. El número es discontinuo, hay un intervalo vacío que separa un número del siguiente: "es siempre por sacudidas, por saltos bruscos por decirlo así, como iremos del uno al otro". (108) Cuando contamos, yuxtaponemos todas las partes, o formamos una hilera con ellas, de manera que las percibimos simultáneamente; están todas presentes, ordenadas, coexistiendo, lo que clausura la sucesividad instaurando la simultaneidad. Contar el tiempo es espacializarlo, visualizar sus "partes" de manera discreta, discontinua y simultánea. "Poner la duración en el espacio es, por una verdadera contradicción, colocar la sucesión en el seno mismo de la simultaneidad." (212)

El tiempo como duración no responde al número, primero, porque es sucesivo, no simultáneo y segundo porque las "partes" del tiempo no se distinguen, no son entidades discretas, no se pueden aislar, ya que el tiempo es un continuo sin intervalos vacíos. Sus "partes" se penetran; pueden transgredir la impenetrabilidad porque se trata de hechos de conciencia y no de cuerpos materiales. Los momentos de la duración interna no son exteriores unos a otros, dice Bergson. "Así, en la conciencia, encontramos estados que se suceden sin distinguirse, y, en el espacio, simultaneidades que, sin sucederse, se distinguen en el sentido de que la una no está ya cuando la otra aparece." (213) Cuando medimos el tiempo lo que hacemos es una representación simbólica en el espacio, traducimos en número una intensidad, algo inextenso, imposible de medir numéricamente: proyectamos el tiempo en el espacio.

Otra consecuencia de la espacialización del tiempo, o de la aproximación mecanicista de la dinámica clásica en torno al tiempo, es considerarlo como reversible; mientras que el tiempo entendido como duración es irreversible. La oposición a este respecto tiene hondas implicaciones.

En el espacio, las relaciones "sucesivas", aparte de coexistir, son reversibles.²⁶ Bergson nos da un ejemplo:

Quando, con los ojos cerrados, paseamos la mano a lo largo de una superficie, el roce de nuestros dedos contra esta superficie y sobre todo el juego variado de nuestras articulaciones nos procuran una serie de

²⁶ La ciencia moderna ha aceptado la irreversibilidad del tiempo a pesar de que las concepciones de la mecánica clásica impliquen lo contrario: que el tiempo es reversible.

sensaciones, que no se distinguen más que por sus cualidades y que presentan un cierto orden en el tiempo. Por otra parte, la experiencia nos advierte que esta serie es reversible, que podríamos, por un esfuerzo de naturaleza diferente (o, como diremos más adelante, *en sentido opuesto*) procurarnos de nuevo, en un orden inverso, las mismas sensaciones: las relaciones de situación en el espacio se definirían entonces, si se puede hablar así, como relaciones reversibles de sucesión en la duración. (120)

Es cierto que las sensaciones se presentan en un orden inverso y en el transcurso del tiempo, pero éstas corresponden al estímulo que el espacio recorrido provoca. Cuando regresamos al punto inicial de la superficie, de ninguna manera regresamos al tiempo inicial, éste es irrepitable, corrió en una sola dirección. El tiempo para Bergson no puede ser recorrido indistintamente en una y otra dirección. "Si recorro con la vista un camino señalado sobre el mapa, nada me impide volver hacia atrás y buscar si se bifurca por algún punto. Pero el tiempo no es una línea por la cual podamos dirigir de nuevo nuestros pasos." (180) La reversibilidad implica previsión. El tiempo espacializado conoce y prevé cada momento porque todos son iguales, homogéneos, uniformes. Sabe que un cuerpo, a una determinada velocidad, en un tiempo dado, habrá llegado a un lugar "x". Sabe que al cabo de dos lunas nuevas habrán pasado 56 días y que cuando la manecilla larga del reloj cumpla una vuelta sonará la hora. Sabe de antemano las posiciones que ocupará aquello que se mueva porque todas ellas están presentes simultáneamente como en una línea por la cual se puede ir y venir. Lógicamente, si podemos remontarnos al pasado, regresar, por la misma razón podemos saber desde ahora lo que depara el futuro. En este sentido, todo está determinado.

El tiempo como duración, a diferencia del tiempo-longitud, al ser irreversible es también imprevisible, irrepitable, indeterminado e igualmente, es un tiempo de libertad, original y creativo. (Fig. 7)

La irreversibilidad viene tanto de la "memoria" acumulativa del pasado en la duración como del carácter único que en ésta tiene cada uno de sus momentos; lo que por un lado, vuelve imposible el retorno hacia atrás, por el otro, torna imprevisible el futuro. Se puede prever sólo lo que es igual al pasado, pero no algo original. (Santander, Jesús Rodolfo, 26)

Si bien la duración arrastra consigo la totalidad del pasado, no determina el futuro, éste es un campo abierto y libre. Así como es imposible retornar -por la

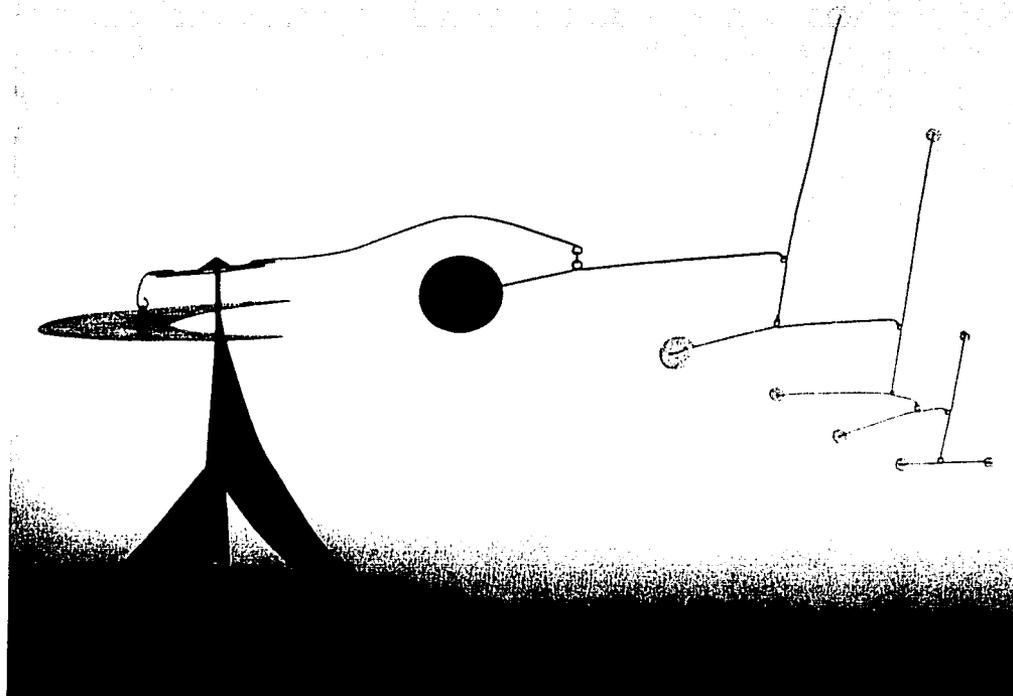
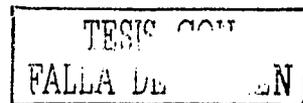


Fig. 7. Alexander Calder, *Le soleil, la lune et les étoiles*, vers 1955.

"(...) la forma se mueve ante nuestros ojos y la obra se convierte en 'obra en movimiento'. Su movimiento se compone con el del espectador. En rigor, no deberían existir nunca dos momentos, en el tiempo, en que la posición recíproca de la obra y del espectador puedan reproducirse de igual modo. El campo de las elecciones no es ya una sugerencia, es una realidad y la obra es un campo de posibilidades." (Eco, 196) Las obras en movimiento, como el móvil de Calder, son un ejemplo del tiempo irrepitible, irreversible, indeterminado, imprevisible.

24-A



prolongación del pasado en el presente, o sea, la compenetración que han sufrido; porque un momento no es exterior al otro y no se pueden distinguir como las posiciones en el espacio; porque el presente involucra el pasado-, tampoco se puede prever el futuro. La duración no funciona de ninguna manera de acuerdo a una causalidad mecánica, simplemente, porque las leyes de la materia no se aplican a los estados de conciencia; el mundo interior no opera igual que el exterior. El tiempo de la vida es un tiempo de libertad e invención, de acciones voluntarias e impredecibles. El determinismo establece que todo fenómeno que se produce responde a ciertas causas, en otras palabras que todo fenómeno está determinado por sus condiciones y que las mismas causas producen los mismos efectos. En cuanto a la vida interior, es muy difícil afirmar la absoluta determinación de unos estados de conciencia por otros, o de un acto por sus motivos, dice Bergson. Como una muestra de las diferencias entre el mundo exterior, regido por la causalidad, y el interior, inventivo, recurre a la ley de la conservación de la energía aplicada a la materia pero insostenible para los hechos de conciencia:

Una sensación, sólo por el hecho de prolongarse, se modifica hasta el punto de hacerse insoportable. Lo mismo no permanece aquí lo mismo, sino que se refuerza y se agranda con todo su pasado. En suma, si el punto material, tal como lo entiende la matemática, permanece en un eterno presente, el pasado es quizá una realidad para los cuerpos vivos, y con toda seguridad, para los seres conscientes. En tanto que el tiempo pasado no constituye ni una ganancia ni una pérdida para un sistema que se supone conservativo, si es, sin duda, una ganancia para el ser vivo, e indiscutiblemente para el ser consciente. (Bergson, 160)

Para un sistema mecanicista, al estímulo causal corresponde una sensación, y si el estímulo se repite produce el mismo efecto, o sea, la misma sensación. Para un sistema dinámico, durativo, el solo hecho de que el estímulo se repita o se prolongue trae como consecuencia nuevos efectos, el pasado no se ha borrado, se ha ganado. No sólo los efectos se transforman sino las mismas causas, sencillamente, porque el segundo, tercer o cuarto estímulo "siendo iguales", no son el primero, ni son el mismo. El mismo sentimiento, al repetirse, es un sentimiento nuevo. "Decir que las mismas causas internas producen los mismos efectos, es suponer que la misma causa puede presentarse varias veces sobre el

teatro de la conciencia" (192-193) cuando que la conciencia ha acumulado su pasado y nunca es la misma. Mientras que un objeto responde exactamente igual frente a condiciones elementales idénticas, no obstante la diversidad de los momentos, para la conciencia, inmersa en la duración, no hay condiciones idénticas, porque el mismo momento no se presenta dos veces; tan sólo el recuerdo importa una novedad al momento actual. (cf. Bergson, 193) No hay que olvidar que los estados de conciencia son progresos y no cosas, que nunca son por completo semejantes pues están en constante cambio: "no state once gone can recur and be identical with what it was before" (James, 72).²⁷ Ya antes señalamos que la duración, por definición, es heterogénea, que para que algo dure tiene que cambiar cualitativamente, por lo tanto, las condiciones del mundo exterior pueden repetirse cuantitativamente, de ahí que su tiempo sea homogéneo, pero, la conciencia, continua, instalada plenamente en la dimensión del tiempo es siempre heterogénea.

En resumen: si la relación causal existe todavía en el mundo de los hechos internos, no puede semejar en manera alguna a lo que llamamos causalidad en la naturaleza. Para el físico la misma causa produce siempre el mismo efecto; para un psicólogo que no se deja engañar por analogías aparentes, una causa interna profunda produce su efecto por una vez y ya no volverá a producirlo jamás. (Bergson, 193)

A esto hay que añadir que cada conciencia es personal, individual, lo que origina un obstáculo adicional a la postura determinista, puesto que si cada uno de nosotros siente, ama u odia a su manera, no se pueden fijar leyes causales más que en el aspecto impersonal, general, eliminando todos los matices y cualidades únicas.

Para hacer evidente que la causalidad no procede en la experiencia vivida del tiempo y la duración; que el tiempo interno no se puede prever, Bergson da un ejemplo: "Supongamos por un instante que un genio maligno, [...] ordenase a todos los movimientos del universo que marchasen con doble velocidad", causalmente nada cambiaría, las fenómenos astronómicos serían los mismos, la proporción de unidades de tiempo entre un fenómeno y otro sería equivalente, las

²⁷ Al analizar la relación del tiempo con la conciencia, destacaremos las similitudes que tienen

coincidencias se mantendrían; "únicamente habrían disminuido los intervalos que las separan, pero estos intervalos no entran para nada en los cálculos"; sin embargo, son precisamente estos intervalos los que constituyen la duración vivida, lo que percibe la conciencia: "la conciencia nos advertiría en seguida de una disminución de la jornada si, entre la salida y la puesta del sol, hubiésemos durado menos". Nuestra experiencia de la duración sería muy distinta, nuestra vida sería otra; comprobaríamos, dice Bergson, "un descenso en el enriquecimiento ordinario del ser" (188) pues al reducir los intervalos de tiempo no haríamos sino vaciar o empobrecer los estados de conciencia que se suceden en él. El cambio de velocidad no modificaría la causalidad, los acontecimientos no variarían pero la cualidad (el tiempo) sería minada en su mismo centro; forzosamente, los efectos internos, los actos, el progreso, y obviamente, los estados de conciencia serían otros: imprevisibles, imposibles de determinar por la causalidad. Todavía más fácilmente notamos la transformación en nuestra percepción cuando vemos una película en cámara lenta o en cámara rápida; nada cambia pero todo cambia.²⁸

En suma, el determinismo o la preformación del futuro en el seno del presente, como la posibilidad de reversibilidad corresponden a la comprensión del tiempo como una línea recta compuesta de puntos o a la comprensión del movimiento hecho de inmovilidades.²⁹ El tiempo transcurrido se puede representar adecuadamente en el espacio, dice Bergson, pero el tiempo *que transcurre* no, porque es el tiempo que se inventa conforme pasa y que posibilita la libertad.

Si todo se ordenase acorde a la causalidad: "haríais del tiempo por venir una ruta ya trazada en la llanura y que puede contemplarse desde lo alto de la montaña sin haberla recorrido, sin deber recorrerla jamás". (186-187) En pocas

uno y otra.

²⁸ Se podría argumentar que la velocidad también es un factor causal que hay que tomar en cuenta, sin embargo consideramos que el ejemplo es pertinente porque supone que al exterior nada varía; las relaciones de posición entre los cuerpos dados, las distancias recorridas, la serie de coincidencias, permanecen intactas. Además, hace resaltar el tiempo como duración en el sentido de que no se desenvuelve bajo las leyes deterministas pues siempre habría nuevos factores a considerar que harían de cada instante uno completamente original con lo que el pasado no podría brindar la pauta para prever el futuro.

²⁹ Como dijimos, la ciencia moderna ha admitido la irreversibilidad del tiempo y desde Einstein, la noción del tiempo se ha vuelto mucho más compleja; ya no basta la simple representación clásica de la línea recta.

palabras, si conociéramos de antemano la vida, ¿qué sentido tendría vivirla? Entonces comprenderíamos, dice Bergson, "que el tiempo no pide ser visto, sino vivido". (187)

Recapitulando, la sucesión o duración consiste en la penetración o fusión del pasado en el presente, en movimiento como acto, en heterogeneidad como multiplicidad indistinta o cualitativa. La duración se percibe mediante una actividad del espíritu; gracias a la penetración mutua de nuestros estados de conciencia.³⁰ Cada estado se prolonga en otro, "de modo que cada uno anuncia al que sigue y contiene al que precede", (Santander, Jesús Rodolfo, 24) pero sin sujetarse al orden causal determinista, reversible y previsible. La duración es algo que no está hecho sino que se está haciendo, "es acto, movilidad pura y cuyos momentos, siempre diferentes entre sí, se suceden unos a otros engrosando el presente, en una fluencia perfectamente continua pero múltiple; múltiple pero una; simple e indivisible; inespacial" (24). Un instante no reemplaza al anterior, tampoco el presente se pierde cuando pasa; al contrario, al avanzar hacia el futuro, el pasado va creciendo constantemente, se mantiene "y sobrevive en el instante actual dilatando al presente, que conserva todo el pasado" (24). Para Bergson se trata de una conservación automática y completa del pasado, propia de la duración y que no tiene nada que ver con la memoria psicológica, voluntaria; es decir, el pasado entero, sin discriminación, aun de manera inconsciente, persiste y actúa sobre el presente.

La duración es esencialmente memoria, conciencia, libertad. Es conciencia y libertad porque en primer lugar es memoria. Ahora bien, esta identidad de la memoria con la duración nos la presenta Bergson siempre de dos maneras: "conservación y acumulación del pasado en el presente"; o bien: "ya sea que el presente encierra distintamente la imagen siempre creciente del pasado, ya sea, más bien que testifica, mediante su continuo cambio de cualidad, la carga que uno lleva a sus espaldas, tanto más pesada cuanto más viejo uno se va haciendo"; o también: "la memoria bajo estas *dos formas*: en cuanto recubre con una capa de recuerdos un fondo de percepción inmediata y en cuanto contrae una multiplicidad de momentos". (Deleuze, 51)³¹

³⁰ El "fluir de la conciencia" tiene muchas semejanzas con el flujo temporal, de ahí que hayamos reservado un inciso especial para abordar el tema.

³¹ Según Deleuze, las dos formas de la memoria bergsoniana son: memoria-recuerdo (conservación) y memoria-contracción (acumulación, síntesis). Para entender esta última, menos

Deleuze dice además que la teoría de la memoria del bergsonismo propone que, "entre la materia y la memoria, entre la percepción pura y el recuerdo puro, entre el presente y el pasado ha de haber una diferencia de naturaleza" (55). Al no tener una clara comprensión del *ser* del pasado y del *ser* del presente (de la naturaleza de cada uno) tampoco podemos entender el fenómeno de la duración.

Tenemos tanta dificultad para pensar en una supervivencia en sí del pasado porque creemos que el pasado ya no es, que ha dejado de ser. Confundimos entonces el Ser con el ser-presente. Sin embargo, el presente *no es*; sería más bien puro devenir siempre fuera de sí. No es, sino que actúa. Su elemento propio no es el ser, sino lo activo o lo útil. Del pasado, por el contrario, hay que decir que ha dejado de actuar o de ser útil. Pero no ha dejado de ser. [...] En último extremo, las determinaciones ordinarias se intercambian: del presente hay que decir que a cada instante ya "fue"; del pasado, que "es", que es eternamente, en todo momento. Esta es la diferencia de naturaleza entre el pasado y el presente. (55)

Una vez que se aprueba que el pasado "es" siempre, "es" en su totalidad, integral y en cada momento, comprendemos también por qué, para Deleuze, la duración bergsoniana es producto de la *coexistencia virtual* de pasado y presente en la memoria; comprendemos por qué todo el pasado coexiste con cada presente y por qué la formación del recuerdo (estamos hablando de memoria involuntaria, del pasado acumulado automáticamente) no es posterior a la percepción, sino que recuerdo (pasado) y percepción (presente) tienen lugar a la vez.

Nunca el pasado se constituiría si no coexistiese con el presente cuyo pasado es. El pasado y el presente no designan dos momentos sucesivos, sino dos elementos que coexisten: uno, que es el presente que no cesa de pasar; el otro, que es el pasado y que no cesa de ser [...] (59)

A pesar de la vehemente oposición de Bergson a la espacialización del tiempo y consecuentemente a la simultaneidad (versus sucesividad) que implica, tal y como señala Deleuze, la prolongación del pasado en el presente entraña una *coexistencia virtual*. "La duración es ciertamente sucesión real; pero lo es porque, más profundamente, es *coexistencia virtual*: coexistencia consigo de todos los

mentada que la memoria-recuerdo, citemos a Borges: "Congregamos las dichas de un pasado en una sola imagen; los ponientes diversamente rojos que miro cada tarde, serán en el recuerdo un solo poniente." ("Historia de la eternidad", *Historia de la eternidad*, I, 365)

niveles, de todas las tensiones, de todos los grados de contracción y de distensión." (61) (Fig. 8)

Esto quiere decir que la duración, aunque supone una comprensión más fina del tiempo y del movimiento, al igual que la espacialización del tiempo, requiere de nociones que van más allá del tiempo y en este sentido, que salen o se oponen al tiempo, como en este caso, la *coexistencia virtual* de todos los momentos del pasado en el presente. También quiere decir que algo perdura y sobrepasa el tiempo a pesar del cambio constante; y que, en el fondo, la duración (*la supuesta verdadera temporalidad*) como permanencia y coexistencia, es una especie de eternidad.³²

Proust, es quien con una exactitud impresionante describe la experiencia de la duración así entendida, pero ya no en términos filosóficos y al nivel del pensamiento abstracto, sino en términos poéticos y al nivel de la vida concreta. Lo que prepara a lo largo de toda la obra *À la recherche du temps perdu*, desde el sabor de la magdalena mojada en la infusión de té, estalla en el tomo último: *El tiempo recobrado*. Explica minuciosamente cómo una sensación, en apariencia insignificante, abre de pronto, inesperadamente, una puerta, la puerta que pone ante la vida, acercándolo y haciéndolo nuestro, un pasado que parecía ya no tener ningún lazo con el presente, un pasado que parecía perdido. Dice Proust de las "impresiones dichosas": "j'éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné le bruit de la cuiller sur l'assiette, l'inégalité des dalles, le goût de la madeleine, jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais" (VII, 177-178).³³ La instantánea e involuntaria amalgama de presente y pasado provoca un gozo extremo, un éxtasis, debido a que revela la esencia de las cosas y el carácter profundo del

³² La noción de *coexistencia virtual* desarrollada por Deleuze es, como veremos más adelante, correlativa al tiempo *virtual* que hace patente la música, como afirma Susanne Langer, y correlativa a la configuración (que no es sino prestarle una forma *virtual* al tiempo) que logra la construcción de la trama, según explica Ricoeur.

³³ "[...] yo las sentía a la vez en el momento actual y en un momento lejano, hasta casi confundir el pasado con el presente, hasta hacerme dudar en cuál de los dos me encontraba" (Proust, VII, 218). La edición en español no traduce la frase completa. Debería decir: "[...] yo las sentía a la vez en el momento actual y en un momento lejano, el ruido de la cuchara sobre el plato, la desigualdad de las losas, el sabor de la magdalena, hasta casi confundir el pasado con el presente, hasta hacerme dudar en cuál de los dos me encontraba.



Fig. 8. Giacomo Balla, *Vuelo de vencejos*, 1913.

El vuelo, el movimiento, la duración, el tiempo, son indiscutiblemente sucesión, pero paradójicamente entrañan una *coexistencia virtual*. Solamente concentrando *simultáneamente* todas las líneas imaginarias trazadas en el aire por el vuelo de los pájaros se logra concebir y expresar la duración, el movimiento y el paso del tiempo.

30-A

TESIS COM
FALLA DE ORIGEN

tiempo: "quelque chose qui, commun à la fois au passé et au présent, est beaucoup plus essentiel qu'eux deux" (VII, 178)³⁴. Lo que está ausente -como el pasado-, inevitablemente sólo se puede imaginar, dice Proust; pero se neutraliza o se suspende esta ley cuando, de pronto, el presente presta su materialidad al pasado de la conciencia y la imaginación. Entonces "espejeaba una sensación"...

[...] à la fois dans le passé, ce qui permettait à mon imagination de la goûter, et dans le présent où l'ébranlement effectif de mes sens par le bruit, le contact du linge, etc. avait ajouté aux rêves de l'imagination ce dont ils sont habituellement dépourvus, l'idée d'existence – et grâce à ce subterfuge avait permis à mon être d'obtenir, d'isoler, d'immobiliser – la durée d'un éclair – ce qu'il n'appréhende jamais: un peu de temps à l'état pur. (VII, 179)³⁵

El tiempo en estado puro es duración, también persistencia de la existencia, sobrevivencia, trascendencia, o sea, paradójicamente, extratemporalidad.³⁶ Poder ver y sentir palpar nuevamente el pasado en un momento actual, por efecto de una sensación común a ambos tiempos, constituye una aprehensión total de la sustancia temporal, una resurrección del tiempo, y a la vez, la superación del tiempo. Porque, ¿cómo estar simultáneamente en el pasado y en el presente? Por obra de un secreto mecanismo, de repente, por un instante, se revela plenamente a la conciencia y al ser entero, la duración, la totalidad de un pasado que se prolonga y que nos pertenece y sigue vivo. Experimentar esto significa rebasar el presente: salir del tiempo, probar la eternidad, aunque de manera fugaz.

De sorte que ce que l'être par trois et quatre fois ressuscité en moi venait de goûter, c'était peut-être bien des fragments d'existence soustraits au temps, mais cette contemplation, quoique d'éternité, était fugitive. Et

³⁴ "algo que, común a la vez al pasado y al presente, es mucho más esencial que los dos" (VII, 218-219).

³⁵ "[...] a la vez en el pasado, lo que permitía a mi imaginación saborearla, y en el presente, donde la sacudida efectiva de mi sentido por el ruido, el contacto de la servilleta, etc., añadió a los sueños de la imaginación aquello de que habitualmente carecen: la idea de existencia, y, en virtud de este subterfugio, permitió a mi ser lograr, aislar, inmovilizar -el instante de un relámpago- lo que no apresa jamás: un poco de tiempo en estado puro." (VII, 219)

³⁶ Volvemos a caer en la cuenta, como repetidamente sucederá a lo largo de este trabajo, de que en el momento preciso en que creemos tocar la temporalidad "en su estado más puro", súbitamente aparece la paradoja: la trascendencia de la temporalidad, la simultaneidad, la coexistencia aunque sea virtual, la extratemporalidad, la eternidad. ¿Qué secreta relación poseen tiempo y eternidad?

pourtant je sentais que le plaisir qu'elle m'avait, à de rares intervalles, donné dans ma vie, était le seul qui fût fécond et véritable. (VII, 182)³⁷

Significa también la obtención de una dicha y de un conocimiento esencial y verdadero. Por un momento, aunque evanescente, el pasado le presta al presente la idealidad y la densidad temporal que le falta, y a su vez, el presente le confiere al pasado la materialidad del estímulo sensorial, lo que desemboca en un enriquecimiento y resignificación de la realidad y una recuperación del tiempo. Además, la sensación de eternidad que conlleva el tiempo recobrado entraña no temer a la muerte porque durante ese minuto el ser se encuentra liberado del orden temporal y: "on comprend que le mot de 'mort' n'ait pas de sens pour lui; situé hors du temps, que pourrait-il craindre de l'avenir?" (VII, 179).³⁸ El presente se ha vuelto permeable, recibe del pasado y del futuro, acarrea consigo la duración que es tiempo en estado puro, y a la vez, eternidad o extratemporalidad.³⁹

La paradoja del tiempo es que pasa y dura; dura porque pasa, porque cambia y porque es continuo. Algo que no cambia, que no está en proceso, en acto, en movimiento, arrastrando con él todo su pasado en un único impulso, no dura.

Si no hubiera más que un instante que reemplazara a otro instante, el instante que acaba de pasar desaparecería sin dejar rastros, el tiempo se reduciría al presente, no habría pasado, ni futuro, y la conciencia, sin continuidad con lo anterior, comenzaría y acabaría con cada instante. (Santander, Jesús Rodolfo, 23)

Para quien sólo existe el tiempo objetivo y no concibe la duración (actividad del espíritu): "The world ceaselessly begins and ends; every moment it is at its beginning and at its end; there has never been any other world, and it will never be otherwise." (Denis Diderot en Turetzky, 101)

³⁷ "De suerte que lo que el ser tres o cuatro veces resucitado en mí acababa de gustar era quizá fragmentos de existencia sustraídos al tiempo, pero esta contemplación, aunque de eternidad, era fugitiva. Y, sin embargo, sentía que el goce que, con raros intervalos, me había producido en mi vida, era el único fecundo y verdadero." (VII, 222)

³⁸ "se comprende que la palabra 'muerte' no tenga sentido para él; situado fuera del tiempo, ¿qué podría temer del futuro?" (VII, 220)

³⁹ Nuevamente observemos que tiempo y eternidad van de la mano como ya lo anuncia el concepto de duración y más directamente la noción de *coexistencia virtual*. En su momento incursionaremos en el maridaje que guardan.

La duración (prolongación de la totalidad del pasado en el presente) se manifiesta en que nos es posible identificar un objeto o un sujeto a pesar de los cambios que sufre. Cuando Marcel asiste a la fiesta de los Guermantes en *El tiempo recobrado*, después de años de no ver a la gente que ahí acude, dice:

Par tous ces côtés une matinée comme celle où je me trouvais était quelque chose de beaucoup plus précieux qu'une image du passé, mais m'offrait comme toutes les images successives, et que je n'avais jamais vues, qui séparaient le passé du présent, mieux encore, le rapport qu'il y avait entre le présent et le passé ; elle était comme ce qu'on appelait autrefois une vue optique, mais un vue optique des années, la vue non d'un moment, mais d'une personne située dans la perspective déformante du Temps. (Proust, VII, 232)⁴⁰

Nuestra conciencia elabora la secuencia ininterrumpida que da origen a la heterogeneidad y que sin embargo conserva su unidad; es decir, lo múltiple en lo uno. Elaboramos una síntesis que reúne la sucesividad y el cambio; como un elástico que se tensa por el paso del tiempo, mas al contraerse en el presente, jala hacia sí su ser entero.

La aparente contradicción entre pasar y durar, entre ser muchos y ser uno, uno que cambia y que dura, nos conduce al centro del problema de la identidad que tanto preocupó a Proust.

How is it possible for the same thing to become different and yet remain the same thing? Things obviously change. But change seemed to require that one and the same thing could be opposite to itself, that it could be hot and cold, wet and dry, moving and at rest; yet such opposites were incompatible. (Turetzky, 5)

La noción de duración intenta explicar el problema. Los personajes que Marcel encuentra en la fiesta parecen disfrazados, al principio le resultan irreconocibles por la transformación que el tiempo ha operado en ellos, pero a medida que agudiza su observación, aprende a leer, capa por capa, como geólogo, los rostros y los cuerpos, descubriendo en ellos la liga que une lo que fueron y lo que son.

⁴⁰ "Por todos estos aspectos, una fiesta como aquella en que yo me encontraba era algo mucho más precioso que una imagen del pasado, pues me ofrecía algo así como todas las imágenes sucesivas y que no había visto nunca, que separaban el pasado del presente, más aún, la relación que había entre el presente y el pasado; era como lo que antes se llamaba una 'vista óptica', pero una vista óptica de los años, no la vista de un momento, sino la vista de una persona situada en la perspectiva deformadora del Tiempo." (Proust, VII, 280 - 281)

Des poupées, mais que pour les identifier à celui qu'on avait connu, il fallait lire sur plusieurs plans à la fois, situés derrière elles et qui leur donnaient de la profondeur et forçaient à faire un travail d'esprit quand on avait devant soi ces vieillards fantoches, car on était obligé de les regarder en même temps qu'avec les yeux avec la mémoire [...] (Proust, VII, 231)⁴¹

El espectáculo de las metamorfosis que el tiempo ha llevado a cabo, desde la juventud hasta la vejez, muestra a Proust la verdadera naturaleza del devenir, que concilia el pasar y el durar, resolviéndose así la contradicción:

Alors la vie nous apparaît comme la féerie où on voit d'acte en acte le bébé devenir adolescent, homme mûr et se courber vers la tombe. Et comme c'est par des changements perpétuels qu'on sent que ces êtres prélevés à des distances assez grandes sont si différents, on sent qu'on a suivi la même loi que ces créatures qui se sont tellement transformées qu'elles ne ressemblent plus, sans avoir cessé d'être, justement parce qu'elles n'ont pas cessé d'être, à ce que nous avons vu d'elles jadis. (VII, 232-233)⁴²

Para *ser* es preciso cambiar, estar haciéndose; sólo dura lo que deviene. Constantemente Marcel habla de los diferentes yos que lo han habitado (y que en el fondo lo siguen habitando) casi como si se tratara de distintas entidades. En la fiesta de los Guermantes, ante la larga perspectiva que dibujan hacia atrás la vejez y la proximidad de la muerte, todo lo que parecía disperso en épocas y tiempos, dividido y lejano, separado y divergente como el camino de Méséglise y el camino de Guermantes, se fusiona. Adquiere la continuidad tersa de la temporalidad, se revela como duración mostrando los lazos irrompibles que transitan entre lo que se cree diverso siendo uno. Así, la Dama de rosa, Odette, madame Swann, la *cocotte* de otro tiempo y madame de Forcheville, todas personalidades distintas, concurrían en un solo cuerpo. Pero esta síntesis se logra, justamente, gracias a dos cosas: a la perspectiva de la que habla Merleau-

⁴¹ "Muñecos, sí, pero muñecos que, para identificarlos con lo que habíamos conocido, había que leer en varios planos a la vez, situados detrás de ellos y que les daban profundidad y obligaban a un trabajo mental ante aquellos viejos fantoches, pues había que mirarlos, al mismo tiempo que con los ojos, con la memoria." (VII, 279)

⁴² "Entonces la vida se nos presenta como un cuento de hadas en el que se ve de un acto a otro cómo el bebé se convierte en adolescente y el hombre maduro se inclina hacia la tumba. Y como son los cambios perpetuos lo que nos hacen darnos cuenta de que esos seres vistos a distancias bastante grandes son tan diferentes, advertimos que hemos seguido la misma ley que esas criaturas hasta tal punto transformadas que, sin haber dejado de ser, precisamente porque no han dejado de ser, ya no se parecen a lo que en otro tiempo vimos de ellas." (VII, 281-282)

Ponty,⁴³ -perspectiva, en este caso, muy amplia, ya que el espectador se sitúa en un punto tan alejado que el campo visible se extiende como el ángulo que proyectado abre sus brazos-; y a la continuidad, al flujo ininterrumpido. Regresando a Merleau-Ponty, si trasladamos la imagen del chorro de agua a la identidad de Odette, encontramos que lo que permanece y se conserva es su ser, mas se conserva porque el agua no deja de pasar como las personalidades sucesivas de esta dama; el chorro es un impulso indiviso, como ella, nutrido por el agua que cambia, y que porque se renueva, mantiene la vida del chorro. Lo que es asombroso es que el agua pueda tomar tantos colores y que el chorro, como la persona o la cosa, se mantenga.

[...] j'admiraís la force de renouvellement original du Temps qui, tout en respectant l'unité de l'être et les lois de la vie, sait changer ainsi le décor et introduire de hardis contrastes dans deux aspects successifs d'un même personnage. (Proust, VII, 241)⁴⁴

Para Marcel es sorprendente la transformación y la decrepitud de una sociedad que en el recuerdo sigue inmóvil, situada en la lozanía de la juventud, porque en la primera impresión su percepción se limita a yuxtaponer dos imágenes, la del recuerdo y la actual, bajo un mismo nombre. El hecho de haberlos dejado de frecuentar constituye en primera instancia una laguna en el flujo, una discontinuidad, sin embargo, a medida que va identificando a cada personaje, su conciencia va reconstruyendo el movimiento y los cambios, la transición ininterrumpida que han sufrido desde su apariencia pasada hasta el momento en curso. El largo intervalo que los había dejado de ver, "marquait la distance et la continuité du Temps" (VII, 330).⁴⁵

Ainsi chaque individu – et j'étais moi-même un de ces individus – mesurait pour moi la durée par la révolution qu'il avait accomplie non seulement

⁴³ En páginas anteriores presentamos lo que Merleau-Ponty explica a través de la metáfora del río: la forma en que se invierte la percepción del tiempo puesto que depende de una perspectiva, de un espectador que se sitúa en un punto dado.

⁴⁴ "[...] admiré la fuerza de renovación original del Tiempo que, sin dejar de respetar la unidad del ser y las leyes de la vida, así sabe cambiar la decoración e introducir audaces contrastes en dos aspectos sucesivos de un mismo personaje [...]" (Proust, VII, 292)

⁴⁵ "marcaba la distancia y la continuidad del Tiempo" (VII, 395).

autour de soi-même, mais autour des autres, et notamment par les positions qu'il avait occupées successivement par rapport à moi. (VII, 336)⁴⁶

Lo importante es que recrear la continuidad, para Marcel que ha estado alejado, requiere de un esfuerzo que es premiado con la revelación misma del tiempo y que simboliza la recuperación del tiempo perdido. Contradictoriamente, es en el seno mismo de la discontinuidad, incluso cuando la discontinuidad se manifiesta más bruscamente, cuando se realiza el trabajo de unión y de descubrimiento de la continuidad del tiempo. Aquél que se encuentra inmerso en sí mismo, en su continuidad perfecta, no se da cuenta de las mudanzas y por ende tampoco del paso del tiempo; solamente cuando se retira y mira desde una cierta distancia, bajo una perspectiva que le amplía el horizonte y le hace perceptibles los cambios, puede reparar en la temporalidad. Así, debido a la frecuencia con que se han reunido o visitado los invitados a la fiesta de los Guermantes -insensibles a las metamorfosis y al paso del tiempo por la continuidad en la que están inmersos-, no se desconciertan ante el "disfraz" (la decrepitud y vejez) que ahora visten, en todo caso, sólo les sorprende el "disfraz" de Marcel a quien hallan muy cambiado debido, precisamente, a que no lo han visto en largo tiempo. Reiteramos que, paradójicamente, ante la experiencia de la discontinuidad se hacen perceptibles los cambios y se articula el flujo temporal.

Cuando hay que *recrear* el intervalo de una vida, llevando a cabo el esfuerzo espiritual de unir momentos discontinuos; cuando repentinamente, debido a una sensación real, por analogía con una antigua, se despierta y despliega un pasado olvidado, perdido; o cuando todo el tiempo transcurrido se hace patente en un único instante; la conciencia nos arroja directamente a la clarividencia de la duración y la continuidad. Entonces los hombres se presentan "comme ayant la longueur non de son corps mais de ses années" (VII, 351);⁴⁷ como si al caminar arrastraran todos esos años consigo, o, agrega Proust: "comme si les hommes

⁴⁶ "Así, cada individuo -y yo mismo era uno de esos individuos- medía para mí el tiempo por la revolución que realizó no sólo en torno de sí mismo, sino en torno de los demás, y especialmente por las posiciones que ocupó sucesivamente con relación a mí." (VII, 402)

⁴⁷ "con la largura no de su cuerpo sino de sus años" (VII, 419)

étaient juchés sur de vivantes echasses, grandissant sans cesse" (VII, 353).⁴⁸ (Fig. 9)

Largura debida a la prolongación del pasado en el presente, a la compenetración de unos estados de conciencia en otros, al impulso vital que, como el chorro de agua, persiste sin corte alguno, a pesar de que, paradójicamente, se presente a nuestros sentidos y a nuestra percepción como una composición de elementos discontinuos. *En busca del tiempo perdido* es justamente una larga odisea expuesta a la constante experiencia de discontinuidad y de *pérdida del tiempo*. Éste no se recobra sino cuando la conciencia, la memoria y la imaginación llevan a cabo el trabajo productivo, el acto creativo, de darle continuidad y duración al tiempo. Éste no se recobra sino cuando el espíritu, en el seno mismo de la experiencia de discontinuidad, logra darle al presente la transparencia necesaria para ver el Tiempo, rescatarlo, poseerlo, comprenderlo y trascenderlo. Sólo entonces se encuentra, se descubre y recupera, se vuelve a traer hasta el presente, el tiempo "perdido".⁴⁹ Finalmente entiende Marcel, a pesar de la discontinuidad aparente, que es la prolongación, la sobrevivencia del pasado en el presente, lo que le permite seguir oyendo la pequeña campanilla que anunciaba la partida de monsieur Swann y la llegada del tan anhelado beso materno:

Pour tâcher de l'entendre (le tintement) de plus près, c'est en moi-même que j'étais obligé de redescendre. C'est donc que ce tintement y était

⁴⁸ "como si los hombres fueran encaramados en unos zancos vivos que crecen continuamente" (VII, 421). Ya Deleuze, citando a Bergson, nos había dicho que la duración, conservación y acumulación del pasado en el presente, es como "la carga que uno lleva s sus espaldas, tanto más pesada cuanto más viejo uno se va haciendo".

⁴⁹ Hemos dicho que Proust ilustra perfectamente la experiencia de la duración. También dijimos que una característica del tiempo entendido como duración es la irreversibilidad. La recuperación del tiempo en Proust, en ningún sentido es desleal a la duración; recuperar el tiempo no es hacerlo reversible. Marcel no *vuelve* al pasado, ni ocupa distintos puntos en el tiempo como si éste fuera una línea recta que se puede transitar en cualquier dirección. Recobra el pasado *desde* el presente, precisamente porque la duración se revela al hacerse transparente el presente y mostrar todo lo que ha acumulado; al dejar ver la larga sucesión de acontecimientos y transformaciones que va arrastrando. Se evoca el pasado intensamente, "*como si* estuviera presente, vivo", porque el presente actual, efectivo (que nunca se abandona), por cierta analogía o asociación creativa o metafórica, le presta materialidad a ese pasado de la conciencia y la imaginación. La conciencia de la duración, y no la reversibilidad, es la responsable de que Marcel descubra y haga suyo, recobre, el tiempo perdido.

Todo lo que hemos apuntado sobre la recuperación del tiempo está íntimamente ligado al concepto de la cuarta dimensión en Proust, tratado al final de esta investigación.

toujours, et aussi, entre lui et l'instant présent tout ce passé indéfiniment déroulé que je ne savais que je portais. Quand elle avait tinté j'existais déjà, et depuis pour que j'entendisse encore ce tintement, il fallait qu'il n'y eût pas eu discontinuité, que je n'eusse pas un instant cessé, pris le repos de ne pas exister, de ne pas penser, de ne pas avoir conscience de moi, puisque cet instant ancien tenait encore à moi, que je pouvais encore le retrouver, retourner jusqu'à lui, rien qu'en descendant plus profondément en moi. (VII, 351-352)⁵⁰

He aquí la duración, la "magnitud" del tiempo, la manera en que vive y existe *en* y *para* nosotros. Tiempo que va más allá de su puntualidad inextensa y que constantemente se sobrepasa a sí mismo, se supera, se rebasa y toca lo extratemporal, lo intemporal, una especie de eternidad.

⁵⁰ "Para intentar oírlo [el tintineo] de más cerca tenía que descender dentro de mí mismo. Luego aquel tintineo era allí donde estaba, como estaba también, entre él y el momento presente, todo aquel pretérito indefinidamente desarrollado que yo no sabía que llevaba en mí. Cuando la campanilla sonó, yo existía ya, y desde entonces, para que yo oyese aún su tintineo, era necesario que no hubiera habido discontinuidad, que yo no hubiera dejado ni un momento de existir, de pensar, de tener conciencia de mí, puesto que aquel momento antiguo estaba aún en mí, que pudiera todavía volver hasta él, con sólo descender más profundamente en mí." (VII, 420)

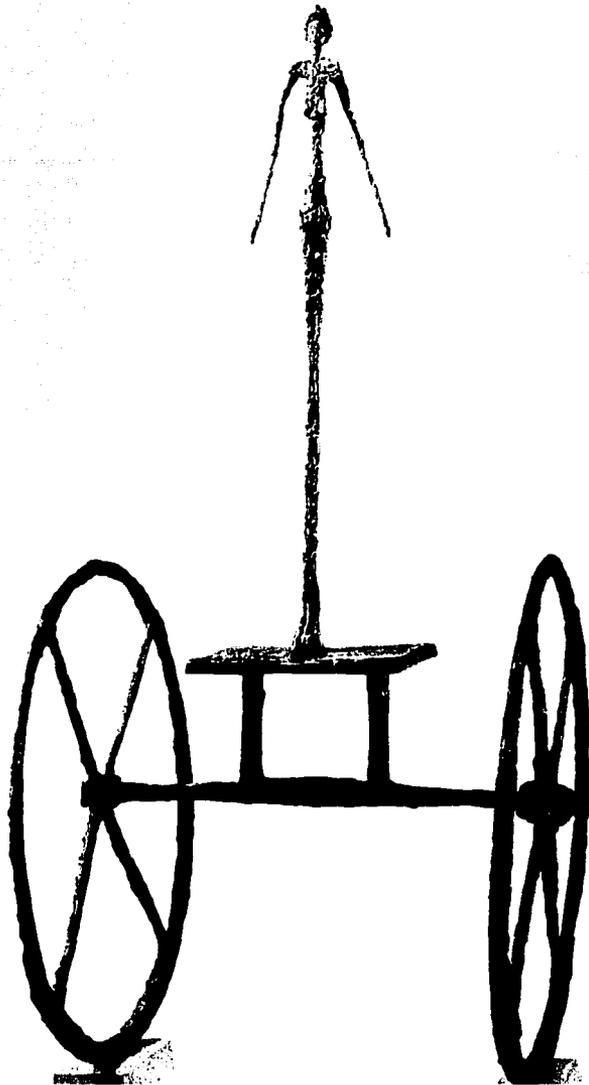


Fig. 9. Alberto Giacometti, *The Chariot*, 1950.

Para recorrer la largura de este cuerpo sobre las ruedas del tiempo... tal vez se requiera, no de una mirada momentánea y totalizadora, sino de toda una vida.

38-A

TESIS COM
FALLA DE CUBAN

II. Las sujeciones del tiempo.

La exposición anterior apenas ha sido una introducción a la problemática del tiempo, un reanimar los eternos enigmas. En primera instancia planteamos la pregunta de si el tiempo existe puesto que lo afirmamos pero sabemos que es inasible; el tiempo parece vacilar entre el ser y el no-ser. En segundo lugar presentamos las contradicciones que brotan al pretender definirlo y la inmediata división que sufre. ¿El tiempo es un fenómeno objetivo y externo o subjetivo e interno? ¿Hay un tiempo o muchos tiempos? En tercer lugar, bajo la dicotomía del conocimiento mediato (de las ciencias exactas) e inmediato (intuitivo), mostramos los problemas que ostenta la asimilación del tiempo con el movimiento, el cambio y el devenir; la cuestión de la medición del tiempo (extensión y/o duración); el concepto de tiempo de Bergson, es decir, la duración con sus implicaciones de continuidad, multiplicidad en la unidad, irreversibilidad, libertad, memoria y *coexistencia virtual*; y finalmente, con el fin de ilustrar la experiencia del tiempo y en particular la duración, pusimos el ejemplo de Proust.

Procuramos, en la medida de lo posible, comprender el tiempo deslindándolo de lo que hay a su alrededor; marcando la diferencia que guarda con el movimiento a pesar de que uno y otro se determinen recíprocamente; señalando las deficiencias al espacializarlo para concluir que el tiempo no es espacio, ni puede tratarse como el espacio. Sin embargo, por más intentos que uno haga de conocerlo *per se*, su misma naturaleza, su inescrutabilidad, su invisibilidad, lo impiden. Por ello, nuestro siguiente paso es tratar de conseguir una mejor comprensión del tiempo al ligarlo con el espacio,¹ con el ser y con la conciencia, con los cuales no sólo mantiene una relación estrecha sino incluso cierta dependencia. Consideramos que el espacio, el ser y la conciencia, sin ser las

¹ La relación del tiempo con el espacio no necesariamente implica espacialización del tiempo; al estudiar este vínculo no pretendemos oponernos a Bergson sino señalar cómo aun distinguiendo tiempo de espacio existe una dependencia mutua, sobretodo si aceptamos que hay tiempo externo.

únicas, son tres sujeciones importantes del tiempo. Del abanico de posibilidades de comprensión del tiempo que va de lo objetivo a lo subjetivo, de lo externo a lo interno, de lo racional a lo intuitivo, espacio, ser y conciencia constituyen tres vínculos representativos.

A. Parámetros de referencia complementarios. Tiempo y espacio.

We are all of us clocks whose faces tell the passing years.

Sir Arthur Eddington,
The Nature of the Physical World

En la primera parte de este ensayo, al proponer las distintas aproximaciones que se tienen del tiempo, insistimos en la disociación y distinción de tiempo y espacio. Muchos argumentos versaron en torno a la defectuosa manera de comprender el tiempo al contaminarlo de espacio y querer racionalizarlo. Había que discriminar tiempo de espacio para evitar la esquematización y simplificación de una noción (el tiempo) que se escabulle de los parámetros lógicos. Además era necesario marcar las diferencias para advertir la complejidad y la naturaleza propia del tiempo. El tiempo no es espacio. Sin embargo, hay que reconocer que, si bien, no son lo mismo y teóricamente, espacio y tiempo se pueden aislar, en la práctica no existe el uno sin el otro.

Espacio y tiempo son socios absolutamente interdependientes; no hay espacio por el que no corra el tiempo ni hay tiempo que transcurra si no es sobre *algo*. Aun el tiempo abstracto newtoniano, perfectamente uniforme, invariante y sin referencia a cosa alguna (no tiene referencia a una cosa en particular pero transcurre *en* y *para* el universo) no existiría si no hubiera espacio o simplemente sería un tiempo totalmente inútil y sin sentido. Entonces, el tiempo para ser, requiere del espacio y viceversa.² En parte, debido a estas íntimas alianzas, una especie de telaraña, es que no podemos acceder al tiempo "puro". Al menor tropiezo y ante la dificultad que encierra su comprensión, es fácil caer en la

² Cuando abordemos la relación tiempo y ser, ahondaremos en la recíproca y completa dependencia que casi consolida las dos nociones en una. Ahora bien, si el tiempo a su vez requiere del espacio para manifestarse concluimos que el Ser sólo puede *ser* en una dimensión espacio-temporal.

espacialización del tiempo. Sin ceder a esta tentación estamos obligados a reconocer la dependencia recíproca que existe entre ellos.

En el campo de la física:

Common intuition previously supposed no connection between space and time. Physical space was held to be a flat, three-dimensional continuum – i.e., an arrangement of all possible point locations- to which Euclidean postulates would apply. [...] Time was viewed independent of space –as a separate, one-dimensional continuum, completely homogeneous along its infinite extent. (*New Encyclopaedia Britannica*, 11: 63)

Posteriormente, y a consecuencia de las teorías de la relatividad,³ la física reconoció la unión del espacio y el tiempo. Einstein y Minkowski describieron la realidad como un continuum de cuatro dimensiones; la cuarta, el tiempo. A partir de entonces, la descripción del universo pasó a ser tetradimensional. Ante la relatividad del tiempo, el desmantelamiento de la geometría plana, y la contemplación del espacio-tiempo como un tejido “curvo”, sujeto a distorsiones debido a los campos gravitacionales, el tiempo dejó de considerarse como algo absoluto e independiente y se volvió parte del continuum que describe la realidad física.⁴

³ Las teorías de la relatividad -la especial o restringida de 1905 y la general de 1916-, se fundan en el postulado de que todas las leyes de la naturaleza deben ser las mismas para un observador en movimiento y en el descubrimiento de la velocidad constante y máxima de la luz en relación a cualquier observador sin importar el movimiento o los parámetros de referencia del observador. La consecuencia de que nada pueda exceder la velocidad de la luz es que tiempo y espacio se relativicen y dependan del marco de referencia; así, lo que en apariencia era simultáneo deja de serlo para observadores en distintas condiciones. La teoría general de la relatividad suma a la primera los efectos de la gravedad que provocan la curvatura del tejido espacio-tiempo y el quebrantamiento de la geometría plana. “Relativity is concerned with measurements made by different observers moving relative to one another. In classical physics it was assumed that all observers anywhere in the universe, whether moving or not, obtained identical measurements of space and time intervals. According to relativity theory, this is not so, but their results depend on their relative motions. [...] Whereas the special theory of relativity is concerned primarily with electric and magnetic phenomena and with their propagation in space and time, the general theory of relativity was developed primarily in order to deal with gravitation. Both theories center on new approaches to space and time, approaches that differ profoundly from those useful in everyday life; but relativistic notions of space and time are inextricably woven into any contemporary interpretation of physical phenomena ranging from the atom to the universe as a whole.” (*New Encyclopaedia Britannica* 26:531)

⁴ Si bien con frecuencia se dice que el tiempo es la cuarta dimensión *del espacio* (Einstein mismo habla de: “Minkowski’s Four-Dimensional Space”), dadas las cualidades tan distintas que posee el tiempo con respecto del espacio, consideramos que es más correcto decir que la realidad (y no el espacio) consta de cuatro dimensiones. En vez de subordinar el tiempo al espacio (hay que percatarnos de que en nuestra vivencia del tiempo a veces ocurre al revés, y de que las relaciones de subordinación entre las dos categorías son intercambiables), o de pensarlo como una parte del

Observamos entonces, que el tiempo para manifestarse, precisa de las otras tres dimensiones, de la materialidad del espacio y de algo que medir (dimensionar). No existe nada con una sola dimensión y menos con sólo tiempo.⁵

Henceforth space by itself, and time by itself, are doomed to fade away into mere shadows, and only a kind of union of the two will preserve an independent reality. Today this union of space and time is called spacetime. Spacetime is the arena in which stars, atoms, and people live and move and have their being. (Minkowski en Taylor y Wheeler, 37) (Fig. 10)

Las especulaciones literarias también observan que la relación tiempo-espacio se puede entender como un tejido en el que un componente se proyecta en el otro y viceversa. Si recurrimos nuevamente a un sistema de coordenadas para esquematizar la relación espaciotemporal, inferimos que ambas variables tienen que tener un valor aunque sea infinitesimal pero nunca ser cero ya que, de serlo, el sistema se colapsaría. Es decir, al desaparecer el espacio, desaparece el tiempo y al revés. En el extremo opuesto, como explica Naphta en *La montaña mágica*, sucede lo mismo: si el espacio es infinito por fuerza el tiempo tiene que ser eterno, empero, la eternidad es todo y nada, es todo el tiempo o es la anulación del tiempo. Esto implica que en la eternidad no hay cambios, todo permanece, todo está presente coexistiendo; como consecuencia tampoco puede haber distancias ni medidas pues se requiere de *un tiempo* para salvar una distancia. En la eternidad, el espacio infinito no puede estar desplegado porque tampoco lo está el tiempo; así como no hay secuencias temporales, no hay contigüidades espaciales; todo se yuxtapone en un sólo punto y en un presente absoluto, toda dimensión se cancela; eternidad e infinito se reducen a nada, o en todo caso a un punto.

[...] la relación de cualquier medida con el infinito es igual a cero. No hay medida en el infinito, ni duración ni cambios en la eternidad. En el infinito espacial, cuando la distancia es matemáticamente igual a cero no se pueden concebir siquiera dos puntos situados uno al lado del otro. [...] ¡Qué estúpida blasfemia el querer medir la distancia de la Tierra a una estrella en

espacio, le concedemos una identidad propia a pesar de la dependencia que existe entre los dos. La noción espacio-tiempo rectifica esta imprecisión.

⁵ Aun cosas abstractas como el pensamiento, las ideas, los sentimientos, tienen su origen en un sujeto que ocupa un lugar en el espacio, y se manifiestan en la materialidad de las acciones y del lenguaje.

trillones de kilómetros o en años luz, e imaginar que con esas fanfarronadas se puede dar al espíritu humano una vista al infinito y a la eternidad, cuando el infinito no tiene nada de común con la distancia, ni la eternidad significa la abolición de lo que nosotros llamamos naturaleza! (Mann, 948-949)

El mundo fenomenal es inconcebible y lógicamente imposible sin un espacio finito y un tiempo. Como vemos, si una de las variables equivale a cero o si equivale a infinito, arrastra de inmediato a la otra a guardar la misma proporción produciendo en ambos extremos: la nada, la supresión del mundo real. La reflexión nos invita a revalorar la duración, la finitud y el devenir que desde Platón se consideran una degradación de la eternidad inmóvil, total y perfecta. Asimismo constituye un argumento que resalta la inherente interdependencia de tiempo y espacio. En conclusión, en este sistema de coordenadas, es la intersección lo que sustenta los ejes mismos por un lado y la existencia por el otro.

Aunque fantástico, "El Aleph" de Borges ronda por la misma idea filosófica. "Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos." (*El Aleph*, I, 623) El Aleph constituye la representación "física" del infinito y la eternidad, suponiendo que un hombre sea capaz de concebirlo o siquiera imaginarlo. "[...] ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?" (I, 624) El Aleph es la concentración de todo el tiempo y todo el espacio en un solo punto:

Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo [...] Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. (I, 625)

La imagen descrita nos devuelve a las increíbles pero lógicas implicaciones que tienen infinito y eternidad. En la intemporalidad no puede haber proceso ni sucesión, no puede haber una cosa y después otra, todo tiene que convergir. Si la eternidad cancela el tiempo y supone un infinito, el infinito cancela el espacio; el infinito es *todo* el espacio y a la vez es un solo punto en el que coinciden todos los espacios. Infinito y eternidad suponen también, al no haber cambio y estar todo dado, un vacío de creatividad y libertad; un todo que nuevamente se reduce a



Fig. 10. Remedios Varo, *Tejido espacio-tiempo*, 1954.

El espacio se desliza en el tiempo, el tiempo en el espacio. Sobre el espacio actúa el tiempo y a la vez, los engranes y ruedas al interior de los cuerpos giran y conforman el tiempo.

44A

TESIS CON
FALLA DE CARGEN

nada: a la persistencia absoluta o repetición simultánea (aunque parece oximorónico así es) y concéntrica, tal y como lo producen los laberintos de espejos o la visión del Aleph, originando la sensación de vértigo y horror: “[...] vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra [...]” (I, 626)

Se alegrará que esto es literatura, o sea ficción, sin embargo se puede observar una semejanza entre el Aleph de Borges o el infinito de Naphta y los agujeros negros de los que habla la astrofísica. Una estrella, dicen, no vive para siempre, va quemando su combustible y aumentando su densidad (la masa, el espacio, se va concentrando, alcanza una densidad de cientos, y después, de cientos de millones, de toneladas por centímetro cúbico) hasta que se colapsa y forma lo que se llama un agujero negro: una región del espacio-tiempo de donde nada puede escapar debido a la gran fuerza de gravedad, “donde la luz no puede escapar, donde termina el tiempo”. (cf. Hawking, *Breve historia del tiempo*, 65, 66, 185) “No obstante, todos los agujeros negros al final irradian toda su masa y desaparecen.”⁶ (71) ¿Esta distorsión del espacio-tiempo que se da en los agujeros negros debido a la inmensa fuerza gravitacional; esta reducción, coincidencia y concentración prácticamente infinita hasta la desaparición, no tiene mucho en común con las reflexiones filosóficas y literarias alrededor de la eternidad y el infinito?

Parecería que nos hemos desviado del tema, pero consideramos importante mostrar cómo es la red espaciotemporal la que sustenta y acoge la existencia de la realidad así como la conocemos; podrá haber otras realidades, mas nos son totalmente desconocidas; por lo pronto, la lógica nos dice que ahí donde expira el espacio o el tiempo (en cualquiera de los dos extremos: sea la nada o el todo) se desvanece la existencia. Basta que se suprima uno de los dos componentes para que el sistema sucumba, tal es la supeditación recíproca que guardan entre sí; es su intersección lo que posibilita la realidad. En otras palabras, tiempo y espacio, los dos, tienen que estar desplegados, extendidos, para que se pueda dar la existencia.

⁶ A pesar de que en teoría nada de lo que entra al horizonte de un agujero negro puede escapar, el principio de incertidumbre de la mecánica cuántica admite que escapan partículas y radiación hasta que no queda nada. (cf. Hawking, *Breve historia del tiempo*, 68, 185)

La extensión es, pues, el fundamento de la relación entre mundo y tiempo. Y así como no puede haber un mundo sin tiempo tampoco puede haber un tiempo sin mundo porque ambos y la relación entre ambos son una consecuencia de aquel proyectar o *extender*, el Ser, determinaciones que en él estaban indeterminadas.⁷ (García Astrada, 63)

El concepto de cronotopo bajtiniano, expresa también la apretada urdimbre que tejen tiempo y espacio. (cf. nuevamente Fig. 10) Si bien fue ideado para la literatura, es extensivo a la realidad. "We will give the name chronotope (literally, 'time space') to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature." (Bakhtin, 84) Bajtín declara haber tomado prestado el término space-time introducido como parte de la teoría de la relatividad de Einstein y empleado en la física y las matemáticas. La palabra ideada por Bajtín, "chronotope", al constituir un solo vocablo, enfatiza la inseparabilidad del tiempo y el espacio, y a la vez respeta la distinción entre uno y otro puesto que no espacializa ni asimila el tiempo al espacio. "What counts for us is the fact that it expresses the inseparability of space and time (time as the fourth dimension of space)."⁸ (84) Al estudiar las obras literarias, volveremos sobre la noción de cronotopo y señalaremos, con ejemplos concretos, esta "conexión intrínseca" que poseen tiempo y espacio. Por ahora contentémonos con subrayar que infinidad de veces el tiempo se hace patente por los cambios que percibimos *en el espacio*: la floración, la maduración de los frutos, las estaciones; el crecimiento, el deterioro, la muerte; la luz, la oscuridad o simplemente la apariencia de una persona:

Le temps incolore et insaisissable s'était, pour que pour ainsi dire je puisse le voir et le toucher, matérialisé en elle, il l'avait pétrie comme un chef d'œuvre, tandis que parallèlement sur moi, hélas ! il n'avait fait que son œuvre. (Proust, VII, 336 – 337)⁹

⁷ Sin problema podemos intercambiar el término mundo por el de espacio. Como veremos en el próximo capítulo, en lo que se refiere al Ser, el Ser abstracto, absoluto, es lo indeterminado e ilimitado; sólo se determina, "esencia", "existe", cuando se proyecta en la *extensión* espaciotemporal.

⁸ Insistimos en lo apuntado en la nota No. 4 de esta misma sección.

⁹ "El tiempo incoloro e inasible, para que yo pudiese, por decirlo así, verlo y tocarlo, se había materializado en ella y la había modelado como una obra maestra, mientras que, paralelamente, en mí, no había hecho, ¡ay!, más que su obra." (Proust, VII, 402 - 403)

El tiempo dice Proust, busca cuerpos para exteriorizarse. El tiempo es siempre el tiempo de... algo, de alguien. "Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats." (VII, 195-196)¹⁰ De alguna manera, tiempo y espacio son simultáneamente continente y contenido uno del otro; se determinan mutuamente. El tiempo es una "forma" que se llena de cosas, de actividad y movimiento que repercute en el espacio. A su vez, el espacio es receptáculo del tiempo y lo moldea; cambia el espacio y se modifica el transcurso del tiempo. Contenido y continente viven en permanente diálogo e intercambio. Entonces, el tiempo se espacializa y el espacio se temporaliza.¹¹ Si el acto consiste en sembrar, tendrá que ejecutarlo un alguien sobre un suelo: en el espacio subsistirá una semilla. Si la flecha se mueve es porque el espacio aéreo le brinda el lugar; y si el chorro fluye es porque contiene agua. Sin agua no hay chorro pero sin chorro el agua sería dura, sólida, cual roca transparente.

Así, la percepción del tiempo vivido está indiscutiblemente ligada al espacio (dónde) y al contenido (qué) del intervalo. Esto quiere decir que la dependencia y determinación recíproca del tiempo y el espacio, en la experiencia, no hacen del tiempo un fenómeno homogéneo.¹² El tiempo convencional podrá imponer un parámetro fijo y brindar una vía intersubjetiva de comunicación, la ciencia podrá objetivar el tiempo, pero en la experiencia, el tiempo es elástico, individual e irrepetible *aun en su relación con el espacio*. Y cada cosa, cada "algo" tiene *su* tiempo:

Para todas las cosas hay sazón y todo lo que se quiere debajo del cielo, *tiene su* tiempo:

Tiempo de nacer, y tiempo de morir; tiempo de plantar, y tiempo de arrancar lo plantado;

Tiempo de matar, y tiempo de curar; tiempo de destruir, y tiempo de edificar;

¹⁰ "Una hora no es sólo una hora, es un vaso lleno de perfumes, de sonidos, de proyectos y de climas." (VII, 238)

¹¹ En el capítulo V podremos observar con claridad, precisamente estos dos fenómenos a través del análisis de algunos fragmentos de obras literarias.

¹² La intersección espacio-tiempo no implica espacialización (como asimilación) y homogeneidad del tiempo. Por otro lado, el tiempo *vivido* aun ligado al espacio no es homogéneo porque en todo momento involucra la participación de un sujeto, es decir, automáticamente se introduce la subjetividad.

Tiempo de llorar, y tiempo de reír; tiempo de endechar, y tiempo de bailar;

Tiempo de esparcir las piedras, y tiempo de allegar las piedras; tiempo de abrazar, y tiempo de alejarse de abrazar;

Tiempo de agenciar, y tiempo de perder; tiempo de guardar, y tiempo de arrojar;

Tiempo de romper, y tiempo de coser; tiempo de callar, y tiempo de hablar;

Tiempo de amar, y tiempo de aborrecer; tiempo de guerra, y tiempo de paz.

(Eclesiastés 3:1-8)

En el ejercicio de la vida, no todos los tiempos son iguales; es más, en realidad ningún tiempo es igual a otro. Reiteramos que a pesar de la liga indisoluble que tiene el tiempo con el espacio, el tiempo no es homogéneo, no es una línea recta mensurable y predecible. En el fondo tampoco el espacio es predecible a menos de que se contemple fuera del tiempo, en un momento detenido y de manera simultánea. La naturaleza y calidad o cualidad de la intersección espacio-tiempo moldean el "espacio" y el "tiempo".

En "El perseguidor", Cortazar pone en boca de Johnny una hermosa metáfora que nos habla de la elasticidad del tiempo dependiendo de su contenido, y que ilustra la experiencia que el personaje tiene cuando toca el saxofón o viaja en el metro.

Esto del tiempo es complicado, me agarra por todos lados. [...] ¿Ves mi valija, Bruno? Caben dos trajes y dos pares de zapatos. Bueno, ahora imagínate que la vacías y después vas a poner de nuevo los dos trajes y los dos pares de zapatos, y entonces te das cuenta de que solamente caben un traje y un par de zapatos. Pero lo mejor no es eso. Lo mejor es cuando te das cuenta de que puedes meter una tienda entera en la valija, cientos y cientos de trajes, como yo meto la música en el tiempo cuando estoy tocando, a veces. La música y lo que pienso cuando viajo en el *métro*. (Cortazar, *Las armas secretas*, I, 230)

La valija equivale a las manecillas de un reloj; proporciona los límites externos, "objetivos", constantes, uniformes, del tiempo. Aquello de lo que se llena el

intervalo "medido" -sin hacerlo explotar (o tal vez sí)¹³-, modifica radicalmente la percepción del tiempo. (Figs. 11 y 12)

El grado de novedad o monotonía con que transcurre la vida también es determinante en la vivencia del tiempo. Cuando durante demasiado tiempo ininterrumpido se repiten los días sin variación, por efecto de los hábitos y las costumbres, cuando el espacio es uniforme, siempre igual; no sólo se fatiga el cuerpo, dice Mann, sino también el alma, pues "la conciencia de la duración, la vivencia del tiempo, amenaza con perderse en una monotonía persistente". (148)

Se ha difundido erróneamente que los lapsos temporales novedosos e interesantes hacen pasar el tiempo con rapidez mientras que el hastío, el aburrimiento, lo alargan. "Pero esto es inexacto," dice Mann, pues en ocasiones, "la monotonía y el vacío pueden abreviar y acelerar vastas extensiones de tiempo hasta reducirlas a la nada". (148) En cambio un contenido rico puede abreviar una hora o un día, pero:

considerado en conjunto, confiere al paso del tiempo amplitud, peso y solidez, de manera que los años ricos en acontecimientos pasan con mayor lentitud que los años pobres, vacíos y ligeros, que el viento barre y se alejan volando. El hastío es, pues, en realidad, una representación enfermiza de la brevedad del tiempo provocada por la monotonía. Los grandes períodos de tiempo, cuando su curso es de una monotonía ininterrumpida, llegan a encogerse en una medida que espanta mortalmente al espíritu. Cuando los días son semejantes entre sí, no constituyen más que un solo día, y con una uniformidad perfecta la vida más larga sería vivida como muy breve y pasaría en un momento. La costumbre es una somnolencia o, al menos un debilitamiento de la conciencia del tiempo [...] (Mann, 148)

A la novedad o al hastío, a la largura o abreviación del tiempo contribuye el espacio, el escenario donde suceden las cosas, así como las cosas (que también tienen una dimensión espacial) que suceden. La monotonía del espacio, por ejemplo, influye en la percepción de la temporalidad, como los actos repetitivos,

¹³ Explota cuando de ninguna manera se pueden conciliar las percepciones temporales subjetiva y objetiva, interna y externa o como dice Paul Ricoeur: la de la conciencia y la monumental e impuesta.

también empareja y empobrece el tiempo; fatiga al cuerpo y al alma. Tomemos como ejemplo los paisajes de Rulfo que determinan otro tiempo:¹⁴

Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas que nada habría después; que no se podría encontrar nada al otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos. ("Nos han dado la tierra", *El llano en llamas*, 13)

[...] Nunca verá usted un cielo azul en Luvina. Allí todo el horizonte está desteñido; nublado siempre por una mancha caliginosa que no se borra nunca. Todo el lomerío pelón, sin un árbol, sin una cosa verde para descansar los ojos; todo envuelto en el calin ceniciento. Usted verá eso: aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos y a Luvina en el más alto, coronándolo con su blanco caserío como si fuera una corona de muerto... ("Luvina", *El llano en llamas*, 93)

En términos de Cortazar, la monotonía es una valija vacía, si acaso con un traje para todos los días; la novedad y la alteración de las costumbres constituyen una valija plena que retarda el paso del tiempo y rejuvenece nuestro sentimiento de la vida. En esa medida interviene el contenido en la conformación del tiempo. El dónde y el qué afectan su velocidad, su "medida", su calidad y su sabor, porque hay matices del tiempo que se prestan aún a ser saboreados. Contexto y contenido (con el factor espacial que involucran) definen el ritmo, la magnitud, el valor y la calidad de cada momento. No es igual el tiempo de la vigilia que el tiempo del sueño o del insomnio, el de la enfermedad, el del silencio, el del recuerdo o el de la espera. Tampoco son iguales dos tiempos de espera, de recuerdo, de silencio, de enfermedad... etc.; cada uno tiene sus circunstancias particulares, su contexto, su lugar en la secuencia, su espacio, su escenario y su colorido únicos.

Concluimos que si bien estamos de acuerdo (por la deficiente comprensión del tiempo que involucra) con la enérgica oposición bergsoniana a la espacialización del tiempo, entendida como la *asimilación* del tiempo al espacio, o sea, la *confusión* del tiempo con el espacio; también afirmamos que tiempo y espacio no

¹⁴ Podríamos citar a Mann nuevamente pues en *La montaña mágica* la participación que tiene el espacio en la percepción del tiempo es imprescindible. Como en esta obra en particular hay mucho que decir al respecto, lo abordaremos en la segunda parte de este trabajo, dedicado a las configuraciones literarias.



Fig. 11. Giuseppe Archimboldo, *Spring*. 1573.

TESIS CON
FALLA DE CUBIEN

50-A

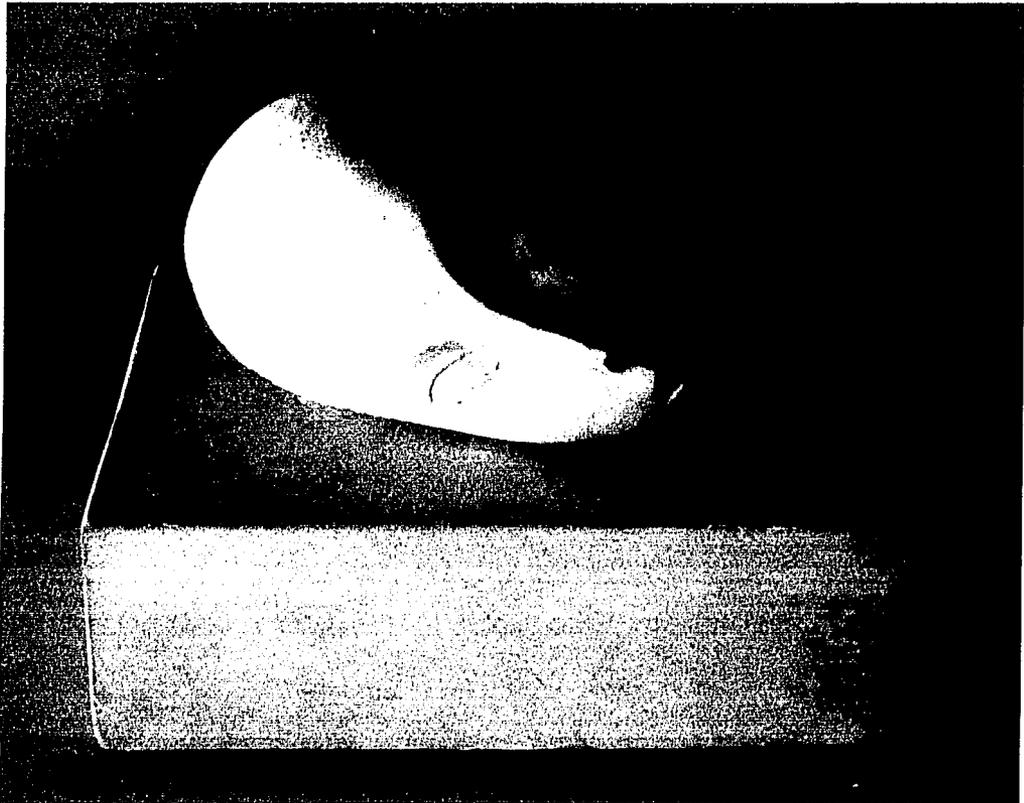


Fig. 12. Constantin Brancusi, *Sleeping Muse*, 1909-1910.

Los dos rostros no sólo manifiestan actividades diferentes sino densidades, texturas y calidades espaciotemporales muy distintas. En uno leemos un tiempo abigarrado, abrupto, efervescente, en el otro un tiempo liso, suave, apacible. Los dos son rostros, como la valija se llenan de una o mil prendas.

50-B

TESIS CON
FALLA DE IMAGEN

se pueden disociar, son una pareja indisoluble.¹⁵ No hay tiempo “puro” o espacio “puro”, a cada tiempo corresponde un espacio, a cada espacio un tiempo. Aunque no son lo mismo (el tiempo no es espacio ni viceversa y por eso Bergson tiene razón), aunque se distinguen, se entretajan, se mezclan, se contaminan, y en este sentido, el espacio se temporaliza y el tiempo se espacializa; el tiempo se exterioriza, se muestra en el espacio, mientras que el espacio deviene en el tiempo.

Ahora bien, lo expuesto en este capítulo, la relación del tiempo con el espacio, trae dos consecuencias lógicas. Una: la aceptación de un tiempo externo, un tiempo del mundo (no sólo de la conciencia) conectado al espacio. Dos: la trascendencia del tiempo, puesto que la exteriorización del tiempo en el espacio implica, literalmente, alcanzar una forma, salir fuera de sí para mostrarse, ir más allá del tiempo como tal. El tiempo no se deja pensar más que trascendiéndolo, superando su fugacidad o atrapándolo en una forma, no importa que ésta sea material (espacial), metafórica, simbólica o virtual como veremos en los capítulos subsiguientes.

De las sujeciones del tiempo, la que mantiene con el espacio nos conduce a la afirmación de un tiempo externo, un tiempo que como dijimos, no podemos negar, pero que no se basta a sí mismo para articularse y comprenderse por todas las paradojas que presenta. Resiste al no-ser precisamente porque está amarrado al espacio. Del espectro de posibilidades de aproximarse al tiempo, la que llevamos a cabo a través de su nexos con el espacio, la ubicamos en un extremo; en el que tiende a privilegiar el tiempo que transcurre fuera de nuestra conciencia, externamente. De manera abstracta y convencional se trata de un tiempo homogéneo, uniforme, parejo, un tiempo ordinario, común, causal.¹⁶ Sin embargo, es importante notar que el tiempo ligado al espacio, y a pesar de su liga con el espacio, nunca está totalmente desprovisto de subjetividad, es decir de una

¹⁵ *Confundir* tiempo con espacio hace del tiempo algo homogéneo; *intersectar* tiempo con espacio, no. En este sentido no hay contradicción entre lo que explica Bergson y lo que exponemos aquí. En donde sí hay oposición es en que para Bergson no hay tiempo sin una conciencia, mientras que el vínculo espaciotemporal no sólo avala la existencia de un tiempo externo, sino que pone énfasis en este modo de ser del tiempo.

conciencia; aun el tiempo externo *necesita* de una conciencia. En otras palabras, es imprescindible una conciencia aun para afirmar un tiempo que ocurre fuera de la conciencia o independiente de la conciencia.¹⁷ Por eso, hablamos de tiempo *vivido* y de la *experiencia* del tiempo en su liga con el espacio. Tiempo *vivido* y *experiencia* implican ineludiblemente un sujeto que *vive* y que *experimenta*. La cuestión es que *creemos* que el espacio, por tangible, es objetivo, cuando nuestra *experiencia* del espacio es igualmente subjetiva, sin negar que existe allá afuera.¹⁸ De ahí que, a pesar de aceptar, no ya la relación sino incluso la dependencia del tiempo con el espacio, y la existencia de un tiempo externo, afirmemos que éste, *en la experiencia*, no sea homogéneo, parejo, siempre igual, aunque física y racionalmente si lo sea.

Estas últimas consideraciones representan conclusiones parciales que vale la pena no perder de vista ya que al ir avanzando en la cavilación en torno al tiempo volveremos a ellas.

Finalmente, como un ejercicio más que ilustra la malla tupida de verticales y horizontales que urden tiempo y espacio, diremos que el compuesto espacio-tiempo se manifiesta tanto en las llamadas artes temporales como en las llamadas artes espaciales. Es cierto que la danza, el cine, y por supuesto la literatura y la música son artes que se desovillan en el curso del tiempo; además, su contemplación y recepción requieren de un lapso de tiempo; y, muy importante, hacen patente la dimensión temporal. Sin embargo no carecen de una materialidad, ya sea el sonido, las palabras, el movimiento de un cuerpo, la escena. Aunque temporales poseen una dimensión espacial. En contraposición, la fotografía, la arquitectura, la escultura, la pintura, se consideran artes espaciales porque sus partes están todas coexistiendo, la obra está presente de una vez en su totalidad, y porque aparentemente se perciben de un solo golpe, simultáneamente, haciendo evidente su espacialidad. Si bien el "ser" de la obra

¹⁶ Si bien hemos dicho que la física moderna comprueba la relatividad del tiempo, en nuestra vida cotidiana, ordinaria, seguimos guiándonos por un tiempo externo homogéneo.

¹⁷ Sobre la imposibilidad de una cosmología (tiempo del mundo) pura y/o una fenomenología (tiempo de la conciencia) pura ahondaremos en el último capítulo de la primera parte.

tiende al espacio o al tiempo, nuestra percepción de la misma puede debilitar esta división pues ¿acaso se puede contemplar un cuadro o una escultura, ya no digamos una obra arquitectónica, instantáneamente? *Duramos* viéndolos, recorreremos toda su superficie, les damos la vuelta, nos acercamos y alejamos. También el libro entero, o la partitura musical están "presentes" de un solo golpe, como un bulto, desde la primera palabra o nota hasta la última. Claro, si no se descifran no quieren decir nada, no "son" hasta que no se manifiestan y realizan *en* el tiempo. Mas una obra "espacial" ¿no exige también un proceso de conocimiento y desciframiento? ¿no exige un tiempo para su apreciación?

A esto hay que agregar que el arte espacial aborda temáticamente el tiempo, se lo cuestiona, alude a él o lo sugiere. Infinidad de veces observamos figuras "en movimiento" en la inmovilidad de un cuadro o una escultura, insinuaciones de viajes, huidas, desplazamientos o actividad. Otras veces lo encontramos representado simbólicamente a través de relojes, péndulos, ruedas, sombras, elementos rítmicos, gradación de colores, planos, figuras, perspectiva, etc. Y otras más constituye el punto sensible de la propuesta o teoría artística como es el caso del impresionismo que intenta captar la fugacidad y la unicidad del momento: el paso del tiempo. Sucede también que el paratexto (título o comentario del propio artista) o las relaciones de palimpsesto o transtextualidad que se establecen entre un arte y otro introducen cualidades temporales. Un ejemplo claro es el grado de narrativización que alcanza una pintura cuando está inspirada en un mito, leyenda, historia o cualquier relato anterior a él. Si además hay una serie de obras que guardan consecución o el objeto artístico tiene movimiento real, el carácter temporal se incrementa.

Esto quiere decir que aun en la plástica, la más "espacial" de las artes, se expresa y se manifiesta la temporalidad. Hay que añadir que muchas de las tendencias artísticas del siglo XX -el futurismo, el arte cinético, en cierto sentido el cubismo, la pintura abstracta, el arte óptico, y por supuesto los happenings, etc.- han buscado la manera de integrar el aspecto temporal a la obra; en algunos

¹⁸ Después de todo, ¿hay algo absolutamente objetivo? ¿Cómo percatarnos de algo borrándonos, anulándonos? ¿Cómo hacer desaparecer el yo de la observación, de la constatación, de la enunciación, de cualquier hecho objetivo?

casos explícitamente (por ejemplo Alexander Calder, Jaacov Agam, Umberto Boccioni, Giacomo Balla) en otros simbólica, o metafóricamente (muchos de los artistas presentados en este trabajo a través de las láminas corresponderían a la forma de representación simbólica del tiempo).

En suma, lo que queremos exponer es que en el arte, como en nuestra percepción del mundo en general, tiempo y espacio nunca están deslindados del todo: el tiempo se "espacializa" ya sea porque se representa por medio del espacio o porque se manifiesta *en* el espacio; y el espacio se temporaliza al ser susceptible al cambio y al movimiento. (Fig. 13)

Sirva la inseparabilidad de tiempo-espacio y lo dicho con respecto a las artes "espaciales" de justificación para introducir en este trabajo la reproducción de obra plástica que, consideramos, tiene relación con nuestro tema; ya sea porque claramente involucra en su contemplación o interpretación una temporalización del espacio, ya sea porque temática, técnica o conceptualmente se refiere a él, o bien simplemente porque hemos construido una metáfora entre lo que intentamos explicar y lo que ilustra la obra. Es decir, porque subjetivamente hemos impregnado el espacio de tiempo. En este sentido, como apuntamos en la introducción, las reproducciones que presentamos son un acompañamiento visual que invitan a la imaginación, no poseen una relación de afinidad en cuanto a movimientos, épocas o procedimientos con respecto a las propuestas filosóficas o las obras literarias que estudiamos.

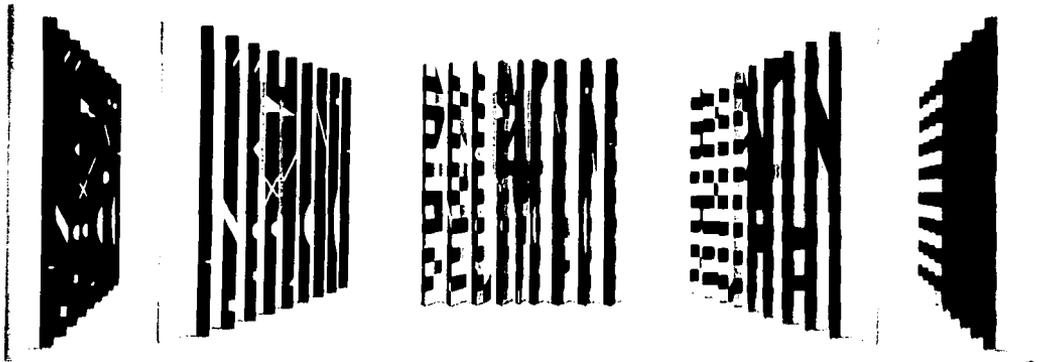
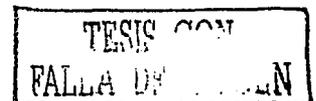


Fig. 13. Yaacov Agam, *Beyond*, 1966.

Las cinco imágenes corresponden a la misma obra contemplada desde diferentes perspectivas. El espectador se ve forzado a moverse en un ángulo de casi 180° con respecto al cuadro para verlo "entero"; al hacerlo, la imagen va cambiando. Así, se introduce el tiempo, el cuadro nunca es el mismo, el espacio se ha temporalizado. "I have tried to create painting that exists not only in space, but also in time, where it develops and generates an illimited (sic) number of plastic situations, flowing out of each other, disappearing one after the other, in a continual renewal." (Agam en *Homage to Yaacov Agam*, 113)

54-A



**B. En la negación, la afirmación; en la afirmación, la negación.
Tiempo y ser.**

El sentido del existir humano es la temporalidad.
Heidegger

Somos sólo aquello que los acontecimientos
extraen de nosotros.
Paul Valéry

La *noción* de tiempo no es un objeto de nuestro
saber, sino una dimensión de nuestro ser.
Merleau-Ponty

"En ese transcurrir de lo que *aún-no-es* a lo que *ya-no-es* el tiempo pasa por un presente que constantemente *deja de ser*." (García Astrada, 13) He ahí el "ser" del tiempo que carece de ser, que se muestra como pura negatividad. ¿Cuál es entonces su relación con el Ser? ¿Cómo puede el Ser participar de lo que está compuesto de no-ser?

Tanto el argumento escéptico como las inquisiciones contemporáneas patentizan el carácter nihilista del tiempo. Con todo, Heidegger nos advierte que la comprensión del tiempo sólo puede buscarse dentro del ámbito de la pregunta por el Ser y viceversa: "porque el ser sólo resulta apresable cuando se mira al tiempo". (Heidegger, 29)

El Ser "es el fundamento y la posibilidad de que los entes sean; pero él en sí mismo no es ninguno de ellos, sino *solamente* Ser". (García Astrada, 19)

El ser, tema fundamental de la filosofía, no es el género de ningún ente, y sin embargo toca a todo ente. Hay que buscar más alto su "universalidad". El ser y su estructura están por encima de todo ente y de toda posible determinación de un ente que sea ella misma ente. *El ser es lo transcendens pura y simplemente*. (Heidegger, 48)

El Ser es lo Absoluto, lo incondicionado, lo permanente. El ente constituye un caso del Ser: "La cosa no tiene su fundamento en sí misma sino que lo tiene en el Ser al cual ella, por cierto, no agota, sino que, simplemente, es un caso de él, una

caída desde él." (García Astrada, 16-17) El Ser se participa en los entes pero no en su idéntica mismidad, ni en su totalidad, -pues sería una negación de la participación- sino que "se participa diversamente en lo diverso" (17) brindando fundamento a los entes. El Ser es lo indeterminado respecto a cualquier ente; al determinarse, se entifica y se limita. El ente, aunque participa del Ser no es el Ser mismo; en este sentido, el ente es lo Otro respecto del Ser: "Lo *Otro* es lo que está fuera de la mismidad del Ser, es decir lo *existente*." (17) La línea de este razonamiento nos lleva a concluir que el ente, al ser una caída desde el Ser, al estar fuera del Ser, al ser lo Otro con respecto a la mismidad del Ser, constituye un "no-ser". "[...] hay en el *ente*, hasta cierto punto, un vacío, un ocultamiento, una huida, una ausencia del Ser." (18) (Fig. 14)

¿Cómo atribuirle existencia al no-ser? El ente tiene una falta; por un lado es lo Otro, lo extraño, la negación del Ser; por el otro no se puede afirmar que sea lo absolutamente contrario al Ser puesto que participa de él.

Resulta comprensible, pues, que para Platón, el *no-ser* en cierto modo es, y el Ser en cierto modo no es. Quizá la fórmula correcta sea afirmar que el *no-ser* (*lo Otro*) no es, pero existe, y que el Ser es, pero no existe. (18)

La observación anterior marca la diferencia entre Ser y ente, por oposición; sin embargo, también hay que considerar la relación de dependencia que guardan las dos nociones. Por ello Heidegger dice que "a la verdad del Ser pertenece que el Ser nunca esencia [sic] sin el ente, que nunca un ente es sin el Ser". (Heidegger en García Astrada, 16) Que "ser es en todo caso el ser de un ente." (Heidegger, 18)

De acuerdo a lo dicho, no solamente al tiempo corresponde la propiedad de no-ser, sino que también pertenece al ente contemplado desde su fundamento. Descubrimos, pues, un paralelismo entre tiempo y ente; algo esencial que comparten. En cambio, el Ser es lo incondicionado, lo indeterminado; lo desligado a cualquier manifestación entitativa y temporal; "la permanente y simultánea posesión de sí mismo y de todos sus momentos", (García Astrada, 19) Entonces identificamos al Ser con la eternidad que se define como lo que *siempre* es; como lo permanente y siempre presente en su totalidad. Dice Plotino:



Fig. 14. Elizabeth Strong-Cuevas, *Look Twice*.

El Ser y lo Otro, ausente, vacío y sin embargo existente. "The heads with double or more profiles suggest the complementarity of opposites" dice la escultora. (Strong-Cuevas en Barrie Brooke, 140) Ser y ente son opuestos pero complementarios, incluso dependientes.

56 -A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Contemplando así todas estas cosas, contemplamos la eternidad, vemos una vida que es permanente en su identidad, que posee siempre todas las cosas presentes, que no tiene primero una y después otra, sino todas a la vez; que no es ya de una manera y ya de otra, sino que posee una perfección completa e indivisible. Contiene, pues, todas las cosas a la vez como en un solo punto, sin que ninguna de ellas se separe; permanece en la identidad, es decir en sí misma y no experimenta ningún cambio. Existiendo siempre en el presente, porque jamás ha perdido nada ni adquirirá jamás nada, siempre es lo que es. (215)

El Ser supone eternidad y la eternidad siempre es, entre Ser y eternidad se establece una relación de implicación mutua.

Hemos mostrado cómo el ente participa del Ser y a la vez comparte su calidad de no-ser con el tiempo; hemos también señalado la identidad conformada por Ser y eternidad. ¿Cuál es la relación entre tiempo y eternidad? "La eternidad es, pues, la permanente y simultánea posesión que el Ser tiene de sí mismo y de todos sus momentos; el tiempo, por el contrario, es esta no simultánea posesión." (García Astrada, 21) La pregunta es si tiempo y eternidad son completamente heterogéneos, opuestos, o si hay un vínculo entre el no-ser propio del tiempo y la *siempre* es de la eternidad. García Astrada apunta: "¿No será posible hacer extensiva al tiempo y la eternidad la relación existente entre ente y Ser? Y aún más, ¿no resultará que en el fondo estas dos relaciones son una misma e idéntica relación?" (21)

Lo que se plantea es que el tiempo no sea radicalmente opuesto a la eternidad sino que, como el ente con respecto al Ser, participe de lo eterno. En este sentido, la eternidad es fundamento del tiempo y aunque el tiempo es la otredad, si el Ser y la eternidad son Todo y Siempre, lo Absoluto, debe haber un movimiento en el seno de la eternidad; un tiempo que niega la simultánea posesión de todos los momentos y que a su vez es negado y absorbido por la eternidad.

Lo existente es una negatividad y está fuera del Ser como Totalidad sólo en tanto no es esta Totalidad, pero por ella es asumido y en ella es. El tiempo sería, entonces, una infinita e inmanente circulación en el seno mismo de la eternidad. (22)

Hacer extensiva la relación entre ente y Ser, al tiempo y la eternidad, supone también, que, así como el ser es en todo caso el ser de un ente, la eternidad es un

presente, pero el presente es una dimensión del tiempo, por lo tanto, la eternidad es inmanente al tiempo. En suma, no hay Ser sin ente, ni ente sin ser; así como no hay eternidad sin tiempo ni tiempo sin eternidad. Y aunque el Ser y la eternidad son "totalidades", no parece fácil resolver quién contiene a quién. "El tiempo desgarrar continuamente la eternidad y la eternidad traspasa continuamente el tiempo." (Kierkegaard en García Astrada, 27) A la vez, Ser y eternidad se corresponden así como ente y tiempo. Es decir, el ente existe porque se despliega en el tiempo y el tiempo tiene que ser de algo. De ahí que Heidegger señale que erróneamente, en la interpretación antigua, la comprensión del ser de los entes se saca fuera del tiempo pues "el ente se concibe, en cuanto a su ser, como 'presencia', es decir, se le comprende por respecto a un determinado modo del tiempo, el 'presente'" (Heidegger, 35-36) y no en todos los modos temporales, o sea, desplegado en el tiempo. Ser y eternidad sólo cobran presencia, existencia, al entificarse y temporalizarse, al proyectarse o volcarse en el espacio y el tiempo. Paradójicamente, Ser y eternidad, se conciben como totalidades, y a la vez, en cierto sentido no son, o por lo menos no existen, dada la condición de presencia que necesitan.

Tratemos una vez más, pues, de aproximarnos al Ser y de ver cómo se verifica su inmanente movimiento. Al entificarse aquél, al salir de su mismidad, *presenta* una determinación respecto a la indeterminación que él es. Esta determinación es constitutiva de un *ente*. El Ser se hace *pres-ente*, de este modo, en un ente determinado. Pero el presente es una dimensión del tiempo, y quién sabe si no es el tiempo mismo, su única y auténtica dimensión. (García Astrada, 25)

En cierta forma, sólo hemos caminado en círculo para mostrar que el Ser se manifiesta, se hace *presente*, en la dimensión del tiempo y en la determinación del ente, cuando que, paradójicamente, tiempo y ente "son" no-ser. Por eso el Ser se afirma en el no-ser, y a su vez, la negación, el no-ser, adquiere ser. (Fig. 15)

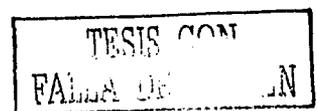
De los cuatro términos que hemos estado examinando, Ser, ente, eternidad y tiempo, ahora los dos de los extremos quedan emparentados en la circularidad y como consecuencia, la cita anterior termina diciendo que posiblemente, *el tiempo sea la única y auténtica dimensión del Ser*.



Fig. 15. Víctor Vasarely, *Catch*, 1945.

Blanco y negro como afirmación y negación, como símbolos de la oposición ser y no-ser requieren uno del otro hasta hacer intercambiables sus cualidades. Ya no sabemos si el ser es blanco o negro, todos los colores o la ausencia de color (la indeterminación). El ser se afirma en el no-ser, y el no-ser adquiere ser, como el blanco necesita del negro y el negro del blanco para cobrar una forma y en última instancia, existir.

58-A



Ahora, si bien el Ser se hace presente en un ente, en tanto Totalidad, también está ausente en él (sólo una parte del Ser se presenta, no todo). "Todo el ser no se me da en persona" dice Merleau-Ponty (431). Ni se presenta en su totalidad, ni simultáneamente sino que despliega su mismidad en la determinación del ente y en la dimensión del tiempo. El despliegue del Ser implica una alteridad, (deja de ser uno y el mismo, se diversifica), una alienación (lo Otro que es el ente representa lo apartado, lo extraño), y una extensión en el espacio y en el tiempo. El Ser, al entificarse sale de la indeterminación y de la simultánea, entera y perfecta posesión de sí mismo; como ente se determina, se limita, se resta Ser, pierde la simultánea posesión de sí mismo, se transforma finito; es decir, el Ser, al desplegarse instaura la extensión que constituye la "condición y el ámbito de posibilidad donde espacio y tiempo se insertan".¹⁹ (cf. García Astrada, 62-63)

La extensión es, pues, el fundamento de la relación entre mundo y tiempo. Y así como no puede haber un mundo sin tiempo tampoco puede haber un tiempo sin mundo porque ambos y la relación entre ambos son una consecuencia de aquel proyectar o *extender*, el Ser, determinaciones que en él estaban indeterminadas. (63)²⁰

Una cosa no sólo se determina en un lugar en el espacio sino también en un momento del tiempo. El Ser al extenderse no queda entificado definitivamente; se va determinando en el tiempo; "el tiempo es el que va realizando y *cumpliendo* el despliegue del Ser". (64) El proceso consiste en lo siguiente: el ente como

¹⁹ La extensión como condición del despliegue del Ser nos remite a las observaciones expuestas en la sección anterior (Tiempo y espacio) con respecto a las implicaciones de eternidad e infinito. Dijimos que éstos constituyen la totalidad pero también un solo y único punto (un "aleph") ya que cancelan espacio y tiempo. El todo, lo absoluto, es uno e indivisible, coexistiendo en la más tajante perfección, y por ende, no tiene extensión ni espacial, ni temporal. Es hasta que el Ser se hace presente que se despliega y se extiende en la red espaciotemporal.

La falta de extensión de Ser y eternidad y su reducción a un único punto invitan al pensamiento a formular la equivalencia del Ser y la eternidad con la Nada. "En él (el horizonte en el que hasta ahora nos hemos movido) advertimos que el ente no es la Totalidad del Ser y, por ello, es un *no-ser* respecto a ese Todo. Pero, ¿no será igualmente lícito decir que el Ser, no siendo ningún ente, es *Nada* respecto a éste? Y no otra cosa sucedería con el tiempo. Decimos que cada uno de sus momentos y el anonadante sucederse de ellos no es la eternidad. Pero entonces la eternidad ¿no aparece como *Nada* respecto a aquellos momentos, ninguno de los cuales, considerados aisladamente, ella es? Resultaría, entonces, que el fundamento de los entes y del tiempo se nos presenta ahora como *Nada*." (García Astrada, 31)

²⁰ Ya antes habíamos citado este mismo fragmento de García Astrada pero con el fin de realzar la dependencia entre el tiempo y el espacio; ahora lo citamos para mostrar cómo el Ser y la eternidad, para existir requieren *extenderse* (adquirir una extensión), es decir determinarse, proyectarse en el espacio y en el tiempo: entificarse y temporalizarse.

determinación es un no-ser; el tiempo niega a su vez esta negación (no-ser) al abolir la permanencia de la determinación. El tiempo se muestra entonces como un arma de doble filo: es no-ser con respecto al Ser y a la eternidad porque anula la posesión simultánea y permanente, pero, a la vez, traiciona la entificación definitiva negando la determinación absoluta y completa; en otras palabras, revoca el no-ser del ente actuando en complicidad con el Ser. El tiempo no deja ser plena y totalmente al ente, no deja que se determine completamente. "El tiempo aparece, entonces, como origen de una cosa y, también, como origen de su abolición." (64)

Por todo lo expuesto pareciera que la existencia es un Ser intermitente o tornasolado, opaco y luminoso; un filo entre la afirmación y la negación, exactamente igual que el tiempo. En esto consiste, más que la relación, la identidad entre ser (desplegado, presente)²¹ y tiempo. El Ser abstracto, absoluto, indefinido, no *existe*, pero como veremos a continuación, tampoco existe el ser perfecta y totalmente determinado; se es solamente en el tiempo, se es haciéndose.

En relación a esta condición de negación y afirmación simultánea de la existencia (pues participa del Ser al estar entificada y a la vez no es el *mismo* Ser total, es lo Otro, el no-ser) cabe mencionar que de acuerdo con Heidegger, precisamente la falta, el vacío de Ser, la incompletud, la no-totalidad, es lo que da sentido a la existencia; en última instancia posibilita la presencia (que se haga presente) del Ser, su desplegarse, su prolongarse. *Sentido*, en este contexto, significa razón de ser, finalidad, apuntar hacia algo que va más allá de sí mismo, tener una dirección. Si el ser estuviera concluido, acabado, no tendría razón de ser, no apuntaría a nada que fuera más allá de sí; en ese momento el ser se extinguiría.

En la esencia de la constitución del "ser ahí"²² radica según esto un *constante* "estado de inconcluso". La no-totalidad significa un faltar algo en el "poder ser".

²¹ Ya habíamos señalado que Heidegger afirma que el "ser es en todo caso el ser de un ente". (18)

²² El "ser ahí" para Heidegger es el ente que se pregunta por el ser con anterioridad a todos los demás entes. No es un ente entre otros sino en cada caso, nosotros mismos. "Aquel a que (sic) se

Pero tan pronto como el "ser ahí" existe de tal manera que ya no falta absolutamente nada en él, se ha convertido a una con ello en un "ya no ser ahí". El que deje de faltarle algo de su ser significa la aniquilación de éste. Mientras el "ser ahí" es un ente que es, no ha alcanzado nunca su "totalidad". Pero en cuanto la gana, se convierte la ganancia en pérdida pura y simple del "ser en el mundo". (Heidegger, 258)²³

La falta o el estado de inconcluso es lo que abre las posibilidades, es decir, lo que hace posible que el Ser sea. El "aún no" (la falta) que es en cada caso el ser, abre la potencialidad. De ahí toda la terminología heideggeriana de "estado de abierto", "poder ser", "llegar a ser", "advenir", "sentido", etc. Esta falta significa, dice Heidegger, "aún no ser junto" lo que mutuamente se pertenece en conjunto." (265) Mas cuando se pertenece en conjunto, justamente entonces, ya *no es*. Al "ser ahí" siempre le pertenece su "aún no".

1. Al "ser ahí" es inherente, mientras es, un "aún no" que él será -"lo que falta" constantemente. 2. El "llegar a su fin" de "lo que aún no es en el fin" en cada caso (el suprimir, en forma adecuada a la del "ser ahí", "lo que falta") tiene el carácter del "ya no ser ahí". 3. El "llegar al fin" encierra en sí

pregunta primariamente, al preguntar por el sentido del ser, es el ente del carácter del 'ser ahí'." (Heidegger, 53) "El 'ser ahí' existe. El 'ser ahí' es, además, un ente que en cada caso soy yo mismo." (65) El "ser ahí" es también un término que implica el estado de presencia y despliegue del ser en el ámbito espaciotemporal. "*Ser en' es, según esto, la expresión existencial formal del ser del 'ser ahí', que tiene la esencial estructura del 'ser en el mundo'.*" (67) Es poniendo el énfasis en este segundo sentido que citamos el fragmento de la página 258.

²³ Aunque Heidegger circunscriba al "ser ahí" (que en palabras simples es el hombre o una conciencia que se pregunta por el ser) la necesidad de la no totalidad (esencial "estado de inconcluso") del ser para ser, nosotros lo extendemos a la consideración del ser en general. Su delimitación se debe a la postura fenomenológica que adopta. Bajo esta perspectiva es inconcebible un mundo sin un sujeto; sin una conciencia que atestigüe. El mundo no tiene sentido sin un sujeto; el mundo, aunque sea un hecho, está pensado subjetivamente. Sobre la misma línea de Heidegger (la fenomenológica) y sirviéndonos de él como argumentación y explicación del carácter imprescindible del sujeto citamos el siguiente fragmento de Merleau-Ponty:

"Cuando decíamos más arriba que no hay mundo sin una Existencia que sea portadora de su estructura, se nos podía haber objetado que, sin embargo, el mundo ha precedido al hombre, que la tierra, según todas las apariencias, es el único planeta poblado, con lo cual los puntos de vista filosóficos se revelan incompatibles con los hechos más seguros. En realidad, es la reflexión abstracta del intelectualismo lo que es incompatible con unos 'hechos' mal comprendidos. En efecto, ¿qué quiere decirse exactamente al afirmar que el mundo existía antes de las consciencias [sic] humanas? Se quiere decir, por ejemplo, que la tierra salió de una nebulosa primitiva en la que las condiciones de vida no estaban aún reunidas. Ahora bien, cada uno de estos vocablos, lo mismo que cada una de las ecuaciones de la física, presupone *nuestra* experiencia precientífica del mundo, y esta referencia al mundo *vivido* contribuye a constituir su significación válida. Nada me hará comprender jamás lo que podría ser una nebulosa no vista por nadie. La nebulosa de Laplace no está tras de nosotros, en nuestro origen, está ante nosotros, en el mundo cultural. Y por otra parte, ¿qué quiere decirse cuando se afirma que no hay mundo sin un ser-del-mundo? No que el mundo sea constituido por la consciencia, sino, al contrario, que la consciencia ya se halla siempre en acción en el mundo." (439-440)

un modo de ser absolutamente insusceptible de representación por respecto al "ser ahí" del caso. (264-265)²⁴

La cuestión es que la realización o el cumplimiento del ser se funda en la temporalidad, en esta posibilidad de "advenir", de "poder ser". Paradójicamente, porque el ser es temporal y no realiza su Ser en un solo instante, es. La carencia, entonces, equivale al despliegue del ser en el tiempo. Por la temporalidad el ser no se pertenece en conjunto, por la temporalidad *llega a ser*, y porque es advenidero (futuro) se convierte en "ser sido" (pasado). "El 'ser ahí' sólo puede ser sido propiamente en tanto es advenidero. El sido surge en cierto modo del advenir." (353) El ser, como el tiempo, "va siendo sido" dice Heidegger; o, en palabras de Merleau-Ponty: el tiempo se temporaliza como "futuro-que-va-al-pasado-viniendo-al-presente"²⁵ (428) todo en un solo movimiento, con un indiviso y único impulso, como la onda continua del chorro de agua. "La temporación no significa un 'uno tras otro' de los éxtasis. El advenir *no es posterior* al sido y éste *no es anterior* al presente. La temporalidad se temporacia como advenir presentante que va siendo sido." (Heidegger, 379)²⁶

Así, ser y tiempo se confunden, se funden en lo mismo; ambos tienen que proyectarse en el ente y en el espacio;²⁷ ambos "son", inherentemente, "va siendo sido"; ambos conjugan (por su naturaleza de "va siendo sido" que posibilita el "poder ser") lo negativo ("aún no") y lo positivo ("ser ahí" o "ser en"). "El tiempo mantiene aquello a lo que hace ser, en el mismo momento en que lo expulsa del ser [...]" (Merleau-Ponty, 428) Si *ser* y *pasar* son sinónimos, el *devenir* pasado no priva al ser de *ser*, por el contrario, lo mantiene siendo, realizando su potencialidad de ser. Ahora empezamos a comprender un poco más el carácter y las cualidades

²⁴ "Llegar al fin" es equivalente a constituir un "ser total" del ente que existe y es también la muerte.

²⁵ La descripción heideggeriana de la temporalización del ser y la de la temporalización del tiempo de Merleau-Ponty constituyen asimismo una propuesta de direccionalidad del tiempo.

²⁶ Posteriormente, al final de la sección dedicada a la relación de tiempo y conciencia aclararemos la significación de los éxtasis como "el estar fuera de sí" de las tres determinaciones (pasado, presente y futuro) del tiempo.

²⁷ El tiempo, aclara Heidegger, no es un ente sino que se "temporacia". (cf. Heidegger, 356) El tiempo y el ser están en el mismo nivel. Ya habíamos hecho la distinción entre Ser y ente. Sin embargo, tanto el tiempo, como el ser, para realizarse, para cobrar presencia, tienen que

del tiempo y a vislumbrar la afirmación en la negación, la negación en la afirmación; el parpadeo del "no ser" (en la equivalencia tiempo = ser) que funda la posibilidad de "ser":

El "no ser" no desaparece tras la creación del ser; por el contrario, subsiste, es el fundamento mismo del ser. Su función, primordial, es comparable a la que en una casa desempeña el espacio interior, ese vacío gracias al cual la casa es propiamente casa. (Bingming, 30) (Fig. 16)

Finalmente, también caemos en la cuenta de por qué Heidegger insiste en que no se puede comprender el ser si no se parte del tiempo. El propósito de su compleja obra, *El ser y el tiempo*, no es otro que poner de manifiesto la "temporariedad" del ser; el íntimo parentesco que tiene el tiempo con la pregunta ontológica fundamental.

El "ser ahí" es en el modo de, siendo, comprender lo que se dice "ser". Ateniéndonos a esta constitución, mostraremos que aquello desde lo cual el "ser ahí" en general comprende e interpreta, aunque no expresamente, lo que se dice "ser", es *el tiempo*. Éste tiene que sacarse a la luz y concebirse como el genuino horizonte de toda comprensión y toda interpretación del ser. Para hacerlo evidente así, se ha menester de una *explanación original del tiempo como horizonte de la comprensión del ser, partiendo de la temporalidad como ser del "ser ahí" que comprende el ser*. (Heidegger, 27)

En la exposición de los problemas de la temporalidad se da por primera vez la respuesta concreta a la pregunta que interroga por el sentido del ser. Porque el ser sólo resulta apresable cuando se mira al tiempo, no puede la respuesta a la pregunta que interroga por el ser consistir en una proposición aislada y ciega. (29)

Los párrafos citados afirman, en pocas palabras, la identidad entre ser y tiempo; el carácter temporal del ser y de los entes en cuanto que *son* en el tiempo.²⁸ Merleau-Ponty escribe: "No decimos que el tiempo es para alguien: ello

proyectarse en los entes y en el espacio, de ahí la frase "ser en el mundo" que implica que no hay mundo sin ser, ni ser sin mundo, entendido ser también como tiempo.

²⁸ Es preciso aclarar que la importancia de esta identidad estriba en que modifica radicalmente la comprensión del Ser y del tiempo. A lo largo de la historia de la filosofía, muchas veces se comprendió el Ser como un absoluto o una esencia incólume al tiempo; al ente como una caída o degradación del Ser. Bajo la perspectiva que estamos estudiando, la única posibilidad de Ser es *en* el tiempo; ser no es estar constituido sino estar haciéndose; el tiempo funda la posibilidad de ser. También adquirimos otra noción de tiempo que, entre otras cosas, integra los opuestos: origina y destruye; hace permanecer al ser y a la vez lo hace desaparecer (cambiar, ya no ser lo mismo). La síntesis que logra la identidad ser y tiempo constituye la piedra de toque de futuras reflexiones y conclusiones. Representa el centro o el punto de equilibrio entre lo que más adelante analizaremos

equivaldría a exhibirlo e inmovilizarlo de nuevo. Decimos que el tiempo es alguien [...] (430)

De manera más poética e igualmente filosófica Borges escribe:

El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. ("Nueva refutación del tiempo", *Otras Inquisiciones*, II, 148-149)

como tiempo radical (puro no-ser) y eternidad (puro ser que por carecer de potencialidad puesto que es todo simultáneamente, por no tener falta, se extingue).

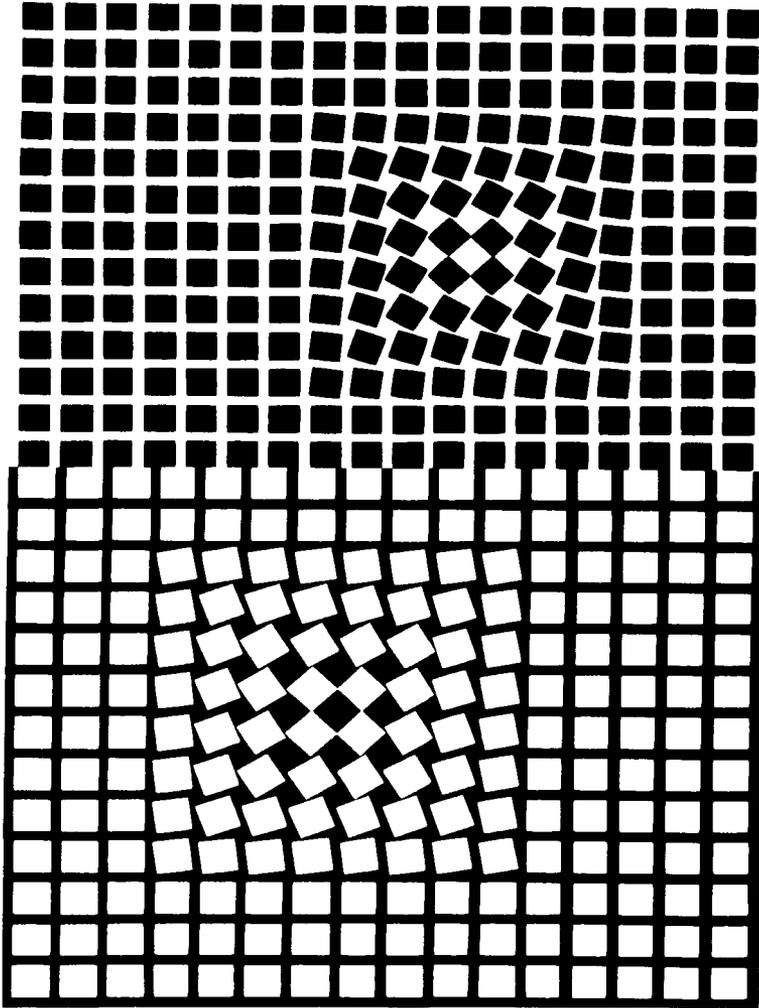
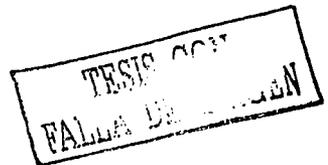


Fig. 16. Víctor Vasarely, *Eridan-III*, 1956.

La cuadrícula que combina lo positivo y lo negativo, lo blanco y lo negro, el ser y el no-ser, en esta simétrica dependencia (no hay Ser sin ente ni ente sin Ser), sin importar si el marco es negro y los cuadros blancos o viceversa (si el Ser contiene al ente o el ente al Ser), es lo que empieza a gestar vida, movimiento, tiempo. En el seno de la retícula, la inserción del movimiento sugiere tiempo y el "siendo" de los pequeños cuadros.

64-A



**C. Más que paralelismos y coincidencias.
Tiempo y conciencia.**

It is only another way of looking at Time. There is no difference between Time and any of the three dimensions of Space except that our consciousness moves along it.

H.G. Wells,
The Time Machine

Es esencial al tiempo el que no sea solamente tiempo efectivo o que se escurre, sino además tiempo que se sabe.

Merleau-Ponty

En el primer capítulo de este trabajo, al pasear por las encrucijadas relativas al tiempo mostramos las enormes dificultades con las que se topa la ciencia en la comprobación de la existencia del tiempo externo ("objetivo") dadas las paradojas que inherentemente lo conforman. Señalamos la amenaza continua del argumento nihilista y la trampa más común en la que cae el razonamiento al intentar aprehenderlo: la espacialización de la temporalidad aunada a la equivocada comprensión del movimiento que no distingue el espacio recorrido del acto indiviso por el que se recorre ese espacio. Repetimos que no podemos negar que el tiempo, allá afuera, común al universo, existe. Nacemos y morimos *a pesar de no asistir* a nuestro nacimiento ni a nuestra muerte; todo tiene un principio y un fin, ¿que más comprobación de que hay tiempo? Lo intuimos, lo sabemos y sin embargo somos incapaces de explicarnos racionalmente un fenómeno que espejea entre el ser y el no ser a menos de que lo inmovilicemos, hagamos coexistir sus momentos u ofrezcamos un registro final, el *resultado* de su paso mas no *su paso*.²⁹

²⁹ cf. Merleau-Ponty (423) en lo referente al tiempo constituido, tiempo que niega su propia naturaleza al colocar pasado, presente y futuro en un nivel de presencia idéntico.

Anteriormente también hicimos la aclaración de que si bien la ciencia moderna se percata de los riesgos de espacialización (asimilar el tiempo al espacio) de esta "cuarta dimensión", y plantea los problemas que atañen a la comprensión y explicación del tiempo, la cuestión sigue sin una respuesta definitiva (al parecer la ciencia también se ha subordinado al tiempo y el principio de incertidumbre se extiende a toda realidad dinámica). En el ámbito filosófico, debido a las mismas limitantes -el carácter irracional, las insuperables paradojas, la siempre latente seducción que ejerce el describirlo como completamente constituido-, la tendencia fenomenológica ha predominado. Ante los callejones sin salida con los que se topa la perspectiva en tercera persona, -objetiva, medible, racional- al querer explicar el tiempo externo, "absoluto", "real", la alternativa más accesible, aunque a veces no menos embrollada, e igualmente paradójica, es la fenoménica, que se basa en la experiencia pura y subjetiva. Como consecuencia, bajo esta mirada, la conciencia se vuelve imprescindible en la aprehensión del tiempo.

Pongamos algunos ejemplos. Cuando San Agustín se enfrenta al problema del tiempo llega a la conclusión de que pasado y futuro están presentes en las representaciones de nuestra mente, de que el tiempo es una distensión del alma, de que es en el espíritu donde el tiempo se mide y alcanza una extensión. En otras palabras, concluye que es en la conciencia, y gracias a algunas de sus facultades (memoria, atención y espera), donde se percibe, se articula, se mide e incluso, donde existe o mora el tiempo.

La duración bergsoniana, igualmente, sólo es concebible en la conciencia; la sucesión, el movimiento, el progreso, no tienen lugar más que para un espectador consciente que lleva a cabo una síntesis mental. Es en el mundo interno donde se da la verdadera temporalidad, que no es otra cosa que la duración vivida por la conciencia. El mismo título de la obra que trata el tema, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, anuncia la participación de la conciencia en la aprehensión del tiempo y la duración.

Eugene Minkowsky en su obra *El tiempo vivido* (el título ya implica una aproximación subjetiva, un análisis del tiempo como experiencia que forzosamente

tendrá que ser de una conciencia) considera a la conciencia como la generadora de la noción de tiempo y continuidad. (cf. 31)

En cuanto a Merleau-Ponty, dada su postura fenomenológica, no sólo no hay tiempo, sino que ni siquiera hay mundo sin una "existencia portadora de su estructura", es decir, sin una conciencia, sin un sujeto que elabore todas estas nociones.³⁰ Como ya habíamos mencionado antes, en la primera parte de este trabajo, según Merleau-Ponty, para que haya tiempo debe haber un sujeto que mira o experimenta el transcurrir desde una perspectiva finita; el tiempo nace de la relación del sujeto con el mundo y con las cosas. Es la conciencia la que capta la transición, el movimiento; a tal grado que integra una equivalencia con el tiempo: "No digamos ya que el tiempo es un 'dato de la conciencia', [sic] digamos, más precisamente, que la conciencia despliega o constituye el tiempo." (Merleau-Ponty, 422) Y más adelante agrega: "Hay que entender el tiempo como sujeto y el sujeto como tiempo." (430)

Con Heidegger sucede lo mismo, desde un principio elabora el término de "ser ahí" que en cada caso soy yo mismo; es decir, el "ser ahí" constituye un sujeto, no un ente cualquiera, sino un sujeto consciente puesto que primariamente se pregunta por el ser. Y es esta conciencia del "ser ahí" la que da cuenta del tiempo y es tiempo.

Como vemos, las explicaciones de la percepción y la articulación del tiempo constantemente recurren a la conciencia. Y es que si atendemos a la descripción del flujo de conciencia que hace William James, descubrimos importantes paralelismos entre el tiempo y la conciencia. Algunas de las características importantes que James apunta con respecto a la conciencia se pueden trasladar al tiempo.

"Consciousness is in constant change. [...] *no state once gone can recur and be identical with what it was before.*" (James, 72) Como la conciencia, el tiempo está en continuo movimiento; asimismo, cada momento es irrepetible y una vez transcurrido no se puede volver a él. El camino andado tanto por la conciencia como por el tiempo no se puede desandar; tiempo y conciencia son irreversibles.

³⁰ Ver nota número 23 de este mismo capítulo.

Aunque aparentemente una acción o una sensación, un momento o un estado de conciencia, pueda repetirse, nunca es idéntico, sencillamente porque el primero no es el segundo y porque las circunstancias y el contexto que rodean el momento o el estado de conciencia en algún sentido han variado.³¹

Otro rasgo común es el de la continuidad. "Within each personal consciousness, thought is sensibly continuous. I can only define 'continuous' as that which is without breach, crack, or division."³² (74) Al abordar algunos de los problemas que presenta la definición del tiempo apuntamos como característica esencial su continuidad e indivisibilidad; no hay un intervalo vacío entre un momento y otro. De acuerdo con Bergson un momento se prolonga en el siguiente (de ahí la imposibilidad de medirlo cuantitativamente como algo con partes discretas) como lo hacen los estados de conciencia. O recordando la metáfora de Merleau-Ponty, el tiempo, como el chorro de agua, no admite lagunas puesto que cualquier interrupción cancelaría el tiempo y el chorro. James dice lo mismo con respecto a la conciencia: "consciousness, then, does not appear to itself chopped up in bits [...] it is nothing jointed; it flows" (75); por eso adopta la metáfora "stream of consciousness" y desecha términos como "chain" o "train". La compenetración de los momentos del tiempo es semejante a la transición que sufre la conciencia al cambiar de un estado a otro. Por eso James aclara: "changes from one moment to another in the quality of the consciousness are never absolutely abrupt". (74)

Esta última reflexión aunada a lo que James llama el "fringe" (halo, flequillo, borde) como condición del funcionamiento de la conciencia nos remite inmediatamente a la noción de duración y a las descripciones filosóficas de cómo captamos el tiempo. Alrededor del pensamiento nítido que ocupa en un momento dado nuestra atención hay lo que James llama "fringe", una especie de halo luminoso y difuso que borra los límites del centro nítido y constituye a la vez el fondo de la figura que ocupa el primer plano. Esto quiere decir que por más concentrada que esté la conciencia en un punto, siempre tiene contenidos

³¹ En el primer capítulo hemos tratado más ampliamente el tema de la irreversibilidad del tiempo basándonos en Bergson.

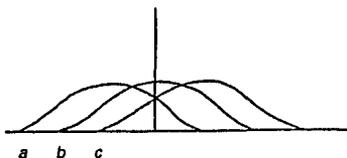
³² Solamente en un caso de amnesia u otra distorsión psíquica quedaría invalidada la continuidad de la conciencia, pero se trata de situaciones patológicas.

marginales en distintos grados de intensidad, desde muy vagos e incoativos, incluso no verbales, hasta altamente formados y evidentes. Las imágenes definidas que fluyen en el río ("stream of consciousness"), dice James, están sumergidas en él, es decir, hay mucha agua libre empapando y tiñendo el foco de atención, modificando su valor y significación, formando parte de él:

Every definite image in the mind is steeped and dyed in the free water that flows round it. With it goes the sense of its relations, near and remote, the dying echo of whence it came to us, the dawning sense of whither it is to lead. The significance, the value, of the image is all in this halo or penumbra that surrounds and escorts it, -or rather that is fused into one with it and has become bone of its bone and flesh of its flesh [...] (78) (Fig. 17)

Si nosotros trasladamos al tiempo la idea del "fringe", perímetro o borde difuso que circunda una imagen más o menos nítida, tenemos un presente transparente y permeable en el que perdura el eco del pasado y donde se está gestando lo que vendrá. ("With it goes the sense of its relations, near and remote, the dying echo of whence it came to us, the dawning sense of whither it is to lead." El enunciado se puede aplicar tal cual a la experiencia del presente.) Entonces el presente no es un ápice, sino un momento que se prolonga, que se expande en todas direcciones, gracias a ese halo difuso que lo rodea, gracias a la indivisibilidad de la continuidad, gracias a la imposibilidad de que la conciencia cambie abruptamente. Además, el contexto temporal (pasado y futuro), el fondo detrás de cada acontecimiento es lo que brinda significado y valor a cada presente.

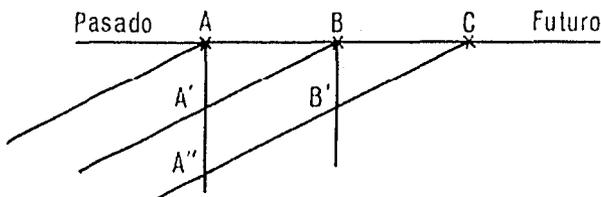
James presenta el siguiente esquema y lo explica:



Let the horizontal (...) be the line of time, and let the three curves beginning at *a*, *b*, and *c* respectively stand for the neural processes correlated with the thoughts of those three letters. Each process occupies a certain time during which its intensity waxes, culminates, and wanes. The process for *a* has not yet died out, the process for *b* is culminating. At the time-instant represented by the vertical line all three processes are *present*, in the intensities shown by the curve. (78)

Esta descripción simplificada³³ del funcionamiento de la conciencia ¿no coincide con la distensión del alma de San Agustín? ¿Acaso *a*, *b* y *c* no podrían representar el pasado, el presente y el futuro respectivamente y la línea vertical que cruza las tres ondas, el presente efectivo, simbolizar el triple presente que se experimenta al vivir el tiempo?

Observemos ahora el esquema que presenta Merleau-Ponty, basándose en Husserl, para representar el fenómeno del tiempo.



La línea horizontal corresponde a la serie de los "ahora"; las líneas oblicuas a las retenciones de los mismos "ahora" pero vistos desde un "ahora" ulterior y las líneas verticales a las retenciones sucesivas de un mismo "ahora". (cf. Merleau-Ponty, 425) Como señala Merleau-Ponty, habría que añadir al esquema la perspectiva simétrica de las protensiones para que fuese completo, es decir, el mismo tejido que ilustra la "presencia" del pasado se requiere para ilustrar la "presencia" del futuro. Y decimos "presencia" porque todo el pasado pesa en el presente, se tiene "aún en mano", lo mismo que todo lo que se espera o proyecta; ya habíamos mencionado que pasado y futuro "están ahí", según Merleau-Ponty, "como la parte trasera de una casa de la que veo la fachada, o como el fondo bajo

³³ Decimos que es simplificada porque la conciencia no sólo tiene como "fringe" el inmediato pasado y el inmediato futuro. Puede tener de fondo asociaciones y evocaciones de un pasado remoto, más definidas que lo que acaba de acontecer; puede estar proyectando y anticipando situaciones que ocurrirán años más tarde. Las combinaciones del halo que rodea el presente son infinitamente variables; la conciencia va conservando o reteniendo todo el pasado, anticipando o planeando todo el futuro y toda la información que maneja ocupa distintos planos de importancia y definición, valor y significación, en cada momento. El ejemplo ilustra un proceso muy sencillo, el pensamiento de una letra, para hacer comprensible el flujo de conciencia. En la práctica es mucho más complicado, hay procesos que toman la vida entera, que tienen diversos momentos álgidos porque reaparecen aunque transformados por el paso del tiempo y el cambio suscitado en nosotros mismos, o que ocupan un lugar importante en nuestra conciencia por un tiempo



Fig. 17. Vasili Kandinsky, *White Stroke*, 1920.

En torno y al fondo de la nítida pincelada blanca, centro de nuestra atención, se dibujan formas y colores en distintos grados de precisión y claridad. Todo el valor y la significación de la pincelada blanca está en este fondo o halo que la rodea y acompaña, o más acertadamente, que forma parte de ella.

70-A

TE.
FALLA DE ENTREN

la figura". (424) "El tiempo no es una línea, sino una red de intencionalidades", agrega. (425) Cuando el momento A deviene B, A no queda privado bruscamente de ser, permanece la retención A' y ya se está gestando la protensión C'.

Mientras B deviene C, deviene asimismo B' y, con ello, A, que al devenir B, había devenido también A', cae en A". A, A', A" por una parte, B y B' por la otra, están entrelazados, no por una síntesis de identificación, que los envararía en un punto del tiempo, sino por una síntesis de transición, en cuanto que salen una de otra [...] (427)

Pero algo más, A, B y C, no son instantes discretos, el tiempo está integrado de procesos que no se pueden descomponer; se trata de un fenómeno de flujo, continuo, en el que los instantes están entrelazados, pasando por una curva de maduración y desintegración, exactamente igual que el fluir de la conciencia. No sólo los dos diagramas, el de James y el de Merleau-Ponty (basado en Husserl), se corresponden sino que incluso ambos utilizan la misma metáfora para explicar los fenómenos respectivos (conciencia y tiempo) pues así como James nos habla del agua libre ("fringe") que corre alrededor y atraviesa la imagen nítida, Merleau-Ponty apunta: "Lo que se me da es A visto por transparencia a través de A', y este conjunto a través de A" y así sucesivamente, como veo al guijarro a través de las masas de agua que se deslizan sobre él." (425) Pasado y futuro constituyen el halo luminoso del presente; el medio de expandir y hacer substancial el presente. Sin embargo, "el presente (en sentido lato, con sus horizontes de pasado y de futuro originarios) tiene, no obstante, un privilegio, porque es la zona en la que el ser y la conciencia coinciden." (431)³⁴ El presente es el punto de encuentro donde se cristaliza la temporalidad. Es decir, es en el presente y desde el presente que percibimos el tiempo; el presente es el punto en que efectivamente somos, tomamos conciencia de que somos y del tiempo, o de que *somos tiempo*.

Merleau-Ponty nos ofrece una excelente descripción de cómo nuestra conciencia abarca el tiempo a través de una imagen:

He ahí por qué el tiempo, en la experiencia primordial que del mismo tenemos, no es para nosotros un sistema de posiciones objetivas a través

prolongado. Claro que se trata de procesos muy complejos en los que intervienen múltiples elementos y no uno solo.

³⁴ Por eso se dice que la conciencia se mueve junto con el tiempo, como si avanzaran de la mano.

de las cuales pasamos, sino un medio movedizo que se aleja de nosotros, como el paisaje desde la ventanilla del tren. No obstante no creemos en serio que el paisaje se mueva, el guardabarrera pasa como un relámpago, pero la colina del fondo apenas se mueve, y, de igual modo, si el principio de mi jornada ya se aleja, el principio de mi semana es un punto fijo, un tiempo objetivo se dibuja al horizonte y tiene, pues, que bosquejarse en mi pasado inmediato. (427)

El horizonte, el paisaje, la perspectiva que alcanzo a ver desde mi presente en pleno movimiento es parte de lo que Heidegger llama trascendencia. Se trasciende el tiempo porque nuestra conciencia rebasa el instante presente: "Mi presente se sobrepasa hacia un futuro y hacia un pasado próximos y los toca allí donde están, en el pasado, en el futuro mismos." (426) Se trasciende el tiempo porque las tres determinaciones del tiempo (el presente, el pasado y el futuro) o los *éxtasis* del advenir, el sido y el presente se mueven, van uno hacia el otro (el presente hacia el pasado, el presente hacia el futuro, el futuro hacia el presente) saliendo fuera de sí. El *éxtasis* ("ek-stasis") no es otra cosa que "estar fuera de sí", "salir fuera"; el presente y nuestra conciencia del presente salen de sí e impiden la desintegración absoluta de los momentos que han sido y de los que están por venir; "cada presente reafirma la presencia de todo el pasado que expulsa y anticipa la de todo el por-venir, [...] por definición el presente no está encerrado en sí mismo y se trasciende en un futuro y un pasado." (428) De ahí que Heidegger diga que la temporalidad es una *unidad extática*, la unidad del "fuera de sí" en donde el advenir *no es posterior* al sido ni el sido *anterior* al presente, ni es *uno tras de otro* sino "un advenir presentante que va siendo sido". (cf. 379)

El presente es el crisol del tiempo, donde se funde, se percibe y se trasciende. De manera asombrosa, eso que parecía no ser nada, apenas un punto, se infla, crece, sale de sí. Entonces descubrimos que, paradójicamente, es la temporalidad lo que posibilita la trascendencia;³⁵ descubrimos que, porque estamos presentes, en el tiempo, podemos superar y trascender el tiempo, salir del tiempo y de alguna manera tocar, probar, mirar, una especie de eternidad. Como consecuencia, ¿también es la temporalidad lo que posibilita la eternidad o por lo menos la noción

³⁵ La eternidad, si posee *todo* simultánea y permanentemente no puede trascenderse, no puede salir fuera de sí para ser *otro* puesto que lo es todo.

de eternidad? ¿El tiempo es la imagen móvil de la eternidad, como dice Platón? ¿O la eternidad es la imagen inmóvil del tiempo, el horizonte que alcanzamos a ver desde nuestro efímero y breve presente? ¿Qué origina a qué, qué contiene a qué? Por ahora dejemos estas preguntas sin responder puesto que incumben a la relación tiempo-eternidad. Pero señalemos la importancia de la conciencia, sus paralelismos y coincidencias con el tiempo; su apertura, su transparencia, su permeabilidad y participación en la aprehensión y la conquista del tiempo (aunque esta conquista sea parcial, no definitiva, una batalla que se libra a cada momento y en algún momento se pierde). Señalemos cómo desde un marco finito, como lo es el presente, como lo es el nacimiento y la muerte, la conciencia puede acceder al infinito o si se quiere decir más humildemente, cómo la conciencia puede trascender su finitud.³⁶

³⁶ Debido a cómo funciona y a las capacidades que posee, observamos que nuestra conciencia es el medio para trascender el tiempo (la temporalidad radical). Por ello, cuando lleguemos al último capítulo de esta primera parte, ubicaremos el tiempo de la conciencia (interno y subjetivo) en el extremo contrario al tiempo del mundo (objetivo, externo, relacionado con el espacio). En el límite, haremos corresponder el tiempo-espacio a la temporalidad absoluta y el tiempo de la conciencia a la eternidad.

III. Los espejos del tiempo.

Hemos visto las enormes dificultades, las profundas contradicciones, que presenta la aprehensión y comprensión del tiempo y a la vez nos hemos percatado de que está adherido inherentemente al mundo (espacio), a la existencia (ser) y a nuestra conciencia. Y es que el tiempo parece uno de esos pajarillos a los que nos acercamos de puntitas, con mucha cautela, pero que cuando creemos estar a punto de atraparlo, vuela. Con todo, hay algunas cosas en las que se manifiesta en toda su complejidad, con sorprendente claridad; sin doblegarlo a la racionalización, sin esquematizarlo, hay algunas cosas que como espejos muestran, permiten ver, oír, sentir y experimentar el tiempo; constituyen verdaderas imágenes del tiempo que en sí es invisible, medios indirectos para acceder a lo inaccesible. De entre esos espejos elegimos la música y la narración. Dos objetos que incorporan y admiten las paradojas, que logran la síntesis de lo contradictorio, del tiempo interno y el tiempo externo, del tiempo subjetivo y el tiempo objetivo, del tiempo individual, único, heterogéneo y el tiempo común, ordinario, homogéneo; dos espejos que logran amalgamar pasaje y duración, tiempo y eternidad.

Estudiar la temporalidad musical fue una verdadera revelación pues nos ayudó enormemente a aclarar nuestra posición frente al problema del tiempo y a dar validez a los argumentos que fundamentan nuestras conclusiones. Consideramos que lo planteado por la teoría de la música con respecto al tiempo musical es posible arrastrarlo a otros ámbitos y así facilitar la comprensión del tiempo en toda su complejidad. No en vano, la filosofía considera la música como "revelación de una realidad privilegiada y divina." (Abbagnano, 826)

**A. La suspensión del tiempo ordinario.
Tiempo y música.**

Music unfolds in time. Time unfolds in music. Music, as Susanne Langer wrote, "makes time audible."

Jonathan D. Kramer
The Time of Music

Toda música verdadera nos hace *palpar* el tiempo.

E. M. Cioran
Silogismos de la amargura

La música es la expresión sonora de la movilidad, pasa, fluye igual que el tiempo; la música es un reflejo, una metáfora, una expresión del tiempo: "[...] 'concrete duration,' 'lived time,' is the prototype of 'musical time,' namely *passage* in its characteristic forms." (Susanne Langer en Epperson, 104) (Fig. 18) Posee precisamente las cualidades del movimiento entendido como acto. Decíamos en páginas anteriores que el movimiento no es la suma de posiciones inmóviles sino un impulso ininterrumpido, un acto indivisible, un progreso que no se puede descomponer en instantáneas ("snapshots"). Lo mismo sucede con la música, si bien las notas o sonidos musicales son elementos discretos (como podríamos decir que los segundos son elementos discretos), estos sonidos, individualmente, no conforman la música (tampoco los segundos aislados el tiempo). La melodía es justamente ese dibujo sonoro que se traza *entre* una nota y otra, como la parábola que dibuja el movimiento de la flecha del punto inicial al punto final. De ahí que se pueda transportar una melodía a otra tonalidad; las notas no tienen valor absoluto, es su relación con las demás lo que produce el sentido de la frase musical. La distancia en tonos que media entre un sonido y otro se llama en música intervalo; la melodía recorre el intervalo como si fuera un camino por transitar de manera que no hay ruptura entre un sonido y el siguiente sino un proceso continuo del que



Fig. 18. Henri Matisse, *El violinista en la ventana*, 1918.

La música se despliega en el tiempo; el tiempo se despliega en la música; la música nos coloca frente a una ventana, la ventana de la inteligibilidad del tiempo.

76-A

TESIS COM
FALLA DE CUBEN

aun los silencios forman parte. El intervalo musical no es intervalo (pausa, intermedio) sino transición, movimiento.

La música fluye de nota en nota, el sonido se va transformando sin discontinuidad. En la conciencia no se han desvanecido los sonidos anteriores y ya se anticipan los que vendrán; asimismo, la melodía dura, se mantiene, porque pasa; lo que la hace ser es la sucesión y no la simultaneidad de todos los sonidos.¹ Exactamente igual que en la percepción del tiempo, la conciencia elabora una síntesis de las sensaciones sucesivas y por eso puede escuchar música; o en otros términos teje una red de retenciones y protensiones o se distiende. Swann describe su impresión musical al escuchar la frase de Vinteuil así:

Mais à un moment donné, sans pouvoir nettement distinguer un contour, donner un nom à ce qui lui plaisait, charmé tout d'un coup, il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie - il ne savait lui-même - qui passait et qui lui avait ouvert plus largement l'âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines. [...] Sans doute les notes que nous entendons alors, tendent déjà, selon leur hauteur et leur quantité, à couvrir devant nos yeux des surfaces de dimensions variées, à tracer des arabesques, à nous donner des sensations de largeur, de ténuité, de stabilité, de caprice. Mais les notes son évanouies avant que ces sensations soient assez formées en nous pour ne pas être submergées par celles qu'éveillent déjà les notes suivantes ou même simultanées. Et cette impression continuerait à envelopper de sa liquidité et de son « fondu » les motifs qui par instants en émergent, à peine discernables, pour plonger aussitôt et disparaître, connus seulement par le plaisir particulier qu'ils donnent, impossibles à décrire, à se rappeler, à nommer, ineffables – si la mémoire, comme un ouvrier qui travaille à établir des fondations durables au milieu des flots, en fabriquent pour nous des fac-similés de ces phrases fugitives, ne nous permettait de les comparer à celles qui leur succèdent et de les différencier. (Proust I, 205-206)²

¹ Aclaremos que estamos hablando de melodía. Armónicamente se producen sonidos simultáneos pero estos a su vez forman parte de un tejido sucesivo. La armonía o la polifonía es la yuxtaposición de distintas voces o melodías que se tocan simultáneamente pero cada una de las cuales sigue un progreso sujeto a la sucesividad. Cada nota forma parte de una línea melódica. Igualmente hay muchos acontecimientos que se llevan a cabo simultáneamente pero cada acontecimiento es sucesivo, no está todo presente simultáneamente.

² "Pero en un momento dado, sin poder distinguir claramente un contorno, ni dar un nombre a lo que le agradaba, seducido de golpe, quiso coger una frase o una armonía –no sabía exactamente lo que era- que al pasar le ensanchó el alma, lo mismo que algunos perfumes de rosa que rondan por la húmeda atmósfera de la noche tienen la virtud de dilatarnos la nariz. [...] Indudablemente, las notas que estamos oyendo en ese momento aspiran ya, según su altura y cantidad, a cubrir, delante de nuestra mirada, superficies de dimensiones variadas, a trazar arabescos y darnos

Bergson, por ejemplo, no lleva a cabo un análisis de la experiencia musical pero constantemente recurre a comparaciones con la música para explicar su noción de la duración por las afinidades que hay entre la experiencia de la temporalidad y la de la música³; de hecho, la música, entre otras cosas, es una experiencia temporal y la duración, la melodía invisible de la vida interior.

When we listen to a melody we have the purest impression of succession we could possibly have -an impression as far removed as possible from that of simultaneity- and yet it is the very continuity of the melody and the impossibility of breaking it up which make that impression upon us. (Bergson, *The Creative Mind* en Epperson, 98)

En el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* Bergson también recurre constantemente al símil de la música.

Hay en efecto [...] dos concepciones posibles de la duración, la una pura de toda mezcla, la otra en la que interviene subrepticamente la idea de espacio. La duración completamente pura es la forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores [...] como ocurre cuando recordamos, fundidas por decirlo así en el todo, las notas de una melodía. ¿No podría decirse que, aunque estas notas se suceden, las percibimos, sin embargo, las unas en las otras, y que su conjunto es comparable a un ser viviente, cuyas partes, a pesar de ser distintas, se penetran por el efecto mismo de su solidaridad? La prueba de ello es que si rompemos la medida insistiendo más de lo razonable sobre una nota de la melodía, no es su prolongación exagerada, como tal duración, la que nos advertirá de la falta sino el cambio cualitativo aportado por ella al conjunto de la frase musical. Se puede, pues, concebir la sucesión sin la distinción, y como una penetración mutua, una solidaridad, una organización íntima de elementos, cada uno de los cuales, representativo del todo, no se distingue y aísla de él más que por un pensamiento capaz de abstraer. (120 - 121)

sensaciones de amplitud, de tenuidad, de estabilidad y de capricho. Pero las notas se desvanecen antes de que esas sensaciones estén lo bastante formadas en nuestra alma para librarnos de que nos sumerjan las nuevas sensaciones que ya están provocando las notas siguientes o simultáneas. Y esa impresión seguiría envolviendo con su liquidez y su "esfumado" los motivos que de cuando en cuando surgen, apenas discernibles, para hundirse en seguida y desaparecer, tan sólo percibidos por el placer particular que nos dan, imposibles de describir, de recordar, de nombrar, inefables, si no fuera porque la memoria, como un obrero que se esfuerza en asentar duraderos cimientos en medio de las olas, fabrica para nosotros facsímiles de esas frases fugitivas y nos permite que las comparemos con las siguientes y notemos sus diferencias." (Proust I, 251-252)

³ San Agustín también recurre a la música para explicar el triple presente y las facultades de memoria, atención y espera, "voy a cantar una canción que conozco [...]" dice. (203)

Sin duda la música es un medio de experimentar la sucesión intuitivamente, de manera inmediata, por simpatía con el objeto. "Nothing is more metaphorical or more forced in music than a suggestion that time is passing while we listen to it." (Basil de Selincourt en Kramer, 3) Pero esto no sucede solamente por la continuidad en la sucesividad, por la indivisibilidad de la melodía, por la penetración de las "partes" unas con otras; a muchas otras cosas se aplican estas características. Es en gran medida gracias a una cualidad propia de la música que con tanta facilidad la asimilamos al tiempo: la no corporeidad, la no espacialidad.

The modality of music is indeed mobile and it uses up time. Notwithstanding the efforts of color organists or the whole crew of "synesthetists", we do not see music; it does not require a spatial mode. (Epperson, 103)

Music, alone of the arts, does not mirror all three dimensions of the actual world; music idealizes motion and time, but not space. It has no corporeality. One understands, of course, what is happening acoustically; sound waves occur in space. But even when he understands this discursively, the listener does not experience music through that concept; music does not, in its quality *qua* sound, put him in mind of space. (295)

La música no la vemos, no constatamos su espacialidad, aunque la tenga, el modo en que la percibimos es puramente temporal, por eso es análoga a la noción de duración. Cuando escuchamos una melodía, dice Bergson, claramente percibimos el movimiento en sí mismo, el movimiento sin el móvil, el cambio sin el objeto que cambia porque el cambio es el objeto, "change is the thing itself". (cf. Epperson, 97) Refuerza la no espacialidad de la música su falta de referencialidad;⁴ al tener un sentido no-verbal no nos lanza al mundo, ni a los objetos, defiende y retiene su carácter eminentemente temporal.⁵ Al escuchar una melodía, prosigue Bergson, si evitamos las imágenes por asociación o por metonimia (la partitura, el instrumento, la boca del cantante, el director de la orquesta), "pure change remains, sufficient unto itself, in no way divided, in no way

⁴ La falta de referencialidad en la música es una ventaja porque nos suspende en el tiempo y no nos remite al espacio. Inversamente, según veremos en la segunda parte de este capítulo, en la narración, el hecho de *poseer* referencialidad y de llevar a cabo un proceso mimético, constituye una ventaja para reconfigurar la experiencia temporal.

⁵ La referencialidad que puede tener la música se debe en todo caso a un paratexto -un título, alguna indicación-, o a asociaciones completamente subjetivas, lo que quiere decir que elementos

attached to a 'thing' which changes". (cf. Epperson, 98) Hegel dirá que la música supera la objetivación externa y no se inmoviliza en ella. (cf. Abbagnano, 828) (Fig. 19)

Así, en la música *está* la duración, ahí se muestra, ahí se deja "ver", "oír", "palpar", "sentir". Incluso se compara una obra musical con la existencia, con la experiencia del tiempo vivido. Jonathan D. Kramer observa que si bien en la actualidad poseemos una sensibilidad obsesionada por el tiempo y como reflejo de ello todas las artes manipulan el tiempo explícitamente, pocas obras toman el tiempo como *tema*; mientras que en la música el tiempo es el tema. A pesar de la flexibilidad que tiene el cine, por ejemplo, para moldear el tiempo:

Few narrative films, however, are really *about* time. And fewer novels and dramas take time as subject matter. Narrative works consider people and objects existing in time; time itself is too elusive for the logic of language or visual representation. [...] Nontexted music really *is* about time. Music entails tonal relationships existing and transforming in time. But I am saying more than that. If music is a communicative art, then what it expresses is not just love or joy or sorrow, much less the adventures of a Don Quixote or a Till Eulenspiegel, but time, with its attributes of rhythm, building and releasing of tension, and fulfillment or frustration of the expectations it creates. (Kramer, 166-167)⁶

Hemos de añadir que, dadas las cualidades de la música, ésta posee otra semejanza con la experiencia de la temporalidad. "Musical experience is as empirical as anything can possibly be" dice Epperson (102) No se puede entender

extramusicales están participando para que se dé una función referencial, la música en sí, no la tiene.

⁶ El mismo Thomas Mann en *La montaña mágica* se pregunta: "¿Puede narrarse el tiempo, el tiempo en sí mismo, como tal y en sí?"; inmediatamente responde: "No, eso sería en verdad una loca empresa. Una narración en la cual se diría: 'El tiempo pasaba, resbalaba, el tiempo seguía su curso' y así sucesivamente, y un hombre de espíritu sano no podría considerar esto como un relato." (749) Sin embargo, prosigue Mann, como el tiempo es un elemento indisolublemente unido a la narración y como la narración puede tratar el tiempo (manipularlo, moldearlo), igualmente puede convertirse en su *objeto*. "Pero como puede 'tratarle', está claro que el tiempo, que es elemento del relato, puede igualmente convertirse en su objeto. Tal vez será demasiado el afirmar que se puede 'narrar el tiempo', pero no constituye, a pesar de todo, una empresa tan absurda como nos había parecido de pronto eso de querer evocar el tiempo en un relato [...]" (751) Así reconoce que el tiempo sólo puede ser objeto de la narración indirectamente, es decir, tratándolo, pero no "nombrándolo" porque como dice Kramer, "time itself is too elusive for the logic language". (166) En cambio: "La duración musical no es más que un fragmento del tiempo humano y terrestre en el que se vierte para exaltarle y ennoblecerle indeciblemente." (Mann, 750) Con todo, no podemos negar que *La montaña mágica* es una "novela del tiempo" y que toda narración está indisoluble, aunque implícitamente, ligada al tiempo.



Fig. 19. Georges Braque, *Violin and Pitcher*, 1910.

"As the most abstract of art forms, the references to music also emphasize the Cubist rejection of naturalism." (Philip Cooper, 44) En efecto, el carácter abstracto de la música frena la espacialización y la referencialidad y nos mantiene dentro del ámbito temporal. Por una vía indirecta, la alusión a la música, la pintura ha tratado de expresar cosas irreductibles a la referencialidad.

80-17

TESIS CON
FALLA DE CALIDAD

la música más que escuchándola, es decir, en esencia es una experiencia privada, incomunicable, que se tiene que vivir. "‘We cannot understand music,’ said Tagore, ‘unless we wish to hear it.’" (102) Lo mismo sucede con el tiempo, se vive más que se dice "you won't understand it until you have it" (Shin-t'ou en Watzlawick, 242); nuestra experiencia subjetiva de la temporalidad es de alguna manera inefable, por lo menos a través de medios directos.⁷

Ahora bien, aparte de hacernos evidente y dejarnos sentir la temporalidad por la enorme compatibilidad, la música y la reflexión en torno a ella nos enfrenta a una cuestión más, bastante compleja. Se trata de la dualidad temporal que experimentamos al escucharla.⁸ Además de que nos podríamos referir al tiempo de creación, tanto individual como histórico, es decir, bajo qué circunstancias personales y en cuánto tiempo ha sido escrita una partitura así como en qué época; o a la atemporalidad de la música debido a que después de siglos la seguimos oyendo y disfrutando; convergen dos tiempos en el momento de la ejecución o de la recepción de la obra musical, uno externo y otro interno. El externo correspondería al tiempo actual, nuevamente, al tiempo medido, convencional, que toma ejecutar una obra. El interno, en cambio, es un tiempo virtual, simbólico: "Music is a particular content of virtual time [...]" (Epperson, 103) "Music...suspends ordinary time and offers itself as an ideal substitute and equivalent." (Basil de Selincourt en Kramer, 3) Este tiempo interno es el que corresponde a la duración bergsoniana que por continuidad y compenetración posee todo su pasado en el presente. "Music, to be precise, provides an analogue of Bergson's durée." (Epperson, 103) Para Bergson éste (el interno, el de la conciencia) es el "tiempo real", la "duración real", porque es así como lo vivimos; a nivel empírico, lo virtual se impone por encima de lo actual (cf. Epperson, 101-102). Claro que se trata, lo hemos indicado anteriormente, de una postura fenomenológica, asentada en la primera persona. Por esta consideración, sin

⁷ Recordemos que San Agustín decía que aunque sabemos qué es el tiempo, cuando nos lo preguntan no sabemos explicarlo. Para comprenderlo y comunicarlo acudimos a construcciones simbólicas o metafóricas como por ejemplo la música (o las analogías con la música) y la narración que según Paul Ricoeur es la forma de reconfigurar nuestra experiencia temporal como veremos más adelante.

⁸ Con otros matices y otra terminología, la dualidad temporal es extensiva a la narración.

desdeñar su realidad, se ha dicho que el tiempo experimentado -en todo momento como duración pero evidentemente al escuchar música- es un tiempo ideal o virtual (en contraposición con el actual, objetivo, externo) cerrado al análisis lógico, sólo accesible a la aproximación simbólica o en términos de Bergson, asequible a través de la intuición.⁹

Both Bergson and Proust regard the past as possessed with the present in some way that goes beyond merely remembering. This is why I believe that the time experienced is in some way ideal, or virtual, rather than actual; "real duration," in short, is virtual and, as such, it may be real enough. Again, if this is true, logical analysis will be frustrated in every attempt to deal with it, and references to the experience must be looked upon as symbolic. (99)

Particularmente nos interesa rastrear la noción del tiempo subjetivo o interno que al exponerlo bajo la óptica de la filosofía de la música se presenta como ideal o virtual. ¿Qué significación tiene calificar de ideal o virtual el tiempo inherente a la música e independiente al tiempo físico que consume? Por un lado, significa que se nos presenta como duración, como un movimiento continuo e indivisible, como paradigma del tiempo (en este sentido ideal). Por el otro, en tanto que virtual, opuesto al actual. La calificación es concedida desde una perspectiva "objetiva" que si bien acepta la "realidad" (la existencia) de este tiempo, lo califica de virtual (que tiene existencia aparente y no real) o simbólico. En este sentido, es un tiempo que construimos en nuestra conciencia, internamente, ya sea conceptual, sensible o intuitivamente; pero también significa que es *otro* tiempo, un tiempo al margen del tiempo actual, físico; un "tiempo" fuera del tiempo; ¿o un no-tiempo? ¿acaso una especie de eternidad?

Bergson no postula en ningún momento la eternidad, por el contrario se opone a la concepción platónica de que existe una esencia inmóvil y fija que sustenta el universo cambiante y dinámico. Para él la realidad es movimiento, la esencia es tiempo. Sin embargo, al identificar la música con la duración bergsoniana resalta el carácter "virtual", trascendente, que tiene nuestra experiencia del tiempo. "Both

⁹ Sobre los obstáculos que presenta la descripción del tiempo al intelecto discursivo ya hemos hablado, así como del conocimiento intuitivo que de golpe aprehende el objeto, por medio de la identificación y simpatía inmediata con él. Ahora se plantea como alternativa la aproximación simbólica que aunque implica un conocimiento intuitivo, involucra también un aspecto creativo. En

durée and Proust's 'real time' seem to belong to *virtual* time -as time in music may be described as virtual- rather than actual time." (97) Vayamos por pasos. Esquemáticamente hablando, para explicarnos el tiempo físico, la lógica discursiva no encontró más que dos alternativas extremas: una, la anulación del tiempo (basada en el razonamiento escéptico); dos, el tiempo constituido o espacializado que presenta todos sus momentos coexistiendo en el mismo plano, contradiciendo la noción misma de tiempo. Los extremos equivalen a la nada y al todo. Ahora bien, en la sección dedicada a la relación del tiempo con el ser, analizamos la dialéctica que se establece entre el cuarteto: eternidad, tiempo, ser y ente, y observamos la dependencia que tienen entre ellos (no hay tiempo sin eternidad ni eternidad sin tiempo; no hay ser sin ente ni ente sin ser) llegando a conclusiones tan paradójicas como que la eternidad y el ser son Todo o en contraposición "son" (no son) la Nada que funda la posibilidad de ser. Reteniendo toda esta información oscilemos al ámbito fenomenológico ¿cómo percibimos el tiempo, qué sucede en nuestra conciencia? Nuestra conciencia lleva a cabo una síntesis, justamente, del Todo (Ser, Eternidad) y la Nada (no-ser, ente, tiempo); hace una reducción de la paradoja, amalgama sin confundirlos, los contrarios, realiza un proceso irracional (intuitivo y subjetivo) y por ende vedado al intelecto discursivo que no puede ver las dos cosas juntas sino una o la otra. ¿Acaso la distensión del espíritu de Agustín, la duración bergsoniana, y el tejido temporal de retenciones y protensiones de Merleau-Ponty, no son distintas explicaciones de una síntesis de algo que parpadea entre el ser y el no-ser, entre el todo y la nada? Bergson explícitamente apunta que el movimiento es heterogeneidad, cambios sucesivos de estados, pero cambios continuos es decir, sin ruptura, en otras palabras, multiplicidad en la unidad, unidad en la multiplicidad (¡otra vez la paradoja!): "Duration will be the 'synthesis' of this unity and this multiplicity" (Bergson en Epperson, 95)¹⁰ Demos un paso más, ¿esta síntesis no constituye una forma de

este sentido, la elaboración de una melodía o la construcción de una trama, tal y como lo dice Paul Ricoeur, son aproximaciones simbólicas, metáforas del tiempo.

¹⁰ Debido a la síntesis de unidad y multiplicidad los momentos sucesivos no son discretos. Paralelamente, en la contemplación musical tampoco es posible discriminar las diversas emociones que se experimentan fusionadas, y sin embargo, sin confundirse unas con otras: "separate feelings seem as fused and lost as the colors in a ray of white light". (Edmund Gurney en

trascender el tiempo; de superar la amenaza de la nada sin llegar al todo? ¿no constituye, desde el tiempo y en el tiempo, rebasar el tiempo, ir más allá del instante? ¿Entonces no cabe definir la experiencia del tiempo como virtual, ideal, trascendente, extratemporal?, ¿eterna? ¿Y la duración, "el tiempo real" como dice Bergson, con todas sus implicaciones, -movimiento, cambio, continuidad, multiplicidad, unidad, etc.- no es una especie de eternidad, un presente que *dura*, un tiempo virtual exactamente igual al de la música? Insistamos, Bergson no habla de salirse fuera del tiempo, no postula ninguna eternidad, por el contrario, considera el movimiento como lo verdadero. Sin embargo, en la duración hay algo que trasciende el tiempo; ya habíamos visto que según Deleuze, la duración bergsoniana entraña una *coexistencia virtual*;¹¹ ahora Epperson apunta:

I have suggested that Bergson's *durée* is an actuality of a virtual, transcendent realm. Whether this belongs to eternity I am not able to say. [...] And yet if the timeless were divisible, I would be prone to grant to Bergson's "real duration" -and to the musical art that exemplifies it- the status, at least, of a department in eternity. (105, 106)

Cuando en *Le Temps retrouvé* Proust describe la dichosa impresión que le provoca la instantánea e involuntaria intromisión que de pronto tiene el pasado en el presente hasta hacerlo dudar en qué tiempo se encuentra, juzga su estado de extratemporal:

[...] au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps. (VII, 178)¹²

Esta poderosa impresión es lo que correspondería a una lúcida experiencia de la duración, de la temporalidad pura, de la penetración y prolongación de unos

Epperson, 153) También esta propiedad de la música, y no sólo su desarrollo en el tiempo, ilustra la síntesis de unidad y multiplicidad; continuidad y heterogeneidad; cambio sin ruptura.

¹¹ Sobre la noción de *coexistencia virtual* hablamos en el primer capítulo. (Consultar Deleuze, *El bergsonismo*, 51-73)

¹² "[...] en realidad, el ser que entonces gustaba en mí aquella impresión la gustaba en lo que tenía de común en un día antiguo y ahora, en lo que tenía de extratemporal, un ser que sólo aparecía cuando, por una de esas identidades entre el presente y el pasado, podía encontrarse en el único medio donde pudiera vivir, gozar de la esencia de las cosas, es decir, fuera del tiempo. (Proust, VII, 218)

momentos en otros; lo interesante es que se la califique de extratemporal y bajo la divisa de tiempo recobrado cuando constantemente se nos recalca que el tiempo es irrecuperable porque es irreversible. En este caso también es irreversible físicamente, sin embargo al ampliarse la conciencia y experimentar la duración pura, al jalar el pasado hasta el presente, se recobra; entonces el pasado trasciende su condición de pasado. Proust prosigue, dice situarse fuera del tiempo, liberado del orden del tiempo cuando el pasado involuntariamente irrumpe en el presente.¹³ Habla de estas impresiones como de resurrecciones, instantáneas inmovilizaciones, fragmentos de eternidad fugitiva. El oxímoron nos devuelve a la síntesis que efectúa nuestra conciencia; síntesis de la unidad y la multiplicidad, del todo y la nada, del pasar y el durar, de la eternidad y la temporalidad absolutas; síntesis que rebasa el tiempo y aunque sea fugitivamente, toca la eternidad. ¿Las impresiones de Proust no son otra muestra de "lo eterno" de la duración; otra prueba de que la comprensión y vivencia de la temporalidad es forzosa y paradójicamente la superación de la temporalidad?

Como vemos, la reflexión alrededor de la experiencia musical, por su evidente afinidad con el tiempo, nos permite trasladar consideraciones musicales a la vivencia, la aprehensión y el conocimiento del tiempo.

Edmund Gurney, para describir el fenómeno musical, desarrolla el concepto de "ideal motion" que viene a confirmar la noción de tiempo virtual, trascendente, "eterno", así como la suposición de que llevamos a cabo una síntesis en la percepción tanto del tiempo como de la música.

Melody, says Gurney, is "ideal motion": a fusion of rhythm and pitch. It gives us a form presenting the character of motion and a motion presenting the character of form. Both changes in pitch and in rhythmic structure exemplify movement, consume "time". (Epperson, 140)¹⁴

¹³ En Proust es importantísimo distinguir entre la memoria voluntaria y la involuntaria. Cuando surge la segunda, se vive una verdadera experiencia de la duración, de la continuidad, se restituyen todos los intervalos temporales aparentemente en blanco o desconocidos; la memoria involuntaria acerca y asimila el pasado con el presente haciendo del pasado algo "vivo". La memoria voluntaria, en cambio, salta de un momento a otro, marca la discontinuidad porque distingue, desune, el ahora del ayer presentando un pasado "muerto", incompatible con el presente.

¹⁴ Se considera que ritmo y tono conforman la melodía y que por lo tanto, al hablar de melodía queda implícito el ritmo como componente integral; sin embargo, hemos querido referirnos a él específicamente por dos razones: la primera es que el ritmo no es exclusivo de la música, otras

A continuación Epperson cita directamente a Gurney:

We must now turn to the actual *process* by which Music is followed, to the facts connected with the evolution of melodic form moment after moment in time. The translation which this will involve of the phraseology of *form* into the phraseology of *motion* will make clearer the essential difference of this experience when form and motion are blended -where form is perceived by continuous advance along it- from perceptions both of visible form and of physical motion. It is the *oneness of form and motion* which constitutes the great peculiarity of melody and of the faculty by which we appreciate it... When a melody is familiar to us we realize it by a gradual process of advance along it, while yet the whole process is in some real manner

artes (incluso artes plásticas, la poesía, la danza, el cine, la arquitectura, etc.) y en general nuestra existencia se ordenan rítmicamente; la segunda se debe a que el ritmo de manera aislada también hace patente la dicotomía del tiempo en actual y virtual, o en otras palabras representa lo que Edmund Gurney llama "ideal motion". En este sentido, el ritmo constituye otro espejo del tiempo.

Como la melodía, el ritmo tiene que estar desplegado, presentarse sucesivamente, pasar; a la vez, uno en un continuo los acontecimientos (las notas en el caso de la música) y los intervalos. Raúl Dorra, retomando las reflexiones de Claude Zilberberg sobre el tema del ritmo apunta:

El ritmo sería lo que nos da la experiencia del presente porque reúne en una sola tensión del espíritu expectación y memoria. Para que haya ritmo -para que el ritmo se haga perceptible como tal- cada acento o cada acontecimiento del sonido debe ser a la vez memoria y expectación. Un conjunto de acentos se organiza como ritmo porque los intervalos que los separan hacen que cada acento, en el momento en que se presenta, sea al mismo tiempo "el-que-ha-pasado" y "el-que-vendrá". (4-5)

Entonces, la percepción del ritmo implica una síntesis, una reunión de pasado y futuro en el presente, exactamente la distensión agustiniana. El ritmo también ilustra la duración bergsoniana puesto que no secciona sino que anima el movimiento y liga pasado-presente-futuro. Ahora bien, hasta aquí el ritmo nos muestra el *paso* del tiempo, sin embargo, Claude Zilberberg pone énfasis en el *no pasar* del tiempo como efecto del ritmo. Según Zilberberg, *no pasa* debido a la unidad que se efectúa en el espíritu, o sea, precisamente porque la memoria, la atención y la expectación no son momentos separados sino que conforman un presente que dura: "todo eso que retiene el espíritu como una simultaneidad sería el presente, un presente que no es flujo sino duración y cuyos límites los fija la facultad retencional de la conciencia". (Dorra, 5) Colabora al efecto de *no pasar* la reiteración periódica, parecería que el tiempo avanza y regresa, avanza y regresa en cada repetición; se produce una circularidad que encierra el flujo, una estructura que fija el movimiento, una inmovilidad que abraza la movilidad, una progresión que no progresa, o si se quiere, una unidad que acoge la heterogeneidad. ¿Qué es esto si no "a form presenting the character of motion and a motion presenting the character of form"? El ritmo conjuga lo que pasa y lo que perdura. Por eso Dorra, comentando a Zilberberg dice:

Este *no pasar* es efecto del ritmo puesto que el ritmo espacializa el tiempo así como temporaliza el espacio: por el ritmo el tiempo se vuelve simétrico mientras el espacio - pensemos en un cuadro o en un edificio- propone un armónico movimiento que la mirada debe recorrer. (5)

El ritmo es otro modelo ideal de temporalidad ya que amalgama el movimiento con la forma; logra llevar a cabo la abstracción del tiempo, es decir, sin negarlo, fijarlo; sin detenerlo, estructurarlo. En otras palabras, nos presenta un tiempo virtual que sin ser el tiempo actual, efectivo, nos permite aprehenderlo. "Expliquémosnos: el ritmo es una necesidad del espíritu pues permite discretizar y ordenar la inabarcable continuidad de las experiencias que provienen del mundo sensible, mundo que sin el ritmo, sería intolerable." (Dorra, 5) En este sentido, el ritmo ordena el movimiento y la continuidad.

present to us at each of the successive instants at which only a minute part of it is actually engaging our ears. (140-141)¹⁵

La explicación del proceso de apreciación de la música coincide en gran medida con lo expuesto por Bergson y Merleau-Ponty en relación al tiempo. La diferencia es que mientras que ambos filósofos procuran distinguir radicalmente el tiempo móvil (el que pasa) del tiempo constituido (fijo, espacializado), Gurney los fusiona al proponer la unidad de forma y movimiento: "*oneness of form and motion*".¹⁶ La forma¹⁷ (o "imagen" audible) es algo constituido, es "espacio"; el movimiento es progreso, acción, "tiempo". En nuestro andar en círculos, volvemos por un lado a la interdependencia de espacio y tiempo, por el otro a la duración que implica coexistencia, al tiempo virtual, ideal, que nuestra facultad de percepción de la temporalidad construye rebasando el momento puntual ("the whole process is in some real manner present to us at each of the successive instants"). Si de la duración bergsoniana Epperson se expresa en términos de trascendencia o metafóricamente ocupando una porción de la eternidad; del "movimiento ideal" de Gurney dice: "It begins to appear that we have, in the *ideal motion* of musical symbolism, a phenomenon that is in some degree *archetypal*." (157) Estas consideraciones llevan a Epperson a concluir que si bien la música se realiza en un tiempo actual, también posee una esencia intemporal, un orden abstracto fuera del tiempo.

Music is relevant to the multiple worlds of human experience. It is literally in and out of time. Whatever its order of abstraction, it can never have the stillness of a Chinese jar, because we can conceive it only as moving. We use up physical time even as we imagine the course of a melody. We can

¹⁵ La danza se asemeja en muchos aspectos a la música; posee básicamente las mismas cualidades temporales y por supuesto lleva a cabo la síntesis de forma y movimiento. Hasta cierto punto, gracias a la materialidad del cuerpo en movimiento, es más fácil observar la *forma* en la danza (forma visual) que en la música (forma auditiva). Sin embargo, la forma se funde siempre en el movimiento. (Fig. 20)

¹⁶ La unidad que realiza la música corresponde a la síntesis que efectúa nuestra conciencia en la percepción del tiempo. En el fondo, aun involuntariamente, tanto San Agustín como Bergson y Merleau-Ponty, construyen modelos que rebasan la temporalidad absoluta; describen un tiempo que dura, un presente que se extiende. Escapan a la "espacialización" física y las incongruencias que presenta pero igualmente caen en una forma de fijación y constitución del tiempo, ahora en el ámbito de la conciencia. Por eso dura y se mantiene y en este sentido, aunque por el camino contrario (no espacial sino "espiritual"), también acceden a un tiempo virtual, "eterno".

¹⁷ No importa que se trate de una forma conceptual, auditiva o ideal.

have it both ways. The authentic music is actual and potential: it takes place in and out of time. (305)

Johnny, el saxofonista de "El perseguidor" de Julio Cortazar dice vivir justamente la experiencia de estar dentro y fuera del tiempo a través de la música:

La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo que la música me metía en el tiempo. Pero entonces hay que creer que este tiempo no tiene nada que ver con...bueno, con nosotros, por decirlo así. (229)

Cuando Johnny está perdido en la música lo que sucede es... "Y lo que había a mi lado era como yo mismo pero sin ocupar ningún sitio, sin estar en Nueva York, y sobre todo sin tiempo, sin que después...sin que hubiera después...Por un rato no hubo más que siempre." (263) Esto se debe a que:

The musical symbol bridges the empirical and virtual; it belongs to the now, and if not to the everlasting also, perhaps -if it is a work of a high order of abstraction- to the eternal within the now. (Epperson, 306)¹⁸

Sobre esta misma línea, Jonathan D. Kramer, en *The Time of Music* expone sus ideas. Se interesa principalmente en la interacción que logra la música entre el tiempo absoluto, externo, lineal ("clock time"); y el tiempo interno, "virtual" que él llama tiempo no-lineal, y en su aspecto más radical, "tiempo vertical". Hay un tiempo que la pieza *toma* en ejecutarse o escucharse y otro que la pieza *presenta* o *evoca*. Para Kramer los dos tiempos coexisten en la experiencia musical de manera que la música está en el tiempo y a la vez el tiempo está en la música.¹⁹

Does music exist in time or does time exist in music? This question is not simply a semantic game. If we believe primarily that music exists in time, then we take time as an absolute, as an external reality, as somehow apart from the experiences it contains. I do not wish to deny absolute time totally but rather to posit a substantially different musical time. If we believe in the time that exists uniquely in music, then we begin to glimpse the *power of music to create, alter, distort, or even destroy time itself, not simply our experience of it.* (Kramer, 5)

¹⁸ Estas mismas consideraciones se aplican a la danza. Ésta, simultáneamente nos mete y nos saca del tiempo.

¹⁹ La cuestión acerca de si la música contiene al tiempo o el tiempo a la música es paralela al problema relativo a la eternidad y el tiempo; en ambos casos existe la posibilidad, aunque paradójica, de que se contengan recíproca y simultáneamente. Sobre esto trataremos con mayor detalle en el capítulo dedicado al tiempo y la eternidad.



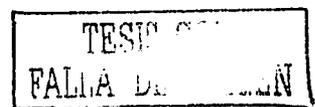
Fig. 20. Arthur Bowen Davies, *Bailarinas*, 1910.

La dualidad temporal, el tiempo actual y virtual, la temporalidad y la *extratemporalidad*, se manifiestan claramente en la danza, otro espejo del tiempo.

O body swayed to music, O brightening glance,
How can we know the dancer from the dance?
(Yeats, "Among School Children", 217)

La danza se asemeja en muchos aspectos a la música; posee básicamente las mismas cualidades temporales y por supuesto lleva a cabo la síntesis de forma y movimiento. Hasta cierto punto, gracias a la materialidad del cuerpo en movimiento, es más fácil observar la *forma* en la danza (forma visual) que en la música (forma auditiva). Sin embargo, la forma se funde siempre en el movimiento.

88-17



Opina que el tiempo es muchas cosas a la vez -lineal y no-lineal, continuo y discontinuo, progresivo y estático, causal y asociativo, cronométrico y a-cronométrico-, gracias a que no obedece la ley de la contradicción. Así, la música se da en el tiempo lineal y simultáneamente *crea* otros tiempos (no necesariamente uno), muy personales, cuando la escuchamos profundamente.²⁰ La cuestión es que la música, en diferente proporción y a través de variados caminos (múltiple direccionalidad, discontinuidad, atonalidad, consistencia permanente, etc.) va rompiendo la linealidad del tiempo ordinario en el que en efecto se da y así va creando *otros* tiempos.²¹

Kramer apunta que la naturaleza del tiempo musical es básicamente dual; en su terminología: lineal²² y no-lineal; y que la experiencia de los diferentes modos temporales depende de cómo y en qué proporción se combinan estos dos aspectos. Nuestro pensamiento occidental, dice, está habituado a pensar el tiempo literalmente como una sucesión, regida por un reloj, como si éste fuera el único orden temporal real. La música, lo que hace, es poner de manifiesto otros órdenes temporales, que si bien son muy variados, tienen en común la característica de ser no-lineales en diferente medida. Lo interesante es que ambas formas temporales coexisten y nunca una excluye a la otra totalmente.

La música, de acuerdo con Kramer, es sólo parcialmente racional, posee un aspecto que no se rige por la lógica lineal (exactamente igual que el tiempo). Esto se deriva, dice, de la naturaleza dual de la mente humana.

Despite the consistency of its construction, as continually demonstrated by formalist theorists (such as Schenker and Forte), music is only partly rational, and listening is only partially logical. Or, perhaps better said, there are many kinds of logic, of which linear thinking is but one, and nonlinear logic often is foremost in music listening. The opposition of linear and

²⁰ Es pertinente aclarar que las categorías de tiempo que describe Kramer no son exclusivas del receptor: "Some of my categories are species of time; some are modes of listening; some are compositional strategies; some are mixtures." (9) O sea que considera tanto la hechura de la obra, su sintaxis o estructura formal, como su recepción.

²¹ Kramer descubre cuatro modos temporales distintos de acuerdo al grado y la especie de interacción entre el tiempo lineal y no-lineal. Nosotros nos limitaremos a las categorías de linealidad y no-linealidad que resultan suficientes para los fines que persigue este trabajo y que finalmente son la base sobre la que se desarrollan las demás. Para profundizar en el tema confrontar *The Time of Music*, de Jonathan D. Kramer.

²² Lineal no en el sentido de una línea fija pero sí de una secuencia unidimensional, una progresión, una consecución causal, un punto seguido de otro punto.

nonlinear logic in the understanding of music stems from the dual nature of the human mind, which in turn is a product of the existence of two distinct hemispheres of the brain's cerebral cortex. (Kramer, 9)

Se ha descubierto que el hemisferio izquierdo procesa la lógica lineal, ahí razonamos, contamos, analizamos, escribimos, leemos. En contraposición, el hemisferio derecho "piensa" con base en otro modelo no-lineal; entiende relaciones complejas, estructuras y diseños como un todo y no como la suma de partes; es imaginativo e intuitivo. Para dar una idea de las diferencias en el modo de procesar las percepciones y la información entre un hemisferio y otro, Kramer presenta una lista de dicotomías. En ella apunta que el hemisferio izquierdo es analítico, deductivo, objetivo, literal, intelectual, denotativo, que procesa los datos uno por uno, de manera discreta y secuencial, se resiste a las contradicciones y observa causas y efectos. Por el otro lado, que el derecho destaca por su capacidad de síntesis, de captar el todo de una vez, de aceptar contradicciones, de observar correspondencias y hacer asociaciones, por su carácter imaginativo, subjetivo, metafórico, emotivo, intuitivo. (cf. 9-10)

Lo interesante de su lista es que prácticamente todos los puntos que señala como diferencias entre un hemisferio y otro se pueden aplicar a los dos modos fundamentales de entender el tiempo: cosmológico, físico, externo, objetivo o racional, de un lado y fenomenológico, mental, interno, subjetivo o intuitivo, del otro. Mientras que el cerebro izquierdo procesa la progresión temporal ordinaria, en la que un evento es seguido por otro a lo largo de un continuum unidimensional, el cerebro derecho establece conexiones entre eventos que no necesariamente son adyacentes, rompiendo así con la secuencia lineal, el encadenamiento causal y la progresión de pasado a futuro. Visto de manera simplificada, un lado del cerebro percibe el tiempo externo, divisible, compuesto de partes discretas, literal, racional; el otro, el tiempo interno, metafórico, intuitivo, emotivo, que se percibe como un todo indivisible y continuo. Un lado analiza y desmenuza el tiempo, el otro lo une y sintetiza.

Ahora bien, interpretar o escuchar música involucra los dos hemisferios cerebrales y en este sentido nos abre el acceso a una experiencia y comprensión de la temporalidad mucho más rica que la que convencionalmente

experimentamos. No es que no vivamos cotidianamente el tiempo interno (el que elabora el cerebro derecho) sino que lo mantenemos velado, primero porque no podemos verbalizarlo directamente ya que no se atiene a la lógica discursiva, y segundo porque hemos de aceptar la predilección que la cultura occidental ha concedido al modo de pensamiento del hemisferio izquierdo. Sin embargo, la música, al integrar las dos formas de pensamiento y los dos modos temporales manifiesta y "dice" mucho más del tiempo en sus dos aspectos, aunque metafórica o simbólicamente.²³

Kramer prolonga la correspondencia de la dualidad temporal, musical y cerebral a la filosofía, la antropología y la psicología: "My concepts of linearity and nonlinearity are not exactly the same as philosophy's becoming and being, anthropology's sacred and profane time, or psychology's linear and spatial time conceptions, but the similarities are strong." (19) "Becoming" implica progresión, cambio, movimiento, devenir, linealidad causal; "being" implica permanencia, inmutabilidad, no-linealidad, atemporalidad, "all-encompassing present". Paralelamente, el tiempo profano es el tiempo ordinario, lineal, explícito, externo, el que pasa y se va, el del reloj:

Profane time now dominates daily life and that part of life which is explicit, talked about, and formulated. In the Western world, profane time marks minutes and hours, the day of the week, months of the year, years, decades, centuries - the entire explicit, taken-for-granted system which our civilization has elaborated. (Edward T. Hall en Kramer, 17)

El sagrado, por el contrario, es el repetible –y en este sentido, rítmico-, el reversible, el que no cambia, el que anula la progresión, el no-lineal, el no-explícito; corresponde al tiempo mítico,²⁴ del ritual o la ceremonia, en donde el

²³ Hegel apunta que "la tarea fundamental de la música consiste en hacer resonar, no ya la misma objetividad sino, por lo contrario, las formas y los modos por los cuales la subjetividad más interna del yo y el alma ideal se mueve en sí misma. (Hegel en Abbagnano, 828) Esta reflexión referida al tiempo nos advierte cómo la música revela no la objetividad sino la subjetividad, o sea, la interioridad del tiempo.

²⁴ Como veremos más detalladamente en el Capítulo VI, el tiempo profano está vinculado al tiempo histórico mientras que el tiempo sagrado corresponde al tiempo mítico.

tiempo ordinario deja de existir; es el tiempo espiritual, místico si se quiere, tendiente al estatismo, la permanencia, el perenne presente, la eternidad.²⁵

Curiosamente, frente al tiempo mundano del "becoming" que domina nuestra vida diaria, el arte y el pensamiento se han acercado cada vez más al tiempo sagrado del "being", observa Kramer:

Thus, despite (or perhaps as an antidote to or reaction against) the ever-accelerating pace of life and the hollow obsession with progress in modern Western society, the temporality of modern music has come to reflect spatial concepts of time. Similarly, contemporary art and thought have embraced the static, the eternal, the sacred. (17)²⁶

Son varios los factores que han contribuido a que la concepción de la temporalidad, sobre todo en el último siglo (XX), tienda hacia el estatismo ("stasis") o el "perennial now" a pesar de la vertiginosa velocidad de la vida diaria moderna. En primer lugar, el arte y el pensamiento han enfocado de manera central los procesos mentales internos que se revelan francamente irracionales y discontinuos. Nuestra mente lleva a cabo asociaciones, explora un camino, se regresa, proyecta fantasías, esperanzas y miedos al futuro, recuerda y yuxtapone pasados más y menos lejanos, salta de una cadena de pensamiento a otra sin causa aparente, etc. No sigue un orden establecido o previsible. En este sentido nuestra vida interna rompe la linealidad y se aproxima en mayor o menor grado a experiencias temporales que ensanchan el presente.²⁷

But the conflict between the predominant linearity of external life and the essential discontinuity of internal life is not peculiar to the twentieth century. Thought was surely as nonlinear in 1800 as it is today. But now art [...] has moved from a logic that reflects the goal-oriented linearity of external life to

²⁵ La danza, como expresión privilegiada de la dualidad temporal, nos vuelve al pensamiento, ahora como posible vía de acceso al tiempo sagrado ya que originalmente para muchas culturas la danza poseía una connotación divina y estaba íntimamente ligada al ritual. A la vez, tanto la danza como el ritual están sujetos al ritmo que con su repetición periódica produce el efecto de *no pasar*.

²⁶ Cuando Kramer utiliza la noción de "spatial concepts of time" no se refiere a la espacialización del tiempo en el sentido en el que lo manejamos al principio de este trabajo -el que critica Bergson-, puesto que precisamente correspondería al tiempo lineal ordinario; se refiere justamente al concepto opuesto: el tiempo no-lineal, simultáneo, atemporal, el de la eternidad. El problema es que en cierto sentido, los dos extremos -espacialización y eternización- tienden al estatismo, y el espacio no concebido como una línea pero sí como simultaneidad y coexistencia es una imagen del tiempo no-lineal.

²⁷ El fluir de la conciencia, característico de James Joyce y Virginia Woolf, constituye un ejemplo literario perfecto de la temporalidad interna que ha querido representar el arte.

an irrationality that reflects our shadowy, jumbled, totally personal interior lives.

We live in a time-obsessed culture. One symptom is that time representations in art are closer than ever before to our internal temporal processes. Our art treats time as symbolic of our internal rhythms, and it thereby brings time closer to ourselves and to our obsession. (Kramer, 45-46)

La tendencia a la interioridad es, en parte, producto de la decepción y la desilusión que la cultura del progreso y de la sucesión causal nos han provocado. Los resultados son bastante dudosos: sobrepoblación, pobreza, contaminación, pérdida de la individualidad. Podríamos decir que frente a la cultura del progreso hay una marcha opuesta directamente proporcional en el campo de la filosofía y el arte: a mayor exigencia social de orden causal, velocidad y progreso, mayor interioridad y ruptura con la linealidad.

Because society does not value the individual, people (and their art) have turned inward. The subjectivity of time in the modernist world is an affirmation of the mind. Individuals control, and even create, their own internal rhythms, successions, and tempos. Only in the social arena must we submit to an external, absolute time. Thus, what contemporary arts do with time is no mere experiment but both an expression of liberation from the linearity of cause and effect and a celebration of the subjectivity of time. (164)

Un magnífico ejemplo de la contraposición de estos dos tiempos es, atendiendo al análisis de Paul Ricoeur, *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf. El tiempo cronológico representado por los golpes del Big Ben y el sonido de las campanas de otros relojes constituyen el tiempo común, social, lineal, *monumental* dice Ricoeur, puesto que de él se derivan las figuras de Autoridad y Poder así como su hermana la Intolerancia. Externamente, este tiempo es el mismo para todos, sin embargo, internamente, en la conciencia, el tiempo individual y subjetivo, no-lineal, "*surca* el tiempo público". Los diversos protagonistas establecen una relación distinta con este tiempo monumental de manera que cada uno *compone* su propia perspectiva del tiempo. Para cada quien, el tiempo tiene un significado, un valor y una duración distinta. Clarissa logra armonizar su tiempo individual y el tiempo externo gracias a su susceptibilidad por la belleza y su amor por la vida. En Septimus, el doble de Clarissa, la dicotomía es llevada al extremo, se vuelve insuperable; su

desilusión del tiempo y la medida del poder, su terror debido a la guerra, es tal, que se ampara y aísla en su interioridad y se le juzga loco. La discordancia radical entre su tiempo íntimo y el tiempo monumental, y su negativa a someterse al tiempo social, lo llevan al suicidio, que en cierto sentido es una expresión de liberación de la linealidad y causalidad del tiempo autoritario, y en otro el resultado del aplastamiento del tiempo monumental. Así Septimus es héroe y víctima. La novela nos muestra la variedad y complejidad de las interrelaciones entre el tiempo lineal (externo) y el tiempo no-lineal (interno) así como la creciente interiorización del tiempo en el campo del arte.

Al interés por los procesos mentales y a la decepción que ha ocasionado la cultura del progreso, hay que añadir la apertura al conocimiento de otras culturas distintas a la occidental como otro factor de influencia importantísimo en la gestación de concepciones no-lineales del tiempo. Hemos de aceptar que muchos grupos humanos distintos a nosotros privilegian el hemisferio derecho y ordenan el mundo bajo otros parámetros. Oriente, África, los indígenas de América, han sido el punto de partida para el desarrollo de formas nuevas de pensar el mundo y particularmente el tiempo e indudablemente han sido fuente de inspiración en el arte y en las concepciones temporales que el arte ha asimilado.

Un factor más que ha contribuido a la tendencia de concebir el tiempo como no secuencial sino permanente, eternizado, ha sido, paradójicamente, la tecnología; los medios de comunicación cada día más rápidos fomentan la sensación de simultaneidad. Según Arnold Hauser el hombre moderno vive atento al presente (como el hombre medieval lo estuvo hacia el pasado y el de la Ilustración al futuro) y por ende al fenómeno de la simultaneidad que en el fondo es una negación del tiempo; negación que a su vez es una lucha por recuperar la interioridad de la que nos priva el tiempo físico:

Everything topical, everything belonging to the present moment is of special value to the man of today, and therefore the mere fact of *simultaneity* acquires a new significance in his eyes. The discovery that, on the one hand, the same man experiences so many different and irreconcilable things in one and the same moment, and that, on the other hand, the same things are happening at the same time in so many places, this universalism which modern technics have created and of which modern means of communication make us conscious, is perhaps the real source of the new

conception of time and the abruptness with which modern art describes temporal phenomena. (Arnold Hauser en Kramer, 17-18) (Fig. 21)

Kramer encuentra, en los mismos medios de comunicación, dos símbolos claramente representativos de las dos concepciones temporales fundamentales: el camino y específicamente el tren ("the railroad") que representa el movimiento lineal (de un punto de la dimensión espacio-temporal a otro), progresivo, dirigido hacia una meta previsible, pero que sería la imagen pasada de moda para la era tecnológica actual; y el avión que simboliza el movimiento no lineal ya que una vez en el aire prácticamente no nos damos cuenta del movimiento que registra.

A plane trip is internally static, not *experienced* as directed motion from the point (in space and time) of origin to the point of destination. Such stasis within a framework of almost imperceptible motion is an apt symbol for contemporary time experience. (Kramer, 13)²⁸

En resumen, lo que Kramer quiere mostrarnos es que por una diversidad de factores, en el transcurso de este siglo hemos tomado conciencia cada vez más profunda y hemos intentado expresar con mayor precisión el tiempo interno capaz de destruir la linealidad de la temporalidad física, capaz de ampliar el presente, identificarse con la permanencia y ofrecernos un tiempo "atemporal", trascendido, eternizado, un "always now". Para ello cita un fragmento de *The French Lieutenant's Woman* de John Fowles:

Now he had a far more profound and genuine intuition of the great human illusion about time, which is that its reality is like that of a road -on which one can constantly see where one was and where one probably will be- instead of the truth: that time is a room, a now so close to us that we regularly fail to see it. (13)

Para Kramer, la música constituye una mediación privilegiada para expresar y articular el tiempo en toda su complejidad, pues combina *siempre* los dos modos temporales (lineal y no-lineal, externo e interno). Si bien con el correr del siglo XX, la composición musical -como otras artes, por ejemplo, claramente el cine y la literatura-, presenta cada vez con más frecuencia un predominio del aspecto no-lineal, nunca desaparece del todo la contraparte; en principio porque toda obra

existe *en* el tiempo, toma un tiempo en ejecutarse o escucharse, leerse o contemplarse. La linealidad y la no-linealidad son fuerzas, aunque opuestas, complementarias.

Hemos visto lo que se entiende por linealidad temporal (*becoming-time*) y no-linealidad (*being-time*) de modo general: "In the linear mode, time is directional, a duration carrying us from the past into the future; the present is always fleeting away behind us.... In the nonlinear mode, however, the present exists, and is all that exists." (Robert Ornstein en Kramer, 18) Particularmente en el contexto musical, Kramer define la linealidad como "*the determination of some characteristic(s) of music in accordance with implications that arise from earlier events of the piece*"; y la no-linealidad como "*the determination of some characteristic(s) of music in accordance with implications that arise from principles or tendencies governing an entire piece or section*". (20) Entonces, la linealidad es progresiva, es un continuum temporal compuesto por eventos sucesivos en donde los primeros eventos están implicando los siguientes y éstos son consecuencia de los primeros. En las melodías de la música tonal que va preparando lo que sigue, que cumplen con las cadencias esperadas por la misma armonía o gramática musical, que crecen y decrecen sugiriendo un orden que va del principio al final, percibimos el aspecto lineal del tiempo y de la música. El tiempo no-lineal es el continuum temporal que resulta de los principios permanentes que gobiernan la pieza. Estos principios pueden revelarse gradualmente pero no son consecuencia de eventos o tendencias anteriores, no se van desarrollando, están presentes desde el momento en que aparecen, no se transforman ni crecen. (Ejemplos sencillos de características no-lineales son los dibujos armónicos persistentes, el ritmo claramente uniforme, el *tempo*, el bajo continuo, el tono ya sea solemne, alegre, juguetón, marcial, arrebatado, etc. y otros elementos que permanecen a lo largo de toda la pieza.)

Los conceptos asociados con linealidad son: "teleological listening, horizontal, motion, change, progression, becoming, left brain, temporal". Los asociados a la

²⁸ Resulta irónico que uno de los íconos del futurismo, el avión, que representaba la velocidad y el progreso, ahora, en la "posmodernidad", se haya convertido en símbolo del tiempo interior y, hasta cierto punto, de la negación de tiempo y movimiento.



Fig. 21. Umberto Boccioni, *La calle entra en la casa*, 1911.

Boccioni adopta el uso cubista de una multitud de perspectivas presentadas simultáneamente y lo aplica al panorama urbano. La obra expresa la experiencia temporal del hombre moderno: "cómo el mismo hombre experimenta cosas tan diferentes e irreconciliables en el mismo momento y a la vez cómo las mismas cosas están sucediendo en diferentes lugares al mismo tiempo" (si observamos, a cada uno de los lados de la mujer asomada al balcón encontramos otra mujer también asomada al balcón). Boccioni, describiendo el fenómeno de la simultaneidad perceptiva apunta en su *Manifiesto Técnico*: "¿Cuántas veces hemos visto pasar sobre la mejilla de la persona con la que estamos hablando el caballo que pasa por la calle?" (Esto lo ilustra el Pegaso que aparece en la parte de atrás de la mujer.) (Boccioni en Thomas Parsons y Iain Gale, 208)

96-A

TESIS COM
FALLA DE ... EN

no-linealidad son la contrapartida: "cumulative listening, vertical, stasis, persistence, consistency, being, right brain, atemporal". (63) Como consecuencia, la linealidad es la suma de partes; mientras que en la no-linealidad, la parte es el todo. Nunca desaparece por completo uno de los dos aspectos temporales pero cuando el predominio de las características no-lineales es muy alto, cuando la pieza carece de direccionalidad, no busca llegar a..., se desembaraza de toda intención de progresión, desmantela las relaciones de causalidad, borra pasado y futuro, nos enfrentamos, dice Kramer, a la "música vertical" de la que "if we hear only part of the performance we have still heard the *whole* piece, because we know that it will never change". (57) Algunos ejemplos de obras en las que, según Kramer, predomina el llamado tiempo vertical son: *Bohor I* (1962) de Iannis Xenakis; *Caritas* (1969) de Larry Austin; *A Rainbow in Curved Air* (1969) de Terry Riley; *Variations V* (1965) de John Cage; *From the Fourteenth On* (1973) for solo cello de Joel Chadabe.

La música vertical representa y expresa el *tiempo vertical*, la experiencia del tiempo detenido, de la atemporalidad. En el tiempo vertical, el pasado y el futuro no se distinguen porque se han asimilado al presente: "Time past and time future / What might have been and what has been / Point to one end, which is always present." (T.S. Eliot "Burnt Norton", *Four Quartets*, 118) No hay secuencias sino un presente extendido donde la linealidad causal está ausente.

[...] the holistic music of vertical time telescopes past, present, and future by minimizing the significance of the sequential order of events (...) Vertical music denies the past and the future in favor of an extended present. The past is defeated because the music is in certain fundamental ways unchanging, nonlinear, and ongoing. It appears to have come from nowhere other than where it presently is. [...] Similarly, there is little implication toward the future in this music, other than that it will continue, largely as it has been, without mayor change or articulation. [...] This kind of music tries to create an eternal now by blurring the distinction between past, present, and future, and by avoiding gestures that invoke memory or activate expectation. (Kramer, 375, 376)

La verticalidad musical y temporal tiene un carácter estático; no busca llegar a ningún lado, ni venir de alguno ("not goal-oriented"); no tiene progresión y por lo tanto tampoco principio ni fin ("nonteleological"); cada sonido o evento posee el

mismo valor y existe por sí mismo porque no participa en relaciones de causa y efecto. La verticalidad es potencialmente un continuum eterno. En el horizonte del ahora se inserta algo que sugiere el infinito de tal forma que el presente extendido no es otra cosa que la experiencia de la eternidad, la experiencia de la suspensión del tiempo, del no-tiempo (time-less-ness). Contrapunteando la horizontalidad de la secuencia lineal, la verticalidad abre un abismo, una intensidad que momentáneamente abarca todo. En el orden vertical, la sucesión está cancelada y reemplazada por un sentido de unidad y totalidad; no participan la memoria ni la anticipación porque la conciencia está detenida en el perenne ahora; se borran los límites entre el sujeto y el universo, el individuo se hace uno con la música, con el tiempo, con el mundo. Estamos *en* y *fuera* del tiempo:

For most of us, there is only the unattended
Moment, the moment in and out of time.
The distraction fit, lost in a shaft of sun light,
The wild thyme unseen, or the winter lightning
Or the waterfall, or music heard so deeply
That it is not heard at all, but you are the music
While the music lasts.
(T.S. Eliot, "The Dry Salvages", *Four Quartets*, 136)

No es nuestro afán negar el tiempo externo, pero ese está ahí, aceptado y reificado en un reloj cada día más exacto y capaz de registrar magnitudes inconcebibles de tan pequeñas. Lo que deseamos es amalgamar al tiempo ordinario ese *otro* tiempo y entender que nuestra existencia se rige, como lo revela la música, por la convergencia de dos tiempos antagónicos, o más exactamente, por un tiempo actual, efectivo, (externo si se quiere) y un no-tiempo virtual, ideal, vertical (interno, subjetivo). Vivimos, como diría Proust, una fugitiva eternidad, pero eternidad al fin.

La idea, por demás paradójica, de que para comprender, experimentar y/o percibir el tiempo trascendemos el tiempo, hacemos una síntesis, fijamos el tiempo, nos distanciamos del tiempo o salimos del tiempo, persiste. Las distintas rutas que hemos tomado para aprehenderlo nos han conducido, en algún punto, a exceder los límites del instante, y, en última instancia, los límites del tiempo.

**B. La recreación del tiempo.
Tiempo y narración.**

Veo en las tramas que inventamos el medio privilegiado por el que reconfiguramos nuestra experiencia temporal confusa, informe y, en el límite, muda.

Paul Ricoeur

La música nos ha ofrecido, a su manera, un acceso, una manifestación, una imagen del tiempo. Ahora nos toca abordar, lo que consideramos un segundo espejo fiel de lo inescrutable, un camino alternativo hacia la clarificación del tiempo. De acuerdo con Ricoeur, indirectamente, metafóricamente, poéticamente, la narración ofrece una respuesta a la problemática del tiempo:

En mi libro será constante la tesis de que la especulación sobre el tiempo es una cavilación inconclusiva a la que sólo responde la actividad narrativa. No porque ésta resuelva por suplencia las aporías; si las resuelve, es en el sentido poético y no teórico. La construcción de la trama, diremos después, responde a la aporía especulativa con un hacer poético capaz de aclarar la aporía (tal será el sentido principal de la *catarsis* aristotélica), pero no de resolverla teóricamente. (I, 43)

La construcción de la trama constituye una *configuración* de la temporalidad, una enunciación metafórica de lo que directamente nos es inaccesible.

Así, el discurso poético transforma en lenguaje aspectos, cualidades y valores de la realidad, que no tienen acceso al lenguaje directamente descriptivo y que sólo pueden decirse gracias al juego complejo entre la enunciación metafórica y la transgresión regulada de las significaciones corrientes de nuestras palabras. (I, 33)

La función mimética de la narración, dice Ricoeur, no es más que una aplicación particular de la función metafórica del lenguaje poético. En otras palabras, la narración, por medios indirectos revela la naturaleza del tiempo:

Mientras que la redescipción metafórica predomina en el campo de los valores sensoriales, pasivos, estéticos y axiológicos, que hacen del mundo una realidad *habitabile*, la función mimética de las narraciones se manifiesta

preferentemente en el campo de la acción y de sus valores *temporales*. (I, 33)

La narración logra hacer inteligible el tiempo mediante la imitación o representación creativa de la acción y la disposición de los hechos, es decir, mediante la actividad mimética y la construcción de la trama (el binomio "*mimesis*"- "*mythos*"). Lo primero que señala Ricoeur con respecto a los conceptos de *mythos* y *mimesis* es que deben tenerse por operaciones y no por estructuras pues se trata de procesos activos; *mythos* y *mimesis* no son sistemas sino acciones que ordenan los hechos en sistema, actos de estructuración mas no estructuras. Así, se imitan o representan acciones y se componen tramas en el sentido dinámico. Esto significa que en la imitación y la composición de tramas, inherentemente, queda implicada la temporalidad; se trata de un hacer y no de un estar hecho. Ahora bien, en cuanto a la actividad mimética, nos advierte Ricoeur, no debe entenderse como calco o réplica idéntica de una realidad preexistente; implica un trabajo y una producción, es una imitación creadora, una representación de acción en la que participan la semejanza y la diferencia, la identificación y la transformación que en última instancia constituirán el "como-si", el rodeo para hacer inteligible el tiempo. Paralelamente, al imitar la acción, se construye la trama, se disponen y ordenan lo hechos. La trama es justamente la solución poética al problema de la temporalidad, dice Ricoeur; la trama inventa el orden temporal que la experiencia viva discordante y aporética no manifiesta. Marcel, en *À la recherche*, al describir su experiencia de lectura manifiesta los beneficios que la narración ofrece a la comprensión de nuestras vidas. Entre otras reflexiones y con otras palabras, nos habla de la solución poética que la trama brinda a la experiencia viva discordante. Escribe:

Et une fois que le romancier nous a mis dans cet état, [...] alors, voici qu'il déchaîne en nous pendant une heure tous les bonheurs et tous les malheurs possibles dont nous mettrions dans la vie des années à connaître quelques-uns, et dont les plus intenses ne nous seraient jamais révélés parce que la lenteur avec laquelle ils se produisent nous en ôte la perception [...] (Proust, I, 84)²⁹

²⁹ "Y una vez que el novelista nos ha puesto en ese estado,[...] entonces desencadena en nuestro seno, por una hora, todas las dichas y desventuras posibles, de esas que en la vida

Si en la propuesta agustiniana (tomando además en cuenta que Agustín es fuente de perspectivas fenomenológicas posteriores) sobresale la discordancia,³⁰ en el *mythos* aristotélico triunfa la concordancia. "Esta concordancia se caracteriza por tres rasgos: plenitud, totalidad y extensión apropiada." (Ricoeur, I, 92) A diferencia del tiempo que vivimos como un continuo ininterrumpido rodeado siempre de un pasado y un futuro y sin llegar nunca a término, la trama es un todo con principio, medio y fin. La composición poética, por medio de la selección y organización de los acontecimientos, lleva a cabo una síntesis y una abstracción y así, logra darle coherencia a algo que se despliega sin principio ni fin y de manera informe. El comienzo en la trama se define, no como la ausencia de antecedente sino como la ausencia de necesidad de antecedentes en la sucesión; a su vez, el fin, como la ausencia de necesidad de acontecimientos posteriores. Esto quiere decir que la sucesión en la trama está regulada por una lógica, por exigencias de necesidad y de probabilidad; la trama no copia la acción efectiva sino que dispone de ella y la arregla conforme a ciertos principios. La extensión, vinculada a la idea de totalidad le brinda un contorno, un límite, a la acción (Aristóteles define la "adecuada extensión" como "lo que debe poderse contemplar simultáneamente desde el principio hasta el final"); al mismo tiempo, la acción es llevada hasta su término, es completa, coherente y plena. (Fig. 22)

La sucesión en la trama es más lógica que cronológica, es decir que la trama hace contiguos acontecimientos que tienen una relación de causalidad aunque no sean cronológicos, por ejemplo, no toma en cuenta los tiempos vacíos. Construye un vínculo de necesidad entre un hecho y otro. La ilación causal, a diferencia de la episódica presta verosimilitud a la trama.

Ahí reside la oposición clave: "Uno después de otro", "uno, causa de otro"
[...] Uno después de otro es la sucesión episódica y, por lo tanto, lo

tardaríamos muchos años en conocer unas cuantas, y las más intensas de las cuales se nos escaparían, porque la lentitud con que se producen nos impide percibir las [...] (Proust, I, 108)

³⁰ Cabe recordar que Ricoeur, en su interpretación de San Agustín, considera que la *distentio animi* y el triple presente suponen un desfase, una no-coincidencia de las tres modalidades de la acción (memoria, atención y espera) que más que resolver la aporía la agudizan. Se trata de la contraposición entre *distentio/intentio* (el desfase en la distensión por la tensión del presente-futuro, presente-presente y presente-pasado) que hace resaltar la discordancia de la experiencia viva por encima de la concordancia.

inverosímil; uno a causa de otro es el encadenamiento causal y, de ahí, lo verosímil. (I, 96)

Todas estas características proporcionan concordancia a la disposición de los acontecimientos, sin embargo, la trama incluye la discordancia. Los rasgos discordantes son los incidentes que motivan la *catharsis*, o sea, que provocan los efectos de temor y compasión; la sorpresa puesto que se contrapone a la causalidad ("contra lo esperado / uno a causa de otro") (I, 98); y con distintos grados de *catharsis* y sorpresa: los golpes del azar; los cambios o peripecias en general ya que desafían la coherencia de la sucesión; la *anagnorisis* o reconocimiento; el lance patético ("*the thing suffered*", "*pathos*"); y en el caso de la tragedia, la falta o error trágico (*hamartia*) que constituye un punto ciego y por ello problematiza la causalidad. A pesar de lo discordante, de la amenaza de lo insensato, la trama se resuelve en concordancia, coherencia, verosimilitud. Establece una relación de continuidad, necesaria y sintética, entre elementos heterogéneos a pesar de la tensión que genera lo paradójico y sorprendente, es decir, aunque contrariamente a la experiencia, un suceso a causa de otro, aunque inesperadamente, uno a causa de otro, integrando así lo conmovedor en lo inteligible. Por eso apunta Ricoeur:

El arte de componer consiste en mostrar concordante esta discordancia: el "uno a causa (día) del otro" prevalece sobre el "uno después (meta) del otro" [...] Es en la vida donde lo discordante destruye la concordancia, no en el arte trágico. (I, 99)³¹

Por eso también, para Ricoeur, la construcción de la trama es la "réplica invertida de la *distentio animi* de San Agustín" (I, 80); mientras que en ésta última prevalece la discordancia, en la primera triunfa la concordancia.

Ni que decir tiene que soy yo, lector de Agustín y de Aristóteles, quien establece esta relación entre la experiencia viva, en la que la discordancia rompe la concordancia y la actividad eminentemente verbal en la que la concordancia restablece la discordancia. (I, 80)

Componer la trama es ya hacer surgir lo inteligible de lo accidental, lo universal de lo singular, lo necesario o lo verosímil de lo episódico. (I, 96)

³¹ Por supuesto la concordancia del arte trágico se aplica a toda narración (narración en el sentido amplio utilizado por el mismo Ricoeur).



Fig. 22. Leonora Carrington, *Took My Way Down / Like a Messenger / To the Deep*, 1977.

En la plástica también encontramos experimentos narrativos, secuencias ordenadas, construcción de tramas. Este tríptico de Leonora Carrington nos muestra una acción plena, total y de extensión apropiada. Enfatiza la continuidad la prolongación de ciertas imágenes y líneas de un cuadro a otro, la composición a base de dos rombos que abarcan los tres lienzos y la progresiva disminución de la luz además del título que funciona como un paratexto.

102-1A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Entonces, totalidad, extensión y plenitud así como ordenación causal, incluida la discordancia, hacen de la trama una composición coherente que articula y presenta la temporalidad. La trama "toma juntos" acontecimientos que están dispersos llevando a cabo una obra de síntesis: "en virtud de la trama, fines, causas y azares se reúnen en la unidad temporal de una acción total y completa" (I, 31). Esta síntesis de lo heterogéneo nos acerca nuevamente a la noción bergsoniana de la duración (no episódica sino compenetrándose) como unidad en la multiplicidad pues los cambios se van sucediendo pero quedan atados por la unidad y totalidad de la trama.

Sin aludir al tiempo, sin necesariamente mencionarlo o describirlo directa y explícitamente, la trama, como disposición de hechos, configura, le da forma, a la experiencia temporal, es decir que, el tiempo sigue estando implicado en la trama sin hacerse temático. Aristóteles no muestra ningún interés por la construcción del tiempo, dice Ricoeur, sin embargo, la articulación del tiempo es una consecuencia de la construcción de la trama, tanto porque imita la acción como porque la inventa. "La poesía, en efecto, es un 'hacer' y un 'hacer' sobre un 'hacer' [...] Sólo que no es un hacer efectivo, ético, sino precisamente inventado, poético."³² (I, 94) Este doble "hacer" permite a la trama imitar la temporalidad (crear el "como si" del tiempo) y darle forma sin perder el dinamismo y por ende aprehendiéndola auténticamente; no la fija pero sí la trabaja y ordena, la hace inteligible. La trama constituye otro modelo de lo que Gurney llama, al referirse a la música, "ideal motion", "oneness of form and motion". Unos párrafos antes indicábamos que Ricoeur hace hincapié en entender *mythos* y *mimesis* como actos de estructuración, actividades, operaciones, y no como estructuras. Por otro lado nos dice que la narración configura el tiempo, le da una forma, una figura (acaso el término *estructura* tenga una connotación de mayor rigidez que *forma* o *figura*). Uniendo las dos proposiciones ¿no llegamos a la fusión de forma y movimiento que es precisamente un "hacer" sobre el "hacer" o un "hacer haciendo"?

³² "Las calificaciones éticas vienen de lo real. De la imitación o de la representación proviene la exigencia lógica de coherencia." (Ricoeur, I, 105)

Con el fin de defender la amalgama entre forma y movimiento que lleva a cabo la configuración narrativa, Ricoeur critica el modelo nomológico (covering-law model) de la historiografía y el modelo estructuralista-semiótico de la teoría de la narración. Ambos buscan dar una explicación que contradice la idea de temporalidad tanto histórica como de la experiencia individual. "Abogaré por la primacía de la actividad creadora de tramas respecto de cualquier clase de estructuras estáticas, de paradigmas acrónicos, de invariantes intemporales." (I, 83) Lo interesante es que la forma que construye la trama no paraliza el movimiento, no destruye ni contradice la noción de temporalidad, amalgama lo opuesto logrando la sucesión en lo copresente, la copresencia en la sucesión.³³ La paradoja de Hui Shi ilustra claramente lo que intentamos recalcar: "la flecha que vuela está inmóvil aunque no se ha detenido". (Hui Shi en Bingming, 30)

Ahora bien, así como hay un movimiento al interior de la propia trama (como acto configurante, síntesis de lo sucesivo), hay un movimiento externo fundado por la actividad mimética; "un antes (*mimesis* I, prefiguración) y un después (*mimesis* III, refiguración), de la configuración poética (*mimesis* II o *mimesis*-creación)". (cf. Ricoeur, I, 103-112) Podríamos decir que el proceso mimético contiene inherentemente la temporalidad por partida doble, al interior de *mimesis* II con la construcción de la trama que *representa* el tiempo y externamente por el movimiento que genera el paso de *mimesis* I a *mimesis* II y a *mimesis* III que ancla la temporalidad de la narración a la temporalidad de la realidad y que a su vez representa un fenómeno de flujo.

Ricoeur realiza un profundo análisis de la prefiguración, la configuración y la refiguración (*mimesis* I, II, III) con el fin de probar el dinamismo del proceso *mythos-mimesis* y la función de mediación así como el anclaje a la realidad, que la construcción de la trama preserva a pesar de su carácter simbólico. Todo ello

³³ Todo lo expuesto en relación a la dualidad temporal que la música manifiesta y muestra (tiempo efectivo-tiempo virtual, "oneness of form and motion", linealidad y no-linealidad, etc.) es susceptible de trasladarse a la narración y los conceptos ricoeurianos de construcción de la trama y disposición de los hechos (*mythos*, *mimesis* II) porque éstos ordenan y unifican lo heterogéneo y sucesivo en una unidad al igual que la música. Lo que aporta adicionalmente la narración a la comprensión y articulación del tiempo es el carácter mimético (todo el proceso de *mimesis* I, II y III). La narración imita específicamente el paso del tiempo, el acontecer, las acciones, el movimiento. Sobre la actividad mimética hablaremos a continuación.

tejiendo lazos estrechísimos entre tiempo y narración y argumentando el poder que tiene la narración de hacer inteligible el tiempo vivido. En el fragmento dedicado a *mimesis* I nos habla de la pre-comprensión del mundo de la acción que supone toda narración: la competencia tanto práctica como narrativa para identificar y utilizar toda la red conceptual de los rasgos estructurales de la acción (agentes, motivos, fines, resultados, circunstancias, etc. en otras palabras, el "qué", "por qué", "quién", "cómo", "con", "contra quién", de la acción así como los rasgos discursivos, semánticos y sintácticos que operan en la composición narrativa); la competencia cultural para hacer legibles o interpretar las mediaciones simbólicas que residen en el obrar, por ejemplo, conocer las reglas de descripción y los presupuestos éticos dentro del contexto cultural, moral y social para dar el valor y el significado adecuado a una acción, ya que ésta jamás es éticamente neutra y siempre está mediatizada simbólicamente; la pre-comprensión y el reconocimiento de los caracteres temporales ya existentes en el mundo de la acción efectiva, -debido a que actuamos cotidianamente "en" el tiempo (*intratemporalidad* o ser-"en"-el-tiempo en la terminología de Heidegger)- que piden ser narrados y que consecuentemente la configuración incorpora.

En la parte correspondiente a *mimesis* II reitera el "carácter dinámico de la *operación de configuración*" y "la función de mediación que ésta cumple entre la precomprensión y la poscomprensión del orden de la acción y de sus rasgos temporales". Describe el acto configurante como "la operación que extrae una historia sensata de una serie de acontecimientos o de incidentes", es decir, transforma estos acontecimientos o incidentes en una historia tomada como un todo; historia que organiza la simple sucesión dándole una *figura* inteligible, y pone de manifiesto un orden sintagmático sobre componentes paradigmáticos, "integrando juntos factores heterogéneos". (cf. Ricoeur, I, 131-132) *Mimesis* II, continúa Ricoeur, resuelve poéticamente la paradoja de la experiencia temporal porque crea una historia que puede seguirse e incluso llegar a una conclusión, tener un final ("sense of an ending") y mostrarse como una totalidad. Logra extraer del "uno después del otro" el "uno a causa del otro" haciendo la historia no sólo verosímil sino además convincente y aceptable; incorporando lo sensacional y lo

imprevisto al orden y la coherencia, la sorpresa y la singularidad a la causalidad (concordancia discordante). La configuración representa al tiempo como transcurriendo del pasado hacia el futuro, es decir, invierte la dirección "natural" del tiempo (futuro que deviene pasado).

El acto de refiguración o *mimesis* III es, en opinión de Ricoeur la operación que proporciona a la narración su sentido pleno al restituirla al tiempo del obrar y del padecer. Aunque la narración pareciera llegar al punto de partida, no se trata de un círculo vicioso, redundante, sino de un avance en espiral puesto que la construcción de la trama ejerce una violencia en su interpretación de la realidad al darle forma a lo informe, al darle consonancia a la disonancia, al darle inteligibilidad a lo aporético, de manera que al regresar al tiempo de la experiencia tenemos una comprensión mayor de la temporalidad. "El hacer narrativo *resignifica* el mundo en su dimensión temporal" (I, 153). *Mimesis* I no es un efecto de *mimesis* III, sobretodo si consideramos que en la temporalidad efectiva hay una auténtica demanda de narración, una estructura pre-narrativa que pide ser contada y que en *mimesis* III se realiza la satisfacción de la demanda. El paso de *mimesis* II a *mimesis* III lo realiza el acto de lectura que "recobra y concluye el acto configurante", recordemos que la trama se construye en el texto pero sólo alcanza su cumplimiento en el lector o espectador. Finalmente, la construcción de la trama es obra conjunta del texto y de su lector y no encuentra su plenitud sino en *mimesis* III. Por otra parte, el proceso mimético tampoco concluye en la obra porque el sentido de ésta va más allá de sí misma, "dice algo *sobre* algo" gracias a su capacidad de referencialidad. "Lo que el lector recibe no sólo es el sentido de la obra, sino también, por medio de éste, su referencia: la experiencia que ésta trae al lenguaje y, en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella." (I, 150) No importa cual sea el modo referencial (metafórico como el que predomina en la ficción o por huellas como el que impera en la historiografía, aunque en el fondo, según lo plantea Ricoeur, se hacen préstamos recíprocos puesto que todo relato se cuenta como si hubiese tenido lugar y todo pasado efectivo sólo puede reconstruirse por la imaginación), la cuestión es que *refigura* el tiempo humano. "La obra narrativa es una invitación a *ver* nuestra praxis *como...*"

(I,156) Las obras literarias hacen y rehacen el mundo continuamente. El tiempo de la acción es refigurado porque es representado y restituido a la experiencia viva. Así, la mimesis ofrece una respuesta poética a las insalvables paradojas con las que se topa la fenomenología del tiempo.³⁴

Los tres estadios de la mimesis explican por qué la construcción de la trama hace inteligible el problema del tiempo, es decir, ligan el "como-si" que inventa la trama al ser de la realidad. "El creador de palabras no produce cosas, sino sólo cuasi-cosas; inventa el como-si." (I, 103) Pero este como-si que abre el espacio de ficción instaura a la vez un corte y una unión con la realidad gracias al antes y al después; gracias a la fuente de la que parte y a la que llega o en la que se proyecta. Como la metáfora que requiere del sentido literal, como un primer escalón que se derriba para construir el sentido metafórico, la trama requiere de la realidad práctica y efectiva para conformarse o para subvertirla (un elemento anterior). También como la metáfora, ofrece una comprensión mayor, un excedente de sentido, una aproximación intuitiva del ser del tiempo que escapa a la referencialidad directa, pero que sólo alcanza su término en el lector (un después), pues el placer del reconocimiento (el traslado del como-si al ser o al ver-cómo) se construye en la obra pero lo efectúa o lo experimenta el espectador, fuera de la obra, posteriormente.³⁵ Así, la *mimesis*-invención queda enmarcada por la realidad (el tiempo efectivo, real, la experiencia viva) y sólo encuentra toda su significación insertada en este contexto. Por eso dice Ricoeur que *mimesis* II solamente tiene una función mediadora y es gracias a esta función mediadora que obtiene inteligibilidad. Si bien *mimesis* II es un salto a lo imaginario, y en este sentido, una ruptura, al imitar o representar queda vinculada a la realidad. "Pero, pese a la ruptura que crea, la literatura sería para siempre incomprensible si no viniese a configurar lo que aparece ya en la acción humana." (I, 130) Complementariamente dice Wittgenstein: "Es manifiesto que por muy diferente del real que se piense un mundo, há de tener algo en común con él -una forma-." (Wittgenstein, 2.022) *Mimesis* II media entre la semejanza y la diferencia, entre la

³⁴ Acerca de la triple mimesis, consultar Ricoeur I, 103-161.

³⁵ Recordemos que para Ricoeur, la narración no es más que una aplicación particular (al plano temporal) del proceso de metaforización.

identidad y la transformación. Y es este juego el que le permite obtener su valor simbólico y metafórico, y así, proporcionar una comprensión de la realidad y particularmente de la temporalidad como experiencia humana. Sin desprenderse de la realidad, las dosis de creatividad e invención de la narración hacen visible lo invisible, consienten reconocer una forma donde era imperceptible, deducir qué es cada cosa; en pocas palabras, permiten hacer inteligible el tiempo. "Aprender, deducir, reconocer la forma: éste es el esqueleto inteligible del placer de la imitación (o de la representación)." (I, 94) "El placer del reconocimiento," escribe Ricoeur, "presupone un concepto prospectivo de verdad, para el que inventar es reencontrar." (I, 97) En conclusión, el arte, al imitar la vida y por su poder de metaforización, clarifica situaciones que en la vida son incomprensibles, claro que no resuelve los dilemas ni ofrece soluciones pero los revela y los hace inteligibles, otorga una respuesta poética. (Fig. 23)

Dentro del arte, por imitar la acción, particularmente la narración redescubre la temporalidad: "el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal." (I, 113) Ricoeur considera "*la narración como el guardián del tiempo* en la medida en que no existiría tiempo pensado si no fuera narrado." (III, 991) El vínculo entre narración y experiencia temporal alcanza el grado más íntimo puesto que ésta última *exige* ser narrada para ser tal; en otras palabras Ricoeur dirá que el tiempo vivido pide ser contado, por poseer una estructura prenarrativa. Así se crea la dependencia entre tiempo y narración, un circuito que se retroalimenta para humanizar el tiempo y mostrarlo.

Si bien *mimesis* I, II y III nunca pierden su carácter dinámico y están operando todas simultáneamente, como un fenómeno de flujo, porque *mimesis* II es sólo tránsito, mediación del antes y después "*paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado*" (I, 115); tal y como el "va siendo sido" o "futuro-que-va-al-pasado-viniendo-al-presente" en un sólo movimiento, que apuntan Heidegger y Merleau-Ponty respectivamente o Hui Shi al afirmar que cuando el sol llega a su cenit empieza ya a declinar. (Hui Shi en Bingming, 30)



Fig. 23. Eduardo Cohen, *Fiestas y tiempos para la alegría*, 1990.

Si observamos detalladamente todo el ciclo de vida está descrito a partir de momentos significativos. Este es un ejemplo de actividad mimética y de redescripción (pictórico-narrativa) de la realidad para hacerla inteligible u ofrecer una posible comprensión.

108-A

TESIS COM
FALLA DE

La configuración, como el presente, es el punto privilegiado por ser la mediación necesaria, el punto de tránsito y el lugar donde se advierte el horizonte de pasado (antes o prefiguración) y de futuro (después o refiguración) y por lo tanto del tiempo. A lo largo del proceso mimético, es en la *mimesis*-creación, donde se *configura* (como lo dice el término utilizado por Ricoeur) la temporalidad, es decir, donde adquiere una figura, una forma; como si, instantáneamente, la temporalidad quedara suspendida para hacerse inteligible tal y como la metáfora suspende la función referencial directa para re-describir la realidad inaccesible. Es en la configuración donde se construye la *síntesis* de lo heterogéneo y por su carácter simbólico y de mediación *otro* tiempo que si bien hace comprensible la acción efectiva, es un tiempo virtual, que se sale y trasciende la temporalidad física.

Por un pasillo o por otro, brota la necesidad de mediación, de distancia, de horizonte, de abstracción, de *desbordar el tiempo para concebir el tiempo*.

IV. Entre el tiempo y la eternidad.

Sin una eternidad, sin un espejo delicado y secreto de lo que pasó por las almas, la historia universal es tiempo perdido y en ella nuestra historia personal -lo cual nos afantasma incómodamente.

Jorge Luis Borges
"Historia de la eternidad"

El sentimiento de eternidad es hipócrita, la eternidad se nutre del tiempo.

Merleau-Ponty

Los neoplatónicos solían decir: el hombre no está en el tiempo ni en la eternidad, sino en el horizonte donde ambos se juntan.

Agustín Basave Fernández del Valle

Tanto camino andado y ¿qué es el tiempo? ¿dónde está el tiempo? ¿qué dirección lleva? ¿cómo se mide? ¿hay solamente un tiempo o hay muchos tiempos? ¿el tiempo pasa o somos nosotros y el universo entero los que pasamos *en y por* el tiempo, o las dos cosas a la vez? ¿o acaso nosotros *somos* el tiempo? No hay una respuesta categórica, decisiva, definitiva, a ninguna de estas preguntas. Cada época y cada disciplina ha ensayado definiciones y descripciones, mas al parecer, el tiempo, como su propia naturaleza, es para el pensamiento, un blanco móvil, fugaz. Con todo, y a pesar de la imposibilidad de racionalizarlo, a pesar de su invisibilidad e inescrutabilidad, hemos intentado mostrar algunas de la vías indirectas, simbólicas o poéticas (música y narración), que nos acercan a la comprensión del tiempo, que recrean, articulan y manifiestan el tiempo. También hemos estudiado ciertas relaciones indisolubles que mantiene el tiempo, con el fin de buscar alguna revelación a través de sus socios (espacio, ser, conciencia). Soluciones no hallamos pero quizá sí momentos de luz,

chispazos de comprensión intuitiva, cierta inteligibilidad, una que otra conclusión aunque sea en el sentido de que el tiempo es inaprehensible.

Un denominador común extrajimos de todo el recorrido: el hecho de que, paradójicamente, es imposible comprender el tiempo desde sí mismo: "Si el tiempo es un *no-ser*, su posible inteligibilidad sólo podría ser captable a partir del Ser del cual aquel sería un *no*; sería comprensible, pues, no *en* y *desde* sí mismo sino *desde* algo que lo trasciende." (García Astrada, 14) En otras palabras, no podemos percibir el tiempo en sí mismo; el tiempo sólo es concebible trascendiendo el tiempo, superándolo, desbordándolo, llevándolo al roce con la eternidad que constituye el *ser* del cual el tiempo es un *no*. Esta reflexión, tan simple aparentemente, y sin embargo atravesada por incontables paradojas es una de las tesis fundamentales sobre las que gira nuestra investigación. Lo hemos ido apuntando a lo largo de esta exposición pero ha llegado la hora de examinarlo a fondo.

El universo requiere la eternidad. Los teólogos no ignoran que si la atención del Señor se desviara un solo segundo de mi derecha mano que escribe, ésta recaería en la nada, como si la fulminara un fuego sin luz. Por eso afirman que la conservación de este mundo es una perpetua creación y que los verbos *conservar* y *crear*, tan enemistados aquí, son sinónimos en el Cielo. (Borges, "Historia de la eternidad", *Historia de la eternidad*, I, 363)

Vivir es perder tiempo: nada podemos recobrar o guardar sino bajo forma de eternidad [...] (Jorge Santayana en Borges, "Historia de la eternidad", *Historia de la eternidad*, I, 363)

Nuestro pensar sobre el tiempo ha sido un caminar en círculos, avanzar y regresar, y ahora es preciso dar una vuelta más antes de intentar otro paso. La segunda sección de este trabajo la dedicamos a examinar las relaciones del tiempo con el espacio, con el Ser y con la conciencia.¹ Elegimos estas relaciones por considerarlas importantes para la comprensión del tiempo pero también porque son de alguna manera los cimientos de reflexiones posteriores y de las

¹ No dedicamos un apartado especial al movimiento porque éste está prácticamente asimilado al tiempo, al grado de que (como veremos más adelante) Aristóteles observa que si bien el tiempo no es el movimiento, el tiempo no puede existir sin el movimiento; uno y otro se determinan recíprocamente; y porque lo tratamos en el primer capítulo dedicado a los problemas que presenta la comprensión del tiempo visto de manera independiente.

conclusiones a las que ahora pretendemos llegar. Podríamos trazar una parábola, un arco que recorre ciento ochenta grados, si unimos el trayecto que va del conjunto espacio-tiempo, pasa por Ser-tiempo y desemboca en conciencia-tiempo. Ahora bien, esquemáticamente y sólo como herramienta de estudio y medio de comprensión (puesto que hay muchas combinaciones, variaciones y entrecruzamientos posibles a lo largo de esta parábola), determinamos que la primera parte, el lado izquierdo que trabaja la relación del tiempo con el espacio, corresponde al tiempo externo, efectivo, actual, al tiempo del mundo o cosmológico como lo llama Ricoeur, al tiempo lineal de acuerdo a Kramer porque se ordena ya sea causalmente o secuencialmente: un evento después de otro. Si el *tiempo*² posee una naturaleza dual, la relación del tiempo con el espacio sustenta el aspecto del tiempo objetivo, común a todos los sujetos y objetos. En el ámbito de esta relación se ubica el tiempo ordinario o convencional, el tiempo que llamamos "del reloj" y que es susceptible de ser dividido, medido y cuantificado porque justamente todo el sistema de ordenación y de medición se basa en el movimiento de los astros y los cuerpos *en* el espacio. Un minuto equivale al tiempo que tarda la manecilla de los segundos en dar una vuelta completa (espacio recorrido). Desde esta perspectiva se enfatiza el aspecto cuantitativo de la temporalidad; el tiempo es una sucesión uniforme, homogénea; cada segundo, cada día, cada año, tienen el mismo valor. Así, es posible discriminar y determinar las coordenadas espaciotemporales de un cuerpo móvil. Este es un tiempo que podemos llamar físico, y también en este sentido, asimilado a la materia, al espacio, al cuerpo. Es preciso notar que en la medida en que se acepta que hay un antes y un después, un pasado y un futuro, y se concibe la idea de sucesión, de movimiento y de cambio, ya hay forzosamente participación de la conciencia, sin embargo todavía no hay una confirmación clara de que el presente tenga extensión. Corresponde al tiempo que percibimos con el lado izquierdo de nuestro cerebro.

² Utilizaremos la palabra *tiempo* en cursivas para referirnos al tiempo vivido, al tiempo humano que oscila entre el tiempo absoluto, radical, al que se inclina la exterioridad del espacio y el tiempo eterno al que tiende la interioridad de la conciencia.

Llevado al límite más radical, a la punta de la parábola, el tiempo externo, espacializado, equivale al tiempo puntual (compuesto de puntos, de "ahoras" inconexos) amenazado por la nada, discontinuo, sin pasado ni futuro, imperceptible ya que no hay una conciencia que registre y arme la secuencia. La temporalidad absoluta, puntual, como bien decían los escépticos desemboca en la nada. Pasado y futuro por *ya no ser o no ser todavía*, carecen de existencia y el presente es un vértice inextenso por el que deviene el futuro en pasado, sin ninguna permanencia y por lo tanto carente de ser también. Frente al tiempo absoluto estamos condenados al presente preciso, a la actualidad instantánea, al paso radical que no dura, al cambio y la ruptura completa entre un momento y otro por falta de continuidad (observemos que pasado y futuro sustentan la continuidad y en este tiempo no existen), a un tic sin un tac, a un tris inconexo que de inmediato se desvanece, a una intermitencia sin forma y sin sentido, al anonadamiento total. Jacques-Bénigne Bossuet advierte el riesgo de esta temporalidad absoluta: "There is never more than an instant between us and nothingness. Now we possess it, now it perishes; and we would all perish with it if promptly and without any loss of time we did not take hold of a similar one." (Bossuet en Turetzky, 43) En un tiempo sin continuidad, sin un instante que sin pérdida de tiempo, sin intervalo, se abraza a otro instante, no hay *tiempo*, sólo hay nada. (Fig. 24)

Curiosamente, este tiempo *puro*, que cada instante corre el riesgo de desaparecer (si no es que de hecho desaparece según los escépticos), lo reificamos y al hacerlo lo *trascendemos*, pues como veremos, toda afirmación del tiempo forzosamente implica trascenderlo; bien como tiempo ordinario, calendarizado, (reificación en la que persiste la idea de sucesión), o llevado al extremo, mediante el símbolo de la línea recta que es precisamente la imagen simétrica o inversa del tiempo absoluto pues presenta todos los momentos del tiempo coexistiendo; es decir, en vez de un presente puntual, inextenso, aparece un presente total que reúne simultáneamente todos los puntos y que contradice la noción misma de temporalidad. La representación del tiempo mediante una línea horizontal perfectamente homogénea, cancela la idea de cambio, de libertad



Fig. 24. Georges Seurat, *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*, 1883-1886.

Tal vez la discontinuidad temporal implicaría una discontinuidad espacial; ¿entonces veríamos el espacio compuesto de puntos, de pequeños trazos como los momentos aislados del tiempo? Pero ¿podríamos contemplar la completa configuración de los puntos como lo muestra esta obra o simplemente un solo punto inconexo en cada momento? Al parecer, el puntillismo como arte del divisionismo, muestra el riesgo de la discontinuidad; la cercanía de los puntos, la distancia del observador y el trabajo de la conciencia aún admiten la conservación de la forma en vías de desintegrarse.

114-A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

porque todo está previsto, de irreversibilidad porque todo está presente de una vez -más que decir que la reversibilidad es posible en esta representación del tiempo, observamos que la direccionalidad es absurda, no hay más que presente. En resumen, la línea recta es una imagen de eternidad. Como vemos, en el límite, resbalamos fuera del tiempo. Ya sea porque los "snapshots", -los "ahoras" inextensos-, se esfuman; a un presente puntual "le sigue" (en realidad no hay secuencia) otro presente puntual y el movimiento, el cambio, el pasar, se vuelven imperceptibles dado que la conciencia está totalmente ausente en este extremo y se trata de la pura exterioridad del tiempo; y por lo mismo el tiempo se anonada. Ya sea porque la reificación que llevamos a cabo, inversamente, nos conduce al tiempo constituido, "hecho", terminado, total, simultáneo, espacializado, al presente eterno en el que coexisten todos los momentos y que es, por lo tanto, otra negación del tiempo.

Del lado derecho de la parábola, coincidiendo con la relación tiempo-conciencia, y con las características de pensamiento del hemisferio derecho del cerebro, tenemos el tiempo interno, subjetivo, virtual, del alma o fenomenológico. En el ámbito de la conciencia, el tiempo pierde su carácter puntual, se expande, *dura*. En vez de ser un punto, es un horizonte. El tiempo se despliega en pasado, presente y futuro; el antes y el después, la memoria y la espera, suspenden el presente. Podemos decir que la conciencia le presta Ser al tiempo que instantáneamente deja de ser; hace "presente" lo que ya no es o lo que todavía no es. Así mismo, la conciencia presta continuidad a lo que externamente se revela como discontinuo y discreto; en la conciencia un momento se prolonga en el otro sin que podamos discernirlos. Por lo mismo, este tiempo no es divisible, ni puede ser cuantificado pero en cambio resalta cualitativamente. Mientras que cuantitativamente el tiempo es homogéneo, cualitativamente es heterogéneo, no sólo porque constantemente cambia de contenido, duración y valor sino también porque es un tiempo individual, único, sujeto a la experiencia propia. (Fig. 25)

El tiempo de la conciencia trasciende el tiempo físico, puntual y paradójicamente, al hacerlo se percata *del tiempo*, del movimiento, del cambio. Por ser un tiempo mental, espiritual, "abstracto", virtual, podría alegarse que sólo

existe en nuestra mente pero no en la realidad; sin embargo, como vimos, el tiempo físico, externo, espacial, requiere de la conciencia para concebirse y viceversa pues sin tiempo en el mundo, la conciencia no tendría qué recordar ni qué proyectar.

Mientras nos mantenemos en los rangos medios de la parábola de manera que espacio y conciencia puedan hacerse intercambios recíprocos, aunque contradictorios, el tiempo transcurre; ni desaparece, ni se detiene, ni se totaliza. Conforme tendemos a privilegiar la conciencia, el tiempo se eterniza.

El extremo contrario a la nada, la plenitud del Ser, nos es dado por medio de la noción de eternidad. "La eternidad es, pues, la permanente y simultánea posesión que el Ser tiene de sí mismo y de todos sus momentos [...]" (García Astrada, 21) La eternidad es la fijación absoluta, la "*posesión entera, simultánea y perfecta de una vida interminable*" (Boecio en García Astrada, 19); la permanencia siempre igual y continua, la perfección indivisible, la identidad siempre presente a sí misma en su totalidad; en ella todo dura y se conserva pero no pasa, no cambia, no muda. La eternidad es el Todo, la forma total y completa, el Ser absoluto, la Unidad.

Ahora bien, si la eternidad es la coexistencia de todos los momentos, la constancia, la permanencia, entonces la conciencia tiende hacia la eternidad pues rebasa la puntualidad del instante y se abre a un presente que persiste y que empieza a romper, si no la continuidad, sí la secuencia, la sucesividad. La distensión del alma hace posible la duración, da una extensión al presente, hace virtualmente simultáneo lo sucesivo (como los tres presentes de San Agustín). Gracias a sus facultades, la conciencia puede incluso, unir eventos que no son adyacentes, descubrir analogías, asociar y yuxtaponer lo que en el tiempo espacial y físico está separado. En este sentido, en vez de plegarse a la linealidad horizontal de la sucesividad y la causalidad, comienza a trazar verticales que sintetizan, unifican y hacen simultáneo lo secuencial y disperso. Entonces nos acercamos a lo que Jonathan D. Kramer llama tiempo vertical, tiempo sin tiempo ("timelessness"), permanencia *pura* que, como el extremo inverso (el tiempo radical), vuelve a cancelar pasado y futuro, principio y fin, causa y efecto, pero

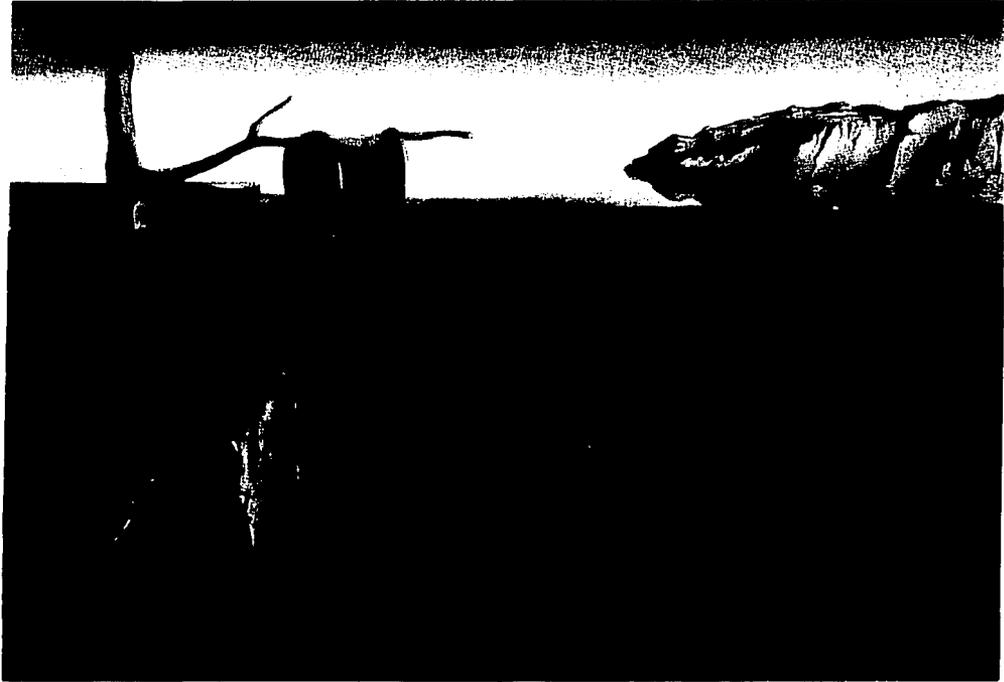
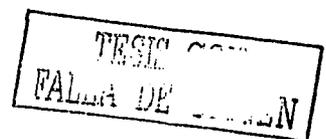


Fig. 25. Salvador Dalí, *La persistencia de la memoria*, 1931.

La conciencia "deforma", "desproporciona", "desfigura" el tiempo parejo, constante. Al matizarlo cualitativamente lo hace heterogéneo; entonces el tiempo se puede escurrir, colgar, doblar, poblarse de hormigas o medirse por la sombra de las moscas. "Los relojes blandos: no son nada más que camemberts paranoico-críticos, amables y extravagantes que se encuentran fuera del tiempo y el espacio." (Dalí en *Arte del siglo XX*. Vol. I, 143)

116-1A



ahora en beneficio de un presente eterno. El presente se conserva sin cambio, homogéneo, sin sucesividad, previsible, igual, estático.³ La experiencia de eternidad a la que en el límite nos puede llevar la conciencia se caracteriza por su intensidad y porque hace explotar el instante. Es una experiencia de totalidad; la eternidad abraza y recobra lo que en el tiempo se muestra como irreversible e irrecuperable. También es una experiencia de unidad; el sujeto se amalgama con el mundo, no se distingue del otro o de lo otro, no hay otro, todo es uno; por eso se la compara con un momento místico, espiritual. Así como la representación de la temporalidad absoluta (externa) por medio de la línea, paradójicamente, nos conduce a una imagen de eternidad (tiempo constituido, simultaneidad de todos los puntos); la eternidad como síntesis y unidad completa, como tiempo no desplegado, podría reducirse a un punto, o a nada.⁴ De pronto las características de los dos extremos se invierten; tal vez esas dos puntas no son más que una.

Si se corta la finísima hebra que conecta la eternidad con el tiempo actual, efectivo, salimos del tiempo y de la vida. En la eternidad no hay *tiempo* porque el *tiempo* es pasar, transcurrir, moverse, cambiar. Tampoco hay vida porque, dice el refrán, el *tiempo* es vida y Cioran explica: "Cuando tratamos de la vida, hablamos de instantes (pluralidad, heterogeneidad); cuando tratamos de la eternidad, del instante (unidad singular).⁵ ¿No hay una ausencia de vida en la experiencia de la eternidad, en esa victoria sobre el tiempo, en esa trascendencia de los momentos?" (*En las cimas de la desesperación*, 114) Por un lado, la temporalidad nos hace mortales, por el otro, la eternidad, la victoria sobre el tiempo, también nos arrebató la vida.

Tanto en un extremo como en el otro, tanto en el tiempo que equivale a nada como en el tiempo que equivale a todo, se pierde el sentido y dejamos de existir. El Ser, no como arquetipo, abstracción o idea sino el Ser entificado, existente, sólo

³ Notemos que la eternidad, o tiempo vertical, de pronto adquiere las mismas propiedades que el tiempo espacializado; en los extremos, las características son intercambiables. Frente al problema de la sucesividad y el movimiento que conlleva el tiempo, en una dirección o en otra, se buscan asideros, posiciones firmes, parámetros de referencia que posibiliten su comprensión.

⁴ Sobre el intercambio de cualidades y la posible equivalencia entre la eternidad y la nada hablamos más ampliamente en los capítulos en que tratamos el espacio y el Ser en su relación con el tiempo.

⁵ Los paréntesis son nuestros.

es posible, fuera de los absolutos, en el diálogo entre fuerzas opuestas, simétricas y a la vez complementarias; en el diálogo entre el tiempo, en su relación con el espacio y la exterioridad, y la eternidad en su respectiva relación con la conciencia y la interioridad. De ahí que, volviendo a la imagen de la parábola, la relación del tiempo con el Ser, como ámbito de la existencia y de la vida, ocupara el lugar central en nuestro esquema.⁶

Ahora sí, después de esta vuelta que nos sirve de telón de fondo, regresemos a la dicotomía tiempo-eternidad. Entre la nada del tiempo radical y la "totalidad del tiempo" de la eternidad, entre los dos abismos que amenazan destruir el *tiempo*, entre el pasar que no dura y el durar que no pasa, creemos encontrar el "verdadero *tiempo*", el que afirmamos cotidianamente con nuestro lenguaje, con

⁶ En resumen y de manera muy abreviada y esquemática, las tres relaciones trabadas con el tiempo guardan las siguientes correspondencias:

tiempo-espacio	tiempo-ser	tiempo-conciencia
exterioridad linealidad	amalgama de exterioridad e interioridad; linealidad y no-linealidad	interioridad no-linealidad
cosmología	intersección de las dos perspectivas	fenomenología
tiempo puntual, físico, absoluto, corporal	tiempo humano	tiempo extenso, virtual, individual, espiritual
movimiento, cambio, sucesividad, causalidad	"ideal motion" "oneness of form and motion"	forma, estatismo, permanencia, coexistencia
ente, "becoming",	ser entificado ser en el mundo	Ser, "being"
en el límite Nada (no pasado, no futuro, presente inextenso)	existencia, vida (pasado, presente y futuro)	en el límite Todo (no pasado, no futuro, puro presente)
reificado: línea recta, tiempo constituido = Todo	existencia, vida	como Unidad y síntesis absoluta: un punto = Nada
negación del tiempo tiempo radical	afirmación del <i>tiempo tiempo trascendido</i>	negación del tiempo eternidad

nuestra vida, con nuestra historia. Es decir, el tiempo absoluto, para ser, para salvaguardar su mera existencia y su conservación, tiene que tomar prestado de la eternidad, la duración; está obligado a ascender un peldaño para no perderse en la nada, a trascender su puntualidad y expandirse.

Kant insiste: en la simple sucesión, por lo tanto, sin referencia alguna a la permanencia, la existencia no hace más que aparecer y desaparecer sin tener nunca la menor cantidad. Para que el tiempo no se reduzca a una sucesión de apariciones y desapariciones, debe permanecer. (Ricoeur, III, 704)

Cuando hablamos del *tiempo* decimos que se muestra como pasado, presente y futuro, como un presente conectado al antes y al después, como un horizonte tan amplio como lo permita la perspectiva en la cual nos ubicamos. Ni el tiempo radical, ni la eternidad, poseen pasado o futuro; ambos extremos están instalados en un puro presente sin extensión,⁷ sin memoria y sin sentido, el uno porque niega cualquier otra presencia, el otro porque no deviene sino que mantiene la copresencia de todos los momentos.

El tiempo desnudo, por estar anonadado, es imperceptible, es invisible, es irrepresentable; toma cuerpo, adquiere forma, solamente cuando muerde los linderos de la eternidad. Es decir, sería imposible tener conciencia incluso del tiempo absoluto si no pudiéramos observar la sucesión; simplemente no tendríamos conocimiento, ni la más leve señal, de un momento anterior u otro posterior quedando así imposibilitada la percepción del pasar. Al cabo de un instante todo recomenzaría y terminaría; no habría más que "ahoras" sin ningún carácter temporal por estar completamente aislados y sin pertenecer a secuencia alguna. Como vemos, lo que llamamos comúnmente *tiempo* no alcanza a la eternidad pero obviamente rebasa el tiempo radical.

Claro que a la razón se le dificulta unir dos cosas tan separadas, tan opuestas, como son tiempo y eternidad para revelarnos ese *otro tiempo*, que se dibuja como ideal o virtual, o como mediación, y sin embargo, tal vez más real, pero que no encuentra clara definición porque oscila entre un extremo y otro. Pues, ¿cómo

⁷ Como hemos comentado antes, aunque aparentemente la eternidad posee una extensión infinita, por no estar desplegada, por no tener un antes y un después, no puede sino estar replegada y concentrada en un solo punto.

conciliar el pasar con la duración? ¿el cambio con la continuidad (cambio sin ruptura)? ¿la heterogeneidad con la unidad? ¿el dejar de ser para seguir siendo? ¿el movimiento con la forma? Caemos en la cuenta de que sólo llevando a cabo esta síntesis, por demás paradójica, podemos acceder a una comprensión del *tiempo* como lo vivimos. De hecho, por lo que nos enseña la experiencia, deberíamos proceder al revés, partir del *tiempo* vivido como una certeza, a pesar de que no encaje en la lógica de la razón, ya que lo verdaderamente inconcebible, bajo la perspectiva de nuestra conciencia, son los extremos de tiempo y eternidad, de nada y de todo. Por eso apunta Borges:

La eternidad es una más copiosa invención. Es verdad que no es concebible, pero el humilde tiempo sucesivo tampoco lo es. Negar la eternidad, suponer la vasta aniquilación de los años cargados de ciudades, de ríos y de júbilos, no es menos increíble que imaginar su total salvamento. ("Historia de la eternidad", *Historia de la eternidad*, I, 364)

Como el blanco no se puede concebir sin el negro, ni el negro sin el blanco; así el tiempo no es inteligible sin la eternidad ni viceversa. La noción de tiempo necesita de la noción de eternidad para no sucumbir en la nada, y a la vez para marcar sus límites. La idea de eternidad contrasta con la del tiempo haciendo resaltar las cualidades de cada uno, pero también, las dos ideas se hacen préstamos mutuos sin los cuales ninguna de las dos sería concebible. Eternidad y tiempo son opuestos hermanados, antítesis dependientes. La eternidad jala hacia sí la temporalidad que experimentamos regalándole la duración de manera que el *tiempo* que vivimos pasa y dura (y no nada más pasa como la temporalidad radical y absoluta), y se despliega en pasado, presente y futuro expandiendo el presente puntual. Es decir, la semejanza que guarda el *tiempo* con la eternidad, o el paso que éste da para acercársele, remedarlo y salir de su anonadamiento (trascenderse) otorga al presente un antes y un después que al compenetrarse con él, lo sostienen, lo mantienen, lo hacen durar. Así, el presente se estira y constituye lo que William James llama "specious present"; o se abre a todo un horizonte gracias a la conciencia: "metaphorically, we can call the present a horizon (a term borrowed from phenomenology) fading at its extremities into the

past and future". (Kramer, 370-371)⁸ Pasado, presente y futuro conforman un tejido continuo que suspende el *tiempo* vivido por encima del tiempo absoluto que de inmediato desaparece. Merleau-Ponty dirá que el presente no está encerrado en sí mismo, sino que se expande, se trasciende:⁹

[...] C deviene D porque C nunca dejó de ser otra cosa que la anticipación de D como presente y de su propio paso al pasado. Esto equivale a decir que cada presente reafirma la presencia de todo el pasado que expulsa y anticipa la de todo el por-venir, y que, por definición, el presente no está encerrado en sí mismo y se trasciende en un futuro y un pasado. (428)

Nuevamente nos percatamos de que la temporalidad sale de sí y participa de la eternidad (de una permanencia), para conformarse.¹⁰

Los arquetipos y la eternidad -dos palabras- prometen posesiones más firmes. Lo cierto es que la sucesión es una intolerable miseria y que los apetitos magnánimos codician todos los minutos del tiempo y toda la variedad del espacio. (Borges, "Historia de la eternidad", *Historia de la eternidad*, I, 364)

Inversamente, como dice Merleau-Ponty, la eternidad se nutre de tiempo, el continuo correr del agua hace posible la permanencia del chorro (que correspondería a la eternidad); la eternidad es *todo* el tiempo, es *siempre* por la copresencia de todos los momentos, es el tiempo constituido, hecho, fijo. Aunque esté antes o después, por encima o fuera del tiempo, también la eternidad participa del tiempo en la medida en que lo absorbe y lo necesita para permanecer. "Leemos en el *Timeo* de Platón que el tiempo es una imagen móvil de la eternidad; y ello es apenas un acorde que a ninguno distrae de la convicción de que la eternidad es una imagen hecha con sustancia de tiempo." (Borges, "Historia de la eternidad", *Historia de la eternidad*, I, 353) (Figs. 26, 27 y 28)

⁸ Kramer observa que la noción de "specious present" se refiere a un hecho perceptual limitado por las capacidades biológicas mientras que la noción de horizonte con respecto al presente atiende a la flexibilidad de la conciencia que abre una ventana a través de la cual se ve aún más de lo que engloba el marco perceptual. (cf. Kramer 370-374)

⁹ En otros términos, San Agustín y Bergson, como otros fenomenólogos, también explican la extensión del presente ya como distensión del alma o como duración.

¹⁰ Así como la temporalidad participa de la eternidad, el ente participa del Ser. En la sección "Tiempo y Ser" de este trabajo hemos apuntado, apoyándonos en algunos filósofos, el vínculo e incluso la relación de implicación que tienen Ser y eternidad y como consecuencia el paralelismo que existe entre Ser/ente y eternidad/tiempo.

Entonces, no hay tiempo sin eternidad, ni eternidad sin tiempo. Por un lado, la eternidad como Totalidad contendría en su seno al tiempo; por el otro, la eternidad es un presente y el presente es una dimensión del tiempo lo cual nos lleva a concluir que la eternidad es inmanente al tiempo; que "la temporalidad misma es la vía de acceso a lo intemporal". (Bingming, 32) Desde la linealidad del tiempo horizontal, la eternidad es la suma de momentos; desde la no-linealidad del tiempo vertical, al interior de un momento encontramos la eternidad. Ambos, tiempo y eternidad, se contienen, y a la vez, ninguno se agota en el otro ni lo recubre totalmente, pero hay un punto en el que se entrecruzan y conviven.

El *instante*, es esa cosa ambigua en que están en contacto el tiempo y la eternidad, contacto con el cual queda puesto el concepto de la temporalidad en la que el tiempo desgarrá continuamente la eternidad y la eternidad traspasa continuamente el tiempo. (Kierkegaard en García Astrada, 27)

La experiencia de la eternidad depende de la *intensidad* de las reacciones subjetivas; la entrada en la eternidad sólo puede realizarse trascendiendo la temporalidad. Hay que entablar un combate duro y constante contra el tiempo para que -una vez superado el espejismo de la sucesión de los momentos- no quede más que la experiencia exasperada del instante, que nos precipita directamente hacia lo intertemporal. (E.M. Cioran, *En las cimas...*, 112)

Además, no tendría sentido hablar de un antes o un después del tiempo pues implicaría otro tiempo. Entonces, ¿no es eterno el tiempo puesto que no tiene principio ni fin?

el tiempo sólo es tardanza
de lo que está por venir.
no tuvo nunca principio
ni jamás acabará,
porque el tiempo es una rueda
y rueda es eternidad.
(Hernández, 247)

¿El tiempo es la eternidad? ¿Será que tiempo y eternidad son una equivalencia, el anverso y reverso de una misma entidad? ¿Acaso la eternidad es el fundamento del tiempo? ¿O es el tiempo infinito el que compone y sustenta la eternidad? Decimos que el tiempo se mueve, fluye, sin embargo, no cambia él mismo; en esto último se parece a la eternidad. "Time moves but does not itself

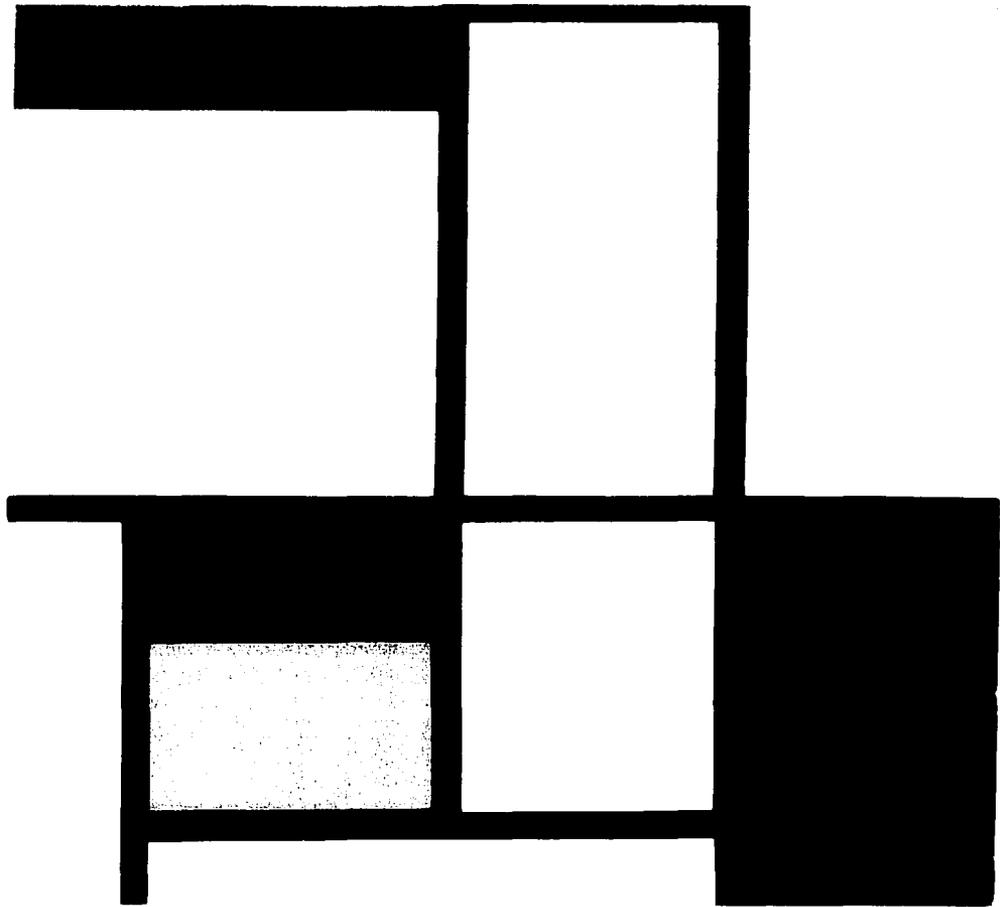


Fig. 26. Piet Mondrian, *Composición III*, 1921 (primer estado) 1921-1925 (segundo estado).

122 -A

TESIS CON
FALLA DE CUBEN

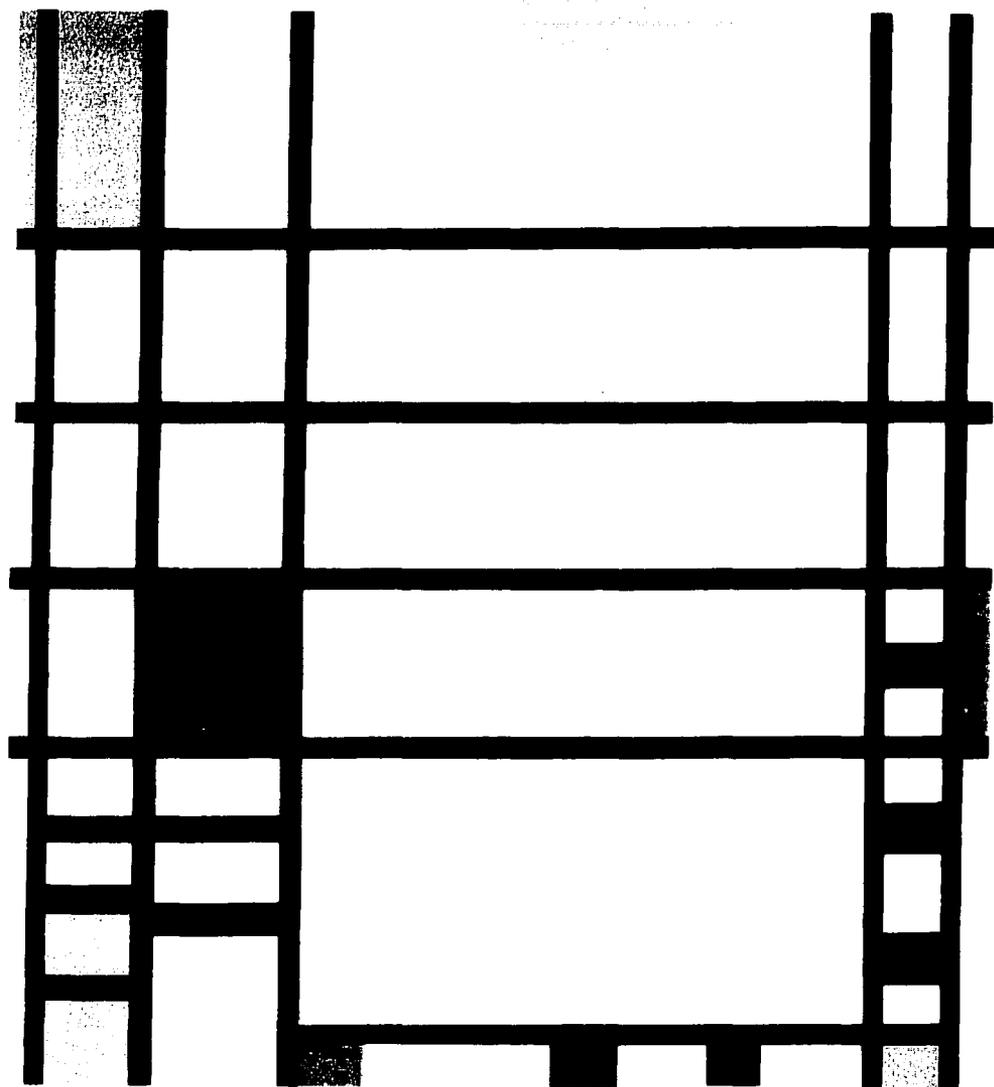


Fig. 27. Piet Mondrian, *Plaza Trafalgar*, 1939-1943.

122 B

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

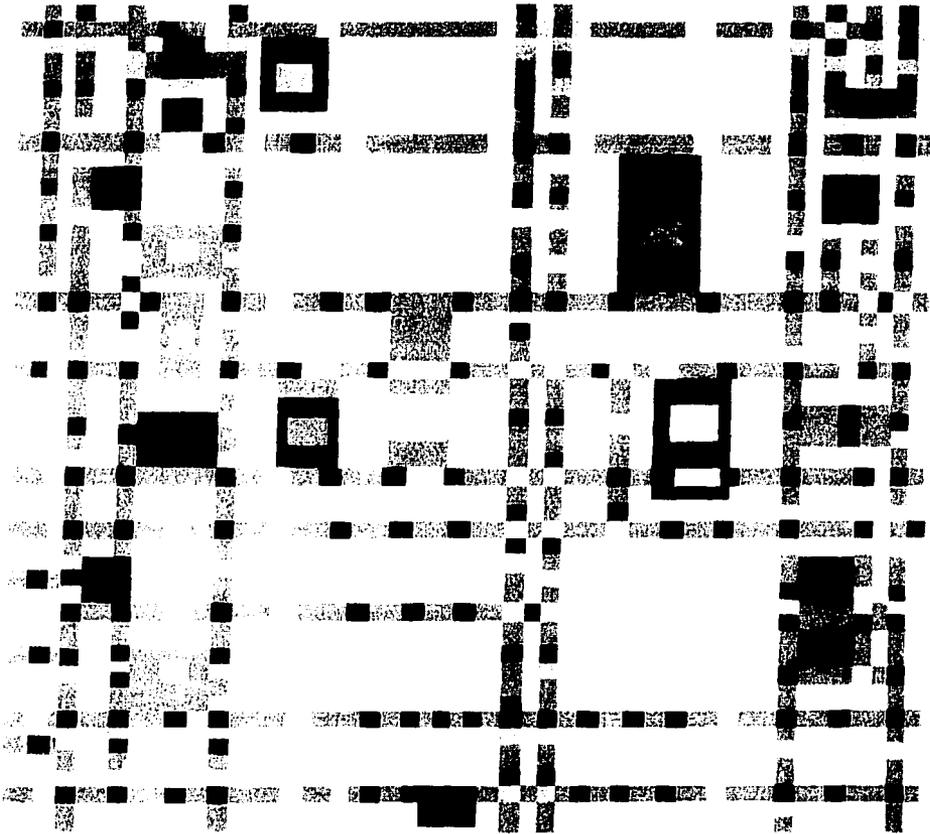


Fig. 28. Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1942-1943.

La estabilidad, el equilibrio y la simplicidad de los cuadros de Mondrian recuerdan la eternidad y sin embargo no pierden el ritmo y el movimiento; sus obras son ecos de tiempo y eternidad; movilidad en la inmovilidad e inmovilidad en la movilidad; horizontalidad (tiempo lineal) y verticalidad (tiempo no-lineal) integradas. Las tres obras elegidas revelan una progresión, en la primera predomina el sentimiento de solidez, permanencia, eternidad; en la segunda encontramos un equilibrio entre forma y movimiento; en la tercera la idea de movimiento se impone. Pero, nunca se pierde o desaparece uno de los dos componentes. "We must be still and still moving" dice T.S. Eliot. (*Four Quartets*, 129)

1220

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

become." (Turetzky, 17) Pensamos que el tiempo es lo único que pasa sin nacer ni morir; lo único que en el perpetuo movimiento se conserva él mismo, sin transformarse en otro; lo único que sin renunciar a su esencia, es eterno. Por algo dice Platón que el tiempo es la imagen móvil de la eternidad. ¿O será que el tiempo *no* pasa, sino que exige que todo pase sin él pasar? También, al reflexionar, deducimos que los acontecimientos son susceptibles al fenómeno de flujo mas no el tiempo.

Time does not move or pass, for all movement and passage is in space and takes time, but time itself is not in space and does not take time to elapse. Time, therefore, cannot be a moving image nor a process of actualization, for the movement and the process are in time and cannot be of it. Yet even this manner of speaking is metaphorical for time is not a container of events. (Errol Harris en Kramer, 5)¹¹

Kant coincide con esta forma de pensar: "El cambio no afecta al tiempo mismo, sino simplemente a los fenómenos en el tiempo." (Kant en Ricoeur, III, 704)¹² El tiempo, según Kant, es permanente y no transitorio, no fluye ni cambia. Si el tiempo mismo no pasa, entonces ¿qué es? ¿es la eternidad?¹³ El tiempo pareciera tener "una existencia independiente y superior respecto a las cosas que se manifiestan *en él*" (Ricoeur, III, 653) ¿Será que tiempo y eternidad no son tan opuestos? ¿Será que, como decíamos, tiempo y eternidad no son más que las dos

¹¹ También para Clifton, la idea del tiempo que fluye es cuestionable. "We are not spectators of time: we do not stand on time's 'banks' and observe it flowing by. The words 'past,' 'present,' and 'future' express relationships between objects or events, and people." (Thomas Clifton en Kramer, 5) Su postura subraya la necesidad de un sujeto, por eso agrega: "These words exist and have meaning because people are in the world." (5) Kramer explica que para Clifton: "Time is a *relationship* between people and the events they perceive. It is an ordering principle of experience." (5) Por lo tanto el tiempo "absoluto" u objetivo, no es más que una convención social acordada con fines prácticos.

¹² Ricoeur agrega: "Pero, como el tiempo en cuanto tal no puede ser percibido, sólo gracias a la relación de lo que persiste con lo que cambia, en la existencia de un fenómeno, podemos discernir este tiempo que no pasa y en el que todo pasa." (III, 704)

¹³ Al invertir la característica del flujo, negársela al tiempo y conferírsela a los objetos y acontecimientos, en cierto sentido cancelamos la posibilidad de un tiempo externo, objetivo, común (que pasa igual para todos) y en otro sentido lo fundamos pues se convierte en una referencia permanente y fija; asimismo, por un lado, destruimos cualquier asidero en nuestro intento de definir el tiempo puesto que una de las pocas conclusiones a las que habíamos podido llegar era que el tiempo pasa; por el otro, negar que el tiempo pasa es equipararlo a la eternidad, darle una permanencia y un modo de ser más sólido.

Lo angustioso es que parece que toda hipótesis en torno al tiempo consiente una suposición inversa de manera que es imposible obtener un razonamiento estable y unilateral. Cada paso insta una nueva disyuntiva.

extremidades de un mismo organismo, las dos caras de una moneda, los dos elementos de un compuesto indisoluble? ¿Pero qué es, como se llama ese compuesto? ¿*tiempo humano*?¹⁴

Todos los pensadores que han intentado definir o describir el *tiempo*, el *tiempo* que experimentamos, el que simultáneamente pasa y dura, irremediamente se enfrentan de un lado al argumento escéptico, al parpadeo constante del no-ser del tiempo; del otro a la eternidad como idea límite necesaria para constituir el tiempo. No es gratuito que tanto Platón, como Plotino y San Agustín, -fuentes de las que se derivan muchas meditaciones y explicaciones posteriores- tuvieron que echar mano de la noción de eternidad para poder, por medio de la comparación, discernir e intentar comprender el *tiempo*. Las posturas cosmológicas, que abogan por el tiempo del mundo, el tiempo físico, "efectivo", externo, objetivo, común a todos los sujetos y objetos, tienden hacia el extremo del tiempo absoluto, radical. Aristóteles, con su tratado de física funda la tradición cosmológica "según la cual el tiempo nos circunscribe, nos envuelve, nos domina, sin que el alma tenga poder de engendrarlo." (Ricoeur, III, 643) Las posturas fenomenológicas, que defienden el tiempo subjetivo, distendido, del alma o de la conciencia, interno, psicológico, aquel con capacidad retrospectiva y prospectiva, tienden hacia el extremo de la eternidad. De Agustín parte la tradición fenomenológica que sitúa el tiempo en el espíritu. Ninguna de las dos tendencias resuelve satisfactoriamente el problema del tiempo, una rechaza a la otra y sin embargo no pueden sustentar su

¹⁴ La síntesis de tiempo y eternidad, de pasar y durar, nos permite resolver entre otras cosas, el problema de la identidad puesto que la identidad es precisamente la heterogeneidad en la unidad, el parpadeo del ser y no-ser (no ser el mismo pero ser el mismo), del dejar de ser y seguir siendo. "Se nos dice: El Yo es uno (tesis) y es múltiple (antítesis), luego es la unidad de lo múltiple (síntesis). O bien, se nos dice: lo Uno es ya múltiple, el Ser desaparece en el no-ser y produce el devenir." (Deleuze, 43) Es decir, la identidad es el cambio continuo (sin ruptura) que sufre un sujeto o un objeto sumergido "en" el tiempo pero consintiendo siempre el reconocimiento, la singularidad de su propio ser y la unidad de todos sus momentos. Una persona crece, cambia, envejece y sin embargo, es la misma. Sus mudanzas corresponden al tiempo, su conservación a la eternidad, las dos cosas componen su identidad. Al respecto, Proust es un maestro; la dialéctica inherente a la identidad será uno de sus temas predilectos. Claro, el problema de la identidad nos encara al problema del tiempo, a la necesidad que tiene la conciencia de hacer continuo lo que se nos presenta de manera discontinua y dispersa para hacer inteligible, la personalidad cambiante y el paso del tiempo, pero sobre todo, para hacer inteligible la vida. Tal vez esta articulación o reconstrucción del tiempo y la identidad es el acto creativo, el proceso de humanización, el medio de conferir sentido a la vida, por la necesidad de orden, síntesis y comprensión que tiene nuestra conciencia.

argumentación sin referirse al contrario o sin resbalar en aporías cada vez más profundas al superar las primeras. "Por eso, hay que ir hasta el fondo de este callejón sin salida, y confesar que la teoría psicológica y la cosmológica del tiempo *se ocultan* recíprocamente, en la misma medida en que *se implican* entre sí." (III, 646)

En la teoría cosmológica, el énfasis está puesto en el movimiento. Aunque el tiempo no es el movimiento,

[...] el cambio (el movimiento) está siempre en la cosa que cambia (movida), mientras que el tiempo está en todas partes y en todo igualmente; el cambio puede ser lento o rápido, mientras que el tiempo no puede implicar la velocidad, so pena de tener que definirse por sí mismo, pues la velocidad implica el tiempo. (III, 647)

A pesar de que el tiempo no es el movimiento (éste puede pararse y aquél no), la percepción del tiempo no puede prescindir de la del movimiento; es más, la existencia misma del tiempo no es posible sin el movimiento. Por eso Aristóteles dice que el tiempo no es el movimiento pero tampoco existe sin el movimiento; uno y otro se determinan recíprocamente.¹⁵ "El tiempo es el número del movimiento según el antes y el después" (Aristóteles, 275) El tiempo "mide", "cuenta" numéricamente el movimiento y establece una relación entre el antes y el después. (Fig. 29)

El antes y el después son absolutamente necesarios al tiempo y al movimiento; según la postura cosmológica el antes y el después están en el mundo antes de estar en el alma; el espíritu "halla la sucesión en las cosas antes de retomarla en sí mismo; comienza por padecerla e incluso por sufrirla, antes de construirla." (Ricoeur, III, 649) Sin embargo, el mismo Aristóteles reconoce, aunque evade, el problema de saber si habría o no tiempo, sin alma. Pues "¿No hace falta un alma - mejor, una inteligencia- para contar y, antes, para percibir, discriminar y comparar?" (III, 650)

La fenomenología acentúa el carácter imprescindible de la conciencia o del alma en la constitución del tiempo. El mundo físico, por sí mismo, no puede dar

¹⁵ Parecería que el tiempo se hace visible al relacionarlo con el movimiento, el problema es que el propio movimiento es terriblemente difícil de definir pues dentro del sistema aristotélico, no es ni acto ni potencia; como el tiempo, oscila entre el ser y el no-ser; está siendo.

cuenta de un antes y un después que no existen (ya o todavía), no puede articular la sucesión porque su existencia se reduce al instante, a un punto, a un "ahora" cortado del pasado y del futuro. Sólo el presente distendido del alma (el triple presente en términos agustinianos) concibe el tiempo y asegura su continuidad. Pero, la distensión del alma no produce la extensión del tiempo; si no hay tiempo y movimiento afuera, el alma no tiene nada que percibir, nada que retener, nada que esperar.

[...] las dificultades propias de una y otra perspectiva exigen que las dos sean *conciliadas*; a este respecto, la conclusión de la confrontación entre Agustín y Aristóteles está clara: no es posible afrontar el problema del tiempo por un solo extremo, el alma o el movimiento. La sola distensión del alma no puede producir la extensión del tiempo así como el solo dinamismo del movimiento no puede engendrar la dialéctica del triple presente. (III, 660-661)

Así pues, el tiempo está "preso entre el movimiento del que es un aspecto, y el alma que lo discrimina." (III, 654) No hay fenomenología *pura* pues la manera en que ésta muestra la aprehensión intuitiva del tiempo, no resuelve las paradojas de la experiencia temporal ni puede aislarse de los procedimientos de argumentación que implican el tiempo objetivo. Tampoco hay un tiempo del mundo sin una conciencia que lo registre. T.S. Eliot expresa la dependencia recíproca entre el tiempo del mundo y el de la conciencia (que en cierto sentido escapa al tiempo, está fuera del tiempo, trasciende el tiempo) así:

Time past and time future
Allow but a little consciousness.
To be conscious is not to be in time
But only in time can the moment in the rose-garden,
The moment in the arbour where the rain beat,
The moment in the draughty church at smokefall
Be remembered; involved with past and future.
Only through time time is conquered.
("Burnt Norton" *Four Quartets*, 119-120)

Dicho de otra forma, trasladando las reflexiones de Jonathan D. Kramer con respecto al tiempo musical a nuestra experiencia de la temporalidad, llegamos a la conclusión de que simultáneamente experimentamos, el tiempo que hemos caracterizado como cosmológico, absoluto, objetivo, externo, discontinuo, discreto,



Fig. 29. Marcel Duchamp, *Nude Descending a Staircase II*, 1912.

Al pintar el movimiento y establecer la relación entre el antes y el después, se percibe el tiempo.

126-19

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"ordinario", lineal, causal, sucesivo, convencional, efectivo, en una palabra el tiempo del reloj; y el tiempo fenomenológico, individual, subjetivo, interno, continuo, no lineal, "not goal-oriented", "vertical", simultáneo, virtual, ideal, eterno ("time/ess"), "intemporal o atemporal". (Fig. 30)

As J.T. Fraser has argued, time is not bound by the "law of contradiction," which holds that a proposition and its negation cannot be simultaneously true. For example, if we decide that time is continuous, it is erroneous to conclude that time cannot be discontinuous. [...] Opposing characterizations are not mutually exclusive when we are studying time. [...] Both species of time coexist in our consciousness - a further indication of time's refusal to follow the law of contradiction. (Kramer 2, 3)

El *tiempo humano* es lo uno y lo otro, la interacción del movimiento y del alma, la temporalidad y la eternidad; el tiempo humano puede ser muchas cosas diferentes a la vez.

Nuevamente, al igual que con el tiempo y la eternidad, el instante es el punto de intersección entre el tiempo del mundo y el tiempo de la conciencia.¹⁶ La corriente cosmológica preferirá el término *instante* por su puntualidad; mientras que la fenomenológica utilizará más el término *presente* por su capacidad de distensión. El instante es la simultaneidad compartida por todos, es el momento común, tiene un carácter más general y objetivo; el presente posee un carácter más individual y subjetivo por su horizonte de pasado y futuro (pasado y futuro que coexisten en el presente de la conciencia como sucede en el triple presente agustiniano).

El pasado no es, pues, pasado, ni el futuro, futuro. No existe más que cuando una subjetividad viene a romper la plenitud del ser en sí, y dibujar una perspectiva, introducir el no-ser en ella. [...] Yo no estoy abierto (suis à) para mí mismo a la hora que es, lo mismo lo estoy a la mañana de este día como a la noche que seguirá, y mi presente es, si se quiere, este instante, pero también este día, este año, mi vida toda. (Merleau-Ponty, 428-429)

Sin embargo, el instante es en un sentido el presente y en otro, un punto del tiempo. Es decir, a pesar de las distintas connotaciones, es en el *instante presente* donde coinciden las dos aproximaciones. De ahí que Merleau-Ponty diga que de

¹⁶ Persiste la correspondencia que hemos trazado entre el tiempo y el espacio (el mundo) por un lado, y, la eternidad y la conciencia por el otro.

las dimensiones del tiempo (pasado, presente y futuro), el presente tiene el privilegio de ser "la zona en la que el ser y la conciencia coinciden. [...] En el presente, en la percepción, mi ser y mi conciencia no hacen más que uno [...]". (431, 432) Ahí se cruzan el tiempo objetivo y el subjetivo, el general y el individual, el cosmológico y el fenomenológico, el que en efecto es y el que experimenta la conciencia. El instante posee una doble función: unifica y divide. Dentro del *continuum* del tiempo, el instante instauro un corte al distinguir el futuro del pasado, es el límite donde termina el pasado y comienza el futuro. También es el vínculo entre pasado y futuro, ya que el instante como presente está cargado de un pasado reciente y un futuro próximo que garantizan la continuidad del tiempo, el presente es la unión de una espera que retiene. "Time past and time future / What might have been and what has been / Point to one end, which is always present." (T.S. Eliot, "Burnt Norton" *Four Quartets*, 118)

Como vemos el *instante presente* reúne y establece un punto de contacto entre el tiempo subjetivo y el tiempo físico; entre el durar y el pasar.

El *instante presente* es lo más efímero y fugaz y a la vez es un "perennial now".

Now has no length, yet it is the only point in time at which what happens, happens and what changes, changes. It is past before we can even become aware of it and yet, since every present moment is immediately followed by a new present moment, Now is our only direct experience of reality [...] (Watzlawick, 240)

Vivimos y somos en el presente, un presente instantáneo, fugitivo, pero que representa nuestra experiencia directa de la realidad; a la vez, por la continuidad del presente, experimentamos un perenne ahora en el que todo acontece, experimentamos un presente que se trasciende y permanece. Nos cuesta mucho trabajo concebir el tiempo si no es por medio de una imagen de flujo, sin embargo, como veíamos unas páginas atrás, también es válido el argumento de que el tiempo en sí mismo es inmóvil y permanente:

Our mind cannot grasp time in the Parmenidean sense of "whole, unique, immovable, all at once..." except under very special circumstances and for very fleeting moments. Rightly or wrongly, these are called mystical. There are countless descriptions of them, and different as the descriptions may be, their authors seem to agree that they are somehow timeless and more real than reality. (241)



Fig. 30. Henry Moore, *Upright Internal/External Form*, 1952-1953.

Lo externo y lo interno conviven, se complementan sin oponerse, como el tiempo objetivo del mundo y el tiempo subjetivo de la conciencia.

128-1x

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Estas experiencias de lo eterno ("time/less"), "más reales que la realidad", ocurren en el seno de los "very fleeting moments", cuando la intensidad del instante hace explotar sus límites y toca lo intemporal. Podrán llamarse momentos místicos o epifánicos, éxtasis o momentos de revelación, lo cierto es que si bien no se pueden verbalizar directamente, no son tan escasos ni tan extraños, sino que forman parte de nuestra experiencia del tiempo, del "perennial now", de la dualidad del *instante presente* que de pronto se congela y produce un presente extenso, un tiempo sagrado, un "tiempo vertical".

Como vemos, la temporalidad no está desprovista de eternidad, desde muchos aspectos notamos algo que se mantiene, que perdura. Más radicalmente, en momentos surge un tiempo sin tiempo, un tiempo que cancela el tiempo o un tiempo que engloba *todo* el tiempo.

En conclusión, vivimos *en* y *fuera* del tiempo. Y no hay tiempo sin eternidad ni eternidad sin tiempo, como no hay flujo sin una relación de permanencia; y el *tiempo humano*, el tiempo que experimentamos no es ni un extremo ni el otro; es un tercer tiempo, un tiempo trascendido, un tiempo que concilia e integra lo que la especulación desune, que conjuga el detenerse y el seguir adelante, "the simultaneous push-pull of conflicting forces" (Epperson, 307), un tiempo que sin inmovilizarse adquiere forma.

At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;
Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
Where past and future are gathered. Neither movement from nor towards,
Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,
There would be no dance, and there is only the dance.
I can only say, *there* we have been: but I cannot say where.
And I cannot say, how long, for that is to place it in time.
(T.S. Eliot, "Burnt Norton" *Four Quartets*, 119)

A manera de coda

So the darkness shall be the light, and the
stillness the dancing.

T.S.Eliot

Four Quartets

Cada disciplina que aborda el tiempo toma un camino diferente pero invariablemente construye un dibujo, traza una constelación que pretende ordenar los elementos contradictorios inherentes al tiempo. Unos dibujos podrán ser más defectuosos que otros pero todos (salvo el argumento escéptico que lo anula) trabajan por justificar la existencia del tiempo y queriendo o sin querer lo trascienden. El examen realizado nos lleva a considerar que, simplemente, el tiempo no se puede pensar sino trascendiéndolo, llevándolo más allá de sí mismo.

Desde la espacialización del tiempo, o la concepción vulgar que lo entiende como una línea, un reloj, un calendario, hasta la fenomenología más sofisticada o la constitución total y eterna, le conceden una forma que rebasa la puntualidad inextensa. Unos hablarán del recorrido del punto A al B, del antes y el después; otros del pasado y el futuro, de la distensión del alma, de la capacidad perceptiva de amplificación del presente ("specious present") o de las facultades de la conciencia (horizonte); de la prolongación de unos momentos en los siguientes, de la duración, de la coexistencia virtual, de las retenciones y protensiones, de la memoria y la espera, de la sinonimia entre ser y pasar, de los éxtasis temporales¹⁷, de la linealidad y no-linealidad, de la unión indisoluble entre forma y movimiento; unos más apenas se detendrán en el límite que marca la eternidad absoluta; pero todos desbordarán el no-ser del tiempo para afirmarlo, con todo y a pesar del no-ser que siempre implica. El tiempo sólo puede capturarse trascendiendo el tiempo, conquistándolo, suspendiéndolo momentáneamente y reteniéndolo en un símbolo, en una figura, en un dibujo o construyendo

¹⁷ El estar fuera de sí de las determinaciones del tiempo según Hiedegger.

mediaciones, analogías, metáforas, formas virtuales. Nuestra experiencia viva es una constante trascendencia del tiempo pero es directamente inefable; para comunicarse, para articularse, requiere de un esquema, de un diseño, de una figura mediadora que lo haga inteligible. El reloj o el calendario no son otra cosa que símbolos que reifican el tiempo; la línea, el movimiento de un cuerpo, igualmente. Sin embargo, consideramos que estos símbolos son parciales (a pesar de que trascienden el tiempo involuntariamente, ya que, pretenden describir o representar el tiempo puntual pero lo rebasan con mucho e incluso lo llegan a hacer un tiempo constituido, hecho y no que se está haciendo), y que si bien la filosofía y la ciencia se han esforzado en construir armazones conceptuales y esquemas o "dibujos" que permitan comprender la temporalidad, la misma lógica contradictoria del tiempo no consiente una solución teórica satisfactoria. Dada la dificultad, si no es que la imposibilidad de verbalizar racionalmente el tiempo, la alternativa más accesible es, como dice Ricoeur, la poética, la creación de una mediación auténticamente metafórica o simbólica. El arte en general, por su capacidad de síntesis ofrece un terreno fértil para la articulación del tiempo debido a que permite la coexistencia de las muchas formas del tiempo sin darle exclusividad a ninguna; en el arte, las formas del tiempo más opuestas no se excluyen a pesar de presentarse simultáneamente. El tiempo efectivo (externo) y el tiempo virtual -o los tiempos virtuales- (interno) coinciden y conviven armónicamente. Excelentes ejemplos son la poesía, la narrativa, el drama, la música, la danza, el cine.

Ahora bien, hemos intentado mostrar las paradojas del tiempo y su enorme complejidad así como algunos "dibujos", figuras o propuestas filosóficas y la imposibilidad que todas presentan de concebir el tiempo si no es trascendiéndolo; hemos estudiado brevemente, también desde la perspectiva teórica-filosófica, los motivos por los que la música y la narrativa son vehículos privilegiados para la comprensión del tiempo. Hemos concluido que el tiempo es polimorfo o por lo menos dual y que tanto la creación musical como la construcción de la trama, reúnen en un solo acto las dos aproximaciones más contradictorias, la externa y la interna, la psicológica y la física, la concordante y la discordante, la continua y la

discontinua, la secuencial y la simultánea, la lineal y la no-lineal, la puntual y la eterna, logrando así representar y recrear mucho más fielmente nuestra verdadera experiencia de la temporalidad. Nos resta ahora elegir la narrativa como campo práctico de observación¹⁸ y ver qué dice la literatura de nuestro tema, -no desde el punto de vista teórico-filosófico como hasta ahora, sino concretamente en obras específicas-, qué "dibujos" o configuraciones temporales elabora, qué respuestas particulares nos ofrece, qué formas le presta al tiempo, cómo lo moldea, lo distorsiona, lo altera, lo "destruye", lo *crea*.

¹⁸ Obviamente escogeremos nada más un puñado de obras narrativas que ilustren las variadas y complejas figuras temporales que la literatura puede trazar.

Segunda Parte:
Configuraciones literarias.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Introducción

Yo no escribo para matar al tiempo
Ni para revivirlo
Escribo para que me viva
Octavio Paz
"El tiempo mismo", *Salamandra*

La filosofía y la teoría, por su parte, han construido sus propias "narraciones" del tiempo. Ahora toca el turno a la literatura, ya no desde una perspectiva abstracta sino concreta, mostrarnos cómo ella "dice" el tiempo. Peter G. Earle apunta: "La filosofía define, mal que bien, el tiempo. La literatura lo vive." (7) En teoría ya sabemos, gracias a la enorme aportación de Paul Ricoeur, por qué y cómo la narración constituye una mediación privilegiada para reconfigurar la experiencia temporal. Hemos apuntado cómo la construcción de la trama conforma lo informe (el tiempo) al tomar juntos, integrar, disponer y ordenar, en una historia total y completa, acontecimientos múltiples y dispersos, brindándonos así, a través de un modelo o de una figura, una comprensión de la acción, de la temporalidad y de la vida humana. Sería inútil repetir todos los argumentos y explicaciones que, basándonos en Ricoeur, ya expusimos en la primera parte de este trabajo, en la sección dedicada a la narración. Ahora bien, conociendo este telón de fondo, nos acercaremos a un puñado de obras literarias, como el investigador que escruta especímenes particulares para observar cómo se cumplen en ellos las leyes de la naturaleza; en nuestro caso, para descubrir qué formas toma el tiempo, cómo se viste, cómo se pinta, cómo se tuerce y enrosca y cómo, siendo invisible, se muestra.

Por los argumentos teóricos concedidos sabemos que *toda* trama configura el tiempo, así como afirmamos que todo hombre tiene un rostro; mas lo que ahora atrae nuestra curiosidad es conocer, describir y analizar, las expresiones personales, los rasgos individuales, de algunos rostros, o sea, las figuras temporales específicas que dibujan ciertas obras literarias. Esto no quiere decir

que algunos trazos o características no sean compartidos por muchas obras, de hecho podríamos decir que hay figuras o formas temporales generales y paradigmáticas, modelos a partir de los cuales se crean infinidad de variaciones; pero tomando ya en conjunto todos los detalles, cada obra en particular articula un perfil diferente por el solo hecho de ser otra la historia que cuenta. Tal y como en el rostro de dos hermanos casi idénticos, por las huellas que va dejando la vida propia, al paso de los años, se delinean rasgos que los distinguen.

Entonces, el objetivo de esta segunda parte es sacar a flote las estructuras y los elementos a veces sumergidos que componen las figuras adoptadas por el tiempo. Hacer resaltar y analizar *algunas* configuraciones de narraciones específicas. Al respecto, hay varias aclaraciones que hacer. No procederemos a hacer un análisis exhaustivo del manejo del tiempo en las obras elegidas, una por una. En cierta forma, el procedimiento utilizado es inverso; partiendo de algunos esquemas temporales generales, que consideramos en cierta manera paradigmáticos por tratarse de formas básicas que a grandes rasgos se repiten frecuentemente (a pesar de que adquieren individualidad en cada obra), agrupamos varias obras o fragmentos de obras bajo un solo esquema temporal, anotando los rasgos comunes pero sin perder de vista sus particularidades. La elección de los modelos o las configuraciones temporales y de las obras que ilustran estos modelos se fue haciendo paralelamente. De la lectura nacieron algunas ideas de temporalidad, éstas apuntaron a otras lecturas que fueron enriqueciendo y modificando las ideas iniciales y así, a base de una retroalimentación se fue elaborando el plan de trabajo. Por supuesto, existen otros paradigmas temporales, nosotros hemos elegido sólo algunos que nos parecen representativos porque aparecen con cierta frecuencia, porque dan lugar a derivaciones y combinaciones basadas en esos criterios o modelos, o porque modifican y amplían significativamente nuestra noción ordinaria del tiempo. También existen infinidad de obras literarias que ilustrarían estas formas. Los textos se escogieron, no sólo porque son la obra de grandes autores del siglo XX¹

¹ Recordemos que el siglo XX se ha caracterizado, entre otras cosas, por la enorme preocupación que ha manifestado en torno al problema del tiempo; prácticamente todas las disciplinas lo abordan y la literatura no se queda atrás.

sino, principalmente, porque el problema del tiempo no pasa desapercibido en ellas, como algo gratuito que de por sí toda narración contiene. Al contrario, a diferencia de narraciones que configuran, puesto que es inevitable, la experiencia temporal sin aludir al tiempo, incluso sin darle importancia o moldearlo particularmente, las que nosotros seleccionamos se refieren a él insistentemente, lo trabajan como si fuera una piedra preciosa que hay que pulir y abrillantar para que sus destellos sean lo más luminosos o lo más laberínticos y enigmáticos según sea la experiencia temporal que se quiere representar. Se trata de narraciones que no se conforman con articular el tiempo de manera implícita, cronológica y homogénea, haciéndolo, creándolo, a través de la construcción de la trama, sino que lo abordan muchas veces temáticamente o lo manipulan malabarísticamente con la intención de poner en evidencia los caprichos, la relatividad, la subjetividad, la elasticidad y versatilidad, la policronía, polifonía y policromía de la experiencia temporal. En suma, no sólo hacen o rehacen el tiempo sino que lo "dicen", hablan de él, lo problematizan, y lo trasladan a un primer plano dentro de los elementos de la narración. Podríamos decir que en algunos casos el tiempo se convierte en protagonista. O como dice Thomas Mann, en *La montaña mágica*, el tiempo se convierte en *objeto* de la narración y si es exigir demasiado el afirmar que se puede narrar el tiempo, no constituye una empresa tan absurda evocar y trabajar el tiempo en una narración y en ese sentido poder atribuirle el calificativo de "novela del tiempo". (cf. Mann, 751) Para A. A. Mendilow, siguiendo a Mann, sería mucho decir que estos textos son *fábulas del tiempo*, pero sí son *fábulas sobre el tiempo*. Y en las *fábulas sobre el tiempo*, dice Ricoeur, "el reto de las transformaciones estructurales es la propia experiencia del tiempo". Prosigue:

Además, cada uno de estos escritos explora, a su modo, aspectos inéditos de concordancia discordante que ya no afectan sólo a la *composición* narrativa, sino a la experiencia viva de los personajes de la narración. Hablaremos de *variaciones imaginativas* [...] Son variedades de la experiencia temporal, que sólo la ficción puede explorar y que se ofrecen a la lectura con objeto de refigurar la temporalidad ordinaria. (II, 534-535)

En pocas palabras, las obras que hemos seleccionado para estudiar son *fábulas sobre el tiempo*. Nuevamente, tenemos que aclarar que los textos que

utilizaremos no son los únicos que trabajan especialmente el tiempo, se han escrito muchísimos, pero en un campo tan amplio uno se ve forzado a elegir.

Cualquier narración presenta un tejido temporal bastante más enredado que el que en apariencia se observa. En realidad, una novela, un drama, incluso un cuento, no poseen una sola configuración temporal sino una variedad de configuraciones en distintos niveles y desde diferentes puntos de vista. Earle apunta que "el tiempo de la novela moderna son muchos tiempos". (6) Para establecer un dibujo temporal se puede tomar la totalidad de la obra, pero también se puede tomar una parte, un capítulo, una sección, una secuencia y hasta una oración. Por ejemplo: "Por una grieta se escapaban las mujeres que no querían morir junto con la fecha." (Garro, 27) O: "Esto ya lo toqué mañana [...]" (Cortazar, 227) Las puras frases, aun descontextualizadas ya describen y nos brindan imágenes de un tiempo distinto. Esto quiere decir que podemos contemplar la temporalidad de una obra desde un horizonte, globalmente, o también con una lupa para destacar los pequeños rizos y ondas que se van entrelazando unos con otros construyendo una densa red de "tiempos".

Ahora bien, no sólo se distinguen configuraciones temporales de acuerdo a la distancia que tomamos frente a la obra, al enfocar el todo o una parte más o menos pequeña. También intervienen múltiples recursos para tramar el tiempo y se pueden descubrir texturas temporales desde distintos puntos de vista. En otras palabras, aparte de que dependiendo de la "cantidad" acotada en un texto se observan diferentes dibujos temporales, se pueden descubrir configuraciones temporales de acuerdo a la "calidad" del tejido, y al punto de vista que se tome para el análisis. Concretamente, podemos trazar una forma temporal siguiendo la estructura de un texto, lo que Gérard Genette llama el *orden* de las partes y la disposición de los acontecimientos, que incluiría todos los juegos retrospectivos, que regresan al pasado (analepsis) y prospectivos, que anuncian o anticipan acciones futuras (prolepsis). Pero también podemos dibujar el tiempo estudiando su ritmo, el *tempo* general o de cada sección o evento, la variedad, relación y significación de cada uno de ellos; la velocidad con que se narra, a veces deteniendo y otras acelerando la acción; la frecuencia de elementos o episodios

repetidos (narración repetitiva); la abstracción o síntesis de muchos eventos en una sola narración (narración iterativa). En suma, una combinación de lo que Genette llama *duración* y *frecuencia*. Otro acercamiento puede ser el gramatical, los recursos discursivos, los tiempos verbales, cómo están construidas las frases, su longitud o brevedad, y los efectos temporales que esto produce. Algunas veces más, el tiempo se aborda de modo explícito, temáticamente, ofreciendo consideraciones y reflexiones que a su vez conforman el tiempo. Además tenemos técnicas (o géneros) como, por ejemplo, el fluir de la conciencia,² mediante las cuales se manifiesta el tiempo subjetivo, el tiempo interior de los personajes, creando otros diseños temporales. Asimismo están las alusiones a la temporalidad desde el plano simbólico y/o metafórico, muy rico en ciertas obras. A la variedad de "tiempo" expuesta en una obra narrativa hay que agregar su carácter polisémico o polivalente. Expliquemos esto. Un tiempo contemplado sobre el mismo fragmento y bajo el mismo criterio (ya sea gramatical, técnico, estructural, temático, simbólico o metafórico) puede dar lugar simultáneamente a más de una configuración temporal, no sólo porque cada lector es diferente y podría encontrar nuevas maneras de unir las señas temporales dadas por el texto obteniendo otros dibujos, sino porque a veces puede haber entre los personajes una variedad de cosmovisiones y percepciones sobre los mismos acontecimientos o sobre los mismos símbolos. Dicho más sencillamente, los mismos hechos e imágenes, las mismas palabras, dan lugar a interpretaciones distintas y como consecuencia a valoraciones temporales desiguales. Una muestra de dos configuraciones del tiempo disímiles, casi opuestas, presentadas simultáneamente y que estudiaremos más adelante con detenimiento en el apartado que se refiere a la contraposición y complementariedad de tiempo mítico y tiempo histórico, se encuentra en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier.

² Es difícil decidir si el fluir de la conciencia en la narrativa constituye una técnica o un género. Robert Humphrey apunta: "Stream of consciousness is one of the delusive terms which writers and critics use. It is delusive because it sounds concrete and yet it is used as variously –and vaguely– as 'romanticism,' 'symbolism,' and 'surrealism'. We never know whether it is being used to designate the bird of technique or the beast of genre –and we are startled to find the creature designated is most often a monstrous combination of the two." (1)

Como vemos, el tejido es bastante enmarañado, aparecen tendidas redes y más redes de formas temporales que coexisten, se yuxtaponen, entrelazan, encadenan, para construir una obra narrativa. (Fig. 31)

Nosotros no analizaremos todas las configuraciones que aparecen en una obra. Nunca terminaríamos, no sólo debido a la extensión y lo complicado de algunas de ellas, sino porque describir los "tiempos" en todos sus niveles y bajo todos los criterios sería un trabajo inagotable y además aburrido puesto que en muchos casos sería repetitivo -por ejemplo, describir cada secuencia. Además la riqueza de las obras admite muchas veces que los lectores construyan refiguraciones distintas y nosotros no representamos más que una mirada. Sin embargo, ilustraremos las configuraciones temporales que hemos escogido con una variedad de ejemplos que consideran desde la obra literaria en su totalidad hasta un pequeño fragmento, como una cámara que se aleja o se acerca, pasando por los diversos criterios de análisis que hemos apuntado.

Debido a la preocupación tan especial por "narrar" el tiempo y, consecuentemente, la complejidad temporal que las obras elegidas presentan, muchas veces una misma obra nos dará material para ilustrar varias configuraciones. A la vez, configuraciones que se presentan en distintos niveles y desde aspectos diferentes en una misma obra pueden coincidir en una forma o modelo temporal. Por ejemplo, figuras simbólicas pueden estar reforzando una configuración estructural o una reflexión temática, o una experiencia temporal interna, subjetiva; también pueden estar reforzándose unas a otras como un eco que repite la misma forma o como un canon que produce armonías, combinaciones y tejidos insospechados.

Pero dejemos por ahora las cimas, o las simas, de la abstracción y la especulación y vayamos ya, a descubrir algunas posibilidades concretas de configuraciones temporales literarias.

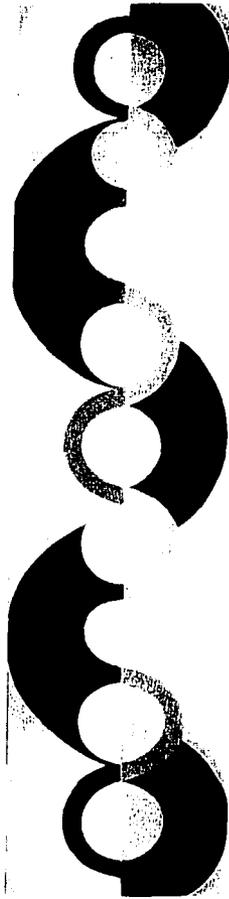


Fig. 31. Robert Delaunay, *Endless Rhythm*, 1934.

"The colors of the spectrum, resolved in arc segments, induce a sense of rotating motion that evokes an endless, yet, self-contained, movement. 'A painting designed in accordance with these organizational laws,' remarked Delaunay, 'is a miniature universe partaking the rhythms of cosmos.'" (*20th Century Art. Museum Ludwig Cologne*, 154) Como los círculos de Delaunay que se entrelazan, se combinan, se contienen, se yuxtaponen y se continúan, evocando el movimiento y el ritmo, así se tuercen eslabonan y mezclan las configuraciones temporales en la narración, representando la vida.

140-A

TESIS CON
FALLA DE CARGEN

V. Tiempo materializado o especializado

Ainsi change la figure des choses de ce monde; ainsi le centre des empires, et le cadastre des fortunes, et la charte des situations, tout ce qui semblait définitif est-il perpétuellement remanié, et les yeux d'un homme qui a vécu peuvent-ils contempler le changement le plus complet là où justement il lui paraissait le plus impossible.

Marcel Proust
*Le temps retrouvé*¹

¿Qué es el tiempo? Un misterio sin realidad propia y omnipotente. Es una condición del mundo de los fenómenos, un movimiento mezclado y unido a la existencia de los cuerpos en el espacio y a su movimiento.

Thomas Mann
La montaña mágica

Por supuesto, el tiempo no es espacio, no es movimiento, no es un cuerpo, un sujeto o un objeto pero resulta imposible deslindar el tiempo del espacio, del movimiento y de la existencia (el *ser*) de los cuerpos, como hemos visto a lo largo de la primera parte de este trabajo. La relación entre el tiempo y el espacio, así como entre el tiempo y los objetos que habitan, conforman y delimitan el espacio, es indisoluble. Cada cosa, cada situación, cada recuerdo, está ligado al entrecruzamiento de un espacio y un tiempo así como a las circunstancias que lo rodean. No se puede pensar una situación, por ejemplo, en su contexto puramente temporal o puramente espacial. A todo *dónde* corresponde un *cuándo* y viceversa. En cualquier situación, forzosamente hay objetos o sujetos que toman o tomaron parte en ella –lo que implica una presencia material-, y éstos, necesariamente están instalados en un momento del tiempo y en un lugar. Ni siquiera las cosas

¹ "Así cambia la figura de las cosas de este mundo; así el centro de los imperios, y el catastro de las fortunas, y la carta de las situaciones, todo lo que parecía definitivo, se renueva perpetuamente,

más abstractas, como podrían ser el pensamiento y la memoria pueden desvincularse del tejido espacio-temporal. Tanto El Pensamiento como un pensamiento, provienen de una conciencia, ligada a uno o varios sujetos, trabados a su vez a un espacio y a un tiempo. Y los recuerdos que la memoria nos trae están siempre anclados al contexto espacio-temporal.

Al respecto, Proust nos proporciona un ejemplo maravilloso -que rebasa con mucho la contextualización espacio-temporal de un recuerdo- al describirnos la experiencia que vive cuando en la biblioteca del príncipe de Guermantes se topa con el libro que leyó en su niñez, *François le Champi*.

Bien plus, une chose que nous vîmes à une certaine époque, un livre que nous lûmes ne restent pas unis à jamais seulement à ce qu'il y avait autour de nous; il le reste aussi fidèlement à ce que nous étions alors, il ne peut plus être ressenti, repensé que par la sensibilité, que par la pensée, par la personne que nous étions alors; si je reprends dans la bibliothèque *François le Champi*, immédiatement en moi un enfant se lève qui prend ma place, qui seul a le droit de lire ce titre: *François le Champi*, et qui le lit comme il le lut alors, avec la même impression du temps qu'il faisait dans le jardin, les mêmes rêves qu'il formait alors sur les pays et sur la vie, la même angoisse du lendemain. (VII, 192)²

Al ver el libro, recuerda no sólo el contenido del libro y el libro en sí, aislado, sino todo lo que había en torno al él, la época, el lugar donde lo leyó, su estado anímico, su manera de sentir y de pensar, el lugar y el preciso momento en que lo vio por primera vez: "contemplé pour la première fois dans ma petite chambre de Combray, pendant la nuit peut-être la plus douce et la plus triste de ma vie [...]" (VII, 193)³ Así, un objeto visto en el pasado, cuando se nos vuelve a presentar, nos devuelve todo el entorno que le rodeaba. Por lo tanto no se trata solamente del reconocimiento de un objeto aislado, ya conocido, antes visto; se trata de la

y los ojos de un hombre que ha vivido pueden contemplar el cambio más completo precisamente allí donde le parecía más imposible." (Proust, VII, 388)

² "Más aún, una cosa que vimos en cierta época, un libro que leímos, no sólo permanece unido para siempre a lo que había en torno nuestro; queda también fielmente unido a lo que nosotros éramos entonces, y ya no puede ser releído sino por la sensibilidad, por la persona que entonces éramos; si yo vuelvo a coger en la biblioteca, aunque sólo sea con el pensamiento, *François le Champi*, inmediatamente se levanta en mí un niño que ocupa mi lugar, que sólo él tiene derecho a leer ese título: *François le Champi*, y que lo lee como lo leyó entonces, con la misma impresión del tiempo que hacía en el jardín, con los mismos sueños que formaba entonces sobre los países y sobre la vida, con la misma angustia del futuro." (VII, 234)

evocación de todo un contexto espacio-temporal, es más, de todo un mundo -a la manera del episodio de la magdalena remojada en el té-, como si los objetos estuvieran amarrados, aun en el recuerdo, a un lugar determinado, a un momento preciso, e incluso al ser que éramos y a las sensaciones, las actitudes, los sueños y las preocupaciones que residían en nosotros entonces.

Volviendo a la sujeción que guarda la materia y la existencia a los parámetros espacio-temporales, Bajtín concluye: "Without such temporal-spatial expression, even abstract thought is impossible. Consequently, every entry into the sphere of meanings is accomplished only through the gates of the chronotope."⁴ (258) Y aunque "cronotopo" es un término y un concepto originalmente pensado para designar las relaciones espacio-temporales artísticamente expresadas en la literatura, es perfectamente aplicable a la experiencia viva. "The image of man is always intrinsically chronotopic." (85)

Una vez aceptada la dependencia que en la realidad mantienen entre sí el tiempo, el espacio, y los objetos y/o sujetos –que no es otra cosa que la necesidad imprescindible de *ser* en el tiempo y en el espacio, así como la imposibilidad de desvincular cualquiera de los tres elementos-, veamos primero, ya que desembocamos en Bajtín, cómo funciona el cronotopo literario, y a continuación, qué tipo de relaciones se crean, entre tiempo y espacio, en la literatura, para hacer evidentes distintas formas del tiempo.⁵

Ya habíamos introducido el concepto de cronotopo bajtiniano, mas ahora ahondaremos en él: "We will give the name chronotope (literally, 'time space') to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically

³ "contemplado por primera vez en mi cuartito de Combray, durante la noche, quizá la más dulce y la más triste de mi vida [...]" (VII, 235)

⁴ También Kant considera espacio y tiempo como categorías indispensables para cualquier proceso cognitivo, empezando por las percepciones y representaciones elementales.

⁵ De aquí en adelante, a lo largo de este capítulo, cuando hablemos de espacio, nos referiremos indistintamente al espacio como lugar y a la materia, es decir, a los objetos y sujetos que como formas "estables" componen ese espacio. Igual que Bajtín, al decir espacio estaremos hablando del conjunto de elementos que lo integran. Filosóficamente el espacio constituye una categoría intelectual abstracta independiente de los objetos y sujetos que lo componen y/o habitan, ni siquiera es un contenedor de objetos; sin embargo el concepto de espacio concreto o de espacio dentro de la narración es más amplio y tangible, se prolonga y se asimila a la materia y a los objetos *en* el espacio. La noción de cronotopo y el criterio de espacio en la literatura están siempre

expressed in literature. [...] What counts for us is the fact that it expresses the inseparability of space and time (time as the fourth dimension of space)."⁶ (84) En el cronotopo literario, como en la realidad, los elementos del compuesto no se pueden separar, puesto que se implican mutuamente: un lugar implica un tiempo y un tiempo implica un lugar. Además:

In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope. (84)

El tejido espacio-temporal que logra el cronotopo es esencial para poder representar el transcurrir y la historia de la vida humana. Es tal la importancia y la presencia del cronotopo que Bajtín apunta: "[...] any and every literary image is chronotopic. Language, as a treasure-house of images, is fundamentally chronotopic. Also chtonotopic is the internal form of a word [...]" (251) El cronotopo es entonces la puerta que da sentido a toda experiencia. Ahora bien, Bajtín insiste en la capacidad que tiene el cronotopo de dar cuerpo a los eventos de la narración pero también hace hincapié en que el tiempo "the primary category in the chronotope" (85) se hace visible y se materializa gracias a su relación con el espacio, o sea, gracias a su intersección con el espacio.

We cannot help but be strongly impressed by the *representational* importance of the chronotope. Time becomes, in effect, palpable and visible; the chronotope makes narrative events concrete, makes them take on flesh, causes blood to flow in their veins. (250)

De hecho, para Bajtín, la fusión del tiempo con el espacio, o sea, la construcción del cronotopo, es el principal medio para *exteriorizar* el tiempo además de ser el centro o la fuerza que concreta la representación: "Thus the chronotope, functioning as the primary means for materializing time in space,

refiriéndose al espacio concreto, como escenario, amalgamado al lugar, al paisaje y a los objetos que lo componen.

⁶ Proust también considera el tiempo como la cuarta dimensión del espacio. La idea, como hemos insistido, nos está hablando del estrecho e insuperable vínculo que mantienen espacio y tiempo por lo que supuestamente nos correspondería estudiar esta configuración temporal en este

emerges as a center for concretizing representation, as a force giving body to the entire novel." (250) Es increíble cómo algunos escritores logran "ver" el tiempo en el espacio; Bajtín pone el ejemplo de Balzac que en sus descripciones *materializa* el tiempo, nosotros, un poco más adelante, propondremos a Proust, Mann y Woolf.

Así como la narración es un tejido complejísimo de configuraciones temporales entrelazadas, yuxtapuestas y coexistentes, en distintos niveles y desde diferentes perspectivas, es también un tejido de cronotopos. Bajtín explica:

We have been speaking so far only of the major chronotopes, those that are most fundamental and wide-ranging. But each such chronotope can include within it an unlimited number of minor chronotopes; in fact, as we have already said, any motif may have a special chronotope of its own. (252)

Dentro de los límites de una obra, hay infinidad de cronotopos y complejas relaciones entre ellos; es común que un cronotopo envuelva o domine a los demás (como la configuración temporal global o general de la obra) y en este sentido sea un cronotopo mayor, pero ello no excluye la presencia de todos los otros. "Chronotopes are mutually inclusive, they co-exist, they may be interwoven with, replace or oppose one another, contradict one another or find themselves in ever more complex interrelationships." (252) (Fig. 32)

Después de esta introducción y sin perder de vista la interdependencia de los elementos del cronotopo, observemos cómo el tiempo invisible, inescrutable, inefable, se muestra a través de los cambios que realiza en el espacio y la materia; o sea, cómo el tiempo se exterioriza, se revela en las transformaciones que produce en el espacio y de esta forma temporaliza el espacio; y por otro lado, cómo el espacio y la materia modifican la percepción del transcurrir del tiempo y en este sentido, lo espacializan. Habrá configuraciones o cronotopos que mantengan un equilibrio de influencias entre tiempo y espacio, pero habrá otras donde una de las dos categorías tenga más peso y moldee a la otra. Cuando el tiempo cobre primacía, la fijeza y permanencia del espacio tenderán a debilitarse mediante cambios y movimiento, el espacio se hará dinámico; cuando la influencia

capítulo. Sin embargo, por la significación que tiene para Proust la cuarta dimensión, consideramos más pertinente trabajarlo en el capítulo VIII: "La eternidad del momento evanescente".

del espacio predomine, el tiempo tenderá a fijarse en estructuras rígidas, a organizarse de acuerdo al espacio, o a retardarse hasta casi detenerse.

El reloj: imagen material del tiempo

Fue una espera interminable. No sé cuánto tiempo pasó en los relojes, de ese tiempo anónimo y universal de los relojes, que es ajeno a nuestros sentimientos, a nuestros destinos, a la formación o al derrumbe de un amor, a la espera de una muerte.

Ernesto Sabato
El túnel

En el espacio, el recurso más fácil, más a la mano, más ordinario y convencional para invitarnos a "ver" el transcurrir del tiempo es el reloj o sus equivalentes: las campanadas, el calendario. Sin embargo, como vimos en la primera parte de este trabajo, se trata de una figura deficiente; de un símbolo que se presenta como si fuera "el tiempo", sin serlo; de un modelo que confunde la distancia recorrida (en este caso, la distancia recorrida por las manecillas) con el propio tiempo. El reloj constituye la forma más característica de espacialización del tiempo. Lo interesante de las configuraciones que a continuación presentaremos es que si bien utilizan el símbolo reificante, uniforme y sistematizante del reloj, lo moldean, lo cuestionan o lo contraponen con la experiencia "real" del tiempo, de manera que si bien el espacio, a través del reloj, brinda un parámetro de referencia, la vivencia que del tiempo tienen los personajes altera, deforma, y en última instancia desmantela el símbolo reificante o lo transforma en lo que podríamos llamar un símbolo *significante* -que muestra el "tiempo vivido"-, por el cuestionamiento y la deformación al que es sometido.

Así, por ejemplo, vemos a Hans Castorp, protagonista de *La montaña mágica* de Thomas Mann, en la escena en la que permanece sentado, con el reloj en la mano, observando cómo da la vuelta la aguja de los segundos.

La pequeña aguja seguía su camino a saltitos, sin ocuparse de las cifras que iba alcanzando; las tocaba, las rebasaba, se acercaba y las alcanzaba de nuevo. Era insensible a todo objetivo, a las divisiones y a los jalones. Debería haberse detenido un instante en el 60, o al menos señalar de alguna manera que algo acababa de tener fin. Pero, en la manera con que

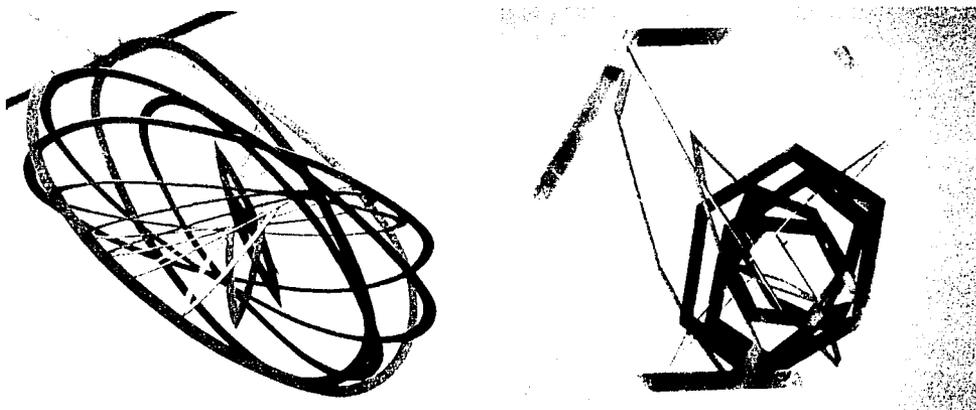


Fig. 32. Alexander Rodchenko, *Oval Suspended Construction No. 12*, 1920-1921 and *Suspended Spatial Construction No. 10, Hexagon*, 1920 (both from the Series "Light-Reflecting-Surfaces").

Al igual que el tejido de cronotopos en un texto narrativo, los óvalos y hexágonos de las construcciones de Rodchenko se entretajan, se oponen, se incluyen unos a otros y coexisten.

146-A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

se apresuraba a franquear esa cifra lo mismo que cualquier otro trazo no cifrado, se comprendía que todas las cifras y las subdivisiones se hallaban escritas porque sí y que ella no hacía más que marchar y marchar... Hans Castorp volvía, pues, a meterse el reloj en el bolsillo y abandonaba el tiempo a su propia suerte. (755-756)

El fragmento ilustra justamente la espacialización del tiempo que tanto criticó Bergson. Así mismo, la lucidez de Castorp no se conforma con esta explicación de la temporalidad. La ineficacia, insensibilidad, indiferencia y falta de sentido propio de la aguja dando vueltas, del tiempo asimilado al recorrido de una distancia, primero lo ponen en guardia, llevándolo a la conclusión de que las supuestas cifras y subdivisiones del tiempo, estaban escritas porque sí, es decir, arbitrariamente y que la aguja no hacía más que marchar y marchar, salvar un espacio sin ningún otro objetivo. Lo que descubre es un tiempo vacío y abstracto, sin significado, sin principios ni finales, sin cambios ni progreso. Finalmente este orden, esta medida o manifestación del tiempo no lo convence, ni clarifica su experiencia de la temporalidad y termina guardándose el reloj en el bolsillo y "abandonando el tiempo a su propia suerte". Que el tiempo del reloj corra como quiera puesto que no le resuelve su vivencia del tiempo.⁷ La prueba es que los siete minutos que tienen que permanecer con el termómetro en la boca los pacientes del Berghof son interminables, y a la vez, en el hospital se ignoran los siete días de la semana por la rapidez con que transcurren. Entonces, observar una vuelta completa del segundero no nos revela "verdaderamente" lo que es un minuto. Castorp le dice a su primo Joachim: "El tiempo no tiene ninguna 'verdad'. Cuando nos parece largo es largo, y cuando nos parece corto es corto; pero nadie puede saber su extensión real." (98) Joachim alega que el tiempo es uniforme, común a todos, y que puede medirse: "Un minuto siempre es igualmente largo... Dura todo el tiempo que la aguja del minuterero emplea en recorrer su cuadrante." (98) A lo que Castorp responde:

⁷ La idea del reloj como tiempo insensible y vacío nos recuerda a Quentin en *The Sound and the Fury* de Faulkner. El hombre ha inventado las fechas y los relojes como parámetros temporales, sin embargo, para Quentin los relojes asesinan el verdadero tiempo y le provocan un terrible conflicto; es necesario abandonar estos mecanismos que no miden nada. "Because Father said clocks slay time. He said time is dead as long as it is being clicked off by little wheels; only when the clock

Pero emplea en eso tiempos diferentes... según nuestra apreciación. En realidad, [...] en realidad es un movimiento en el espacio, ¿no es cierto? Escucha, medimos el tiempo por medio del espacio. Es, por consiguiente, algo así como si quisiésemos medir el espacio con la ayuda del tiempo, lo que no se les ocurre más que a gente desprovista de rigor científico. De Hamburgo a Davos hay veinte horas de ferrocarril. Pero a pie, ¿cuánto hay? ¿Y con el pensamiento? ¡Ni siguiera un segundo! (98)

Y sigue: "¿qué es el tiempo? [...] ¿Puedes contestar? Percibimos el espacio con nuestros sentidos, por medio de la vista y el tacto. ¡Perfecto! ¿Pero quién de nosotros puede percibir el tiempo?" (98-99)

Mann aprovecha el recurso del reloj, no para consolidar su aceptación como símbolo temporal, ni para asimilar el tiempo al espacio, pero sí para marcar la dependencia y a la vez la diferencia entre tiempo y espacio; para mostrar cómo en el movimiento convergen necesariamente tiempo y espacio; para resaltar el abismo que existe entre nuestra apreciación del tiempo vivido y la regularidad de lo que llamamos tiempo objetivo. El reloj como representación espacial para percibir el tiempo queda invalidado pero es gracias a su desmantelamiento que accedemos a capas más profundas de la naturaleza del tiempo. Gracias al cuestionamiento y la reflexión, por una vía inversa, por su deficiencia, el objeto que pretende poseer, ordenar y medir el tiempo, nos deja "ver" un tiempo mucho más complejo.

En *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf también aparece el reloj, las campanadas del Big Ben son la expresión audible del tiempo cronológico, común a todos los personajes. Notamos el paso de las horas del día por el puntual tañido de este objeto en el espacio. Mas frente a la uniformidad del Big Ben, encontramos la forma individual en que cada personaje se relaciona con el día, la hora, el momento; y las largas secuencias de recuerdos y flujos de conciencia que minan la regularidad del gran reloj, alteran su cronología y llenan las horas de nuevos significados. (Fig. 33)

En este caso, no se desarma el reloj y queda como el juguete desencantado; su imponente presencia permanece a lo largo de la novela pero también a todo lo

stops does time come to life." (Faulkner, 85) Ante este tiempo que no dice nada, que no significa nada, Quentin termina rompiendo su reloj.

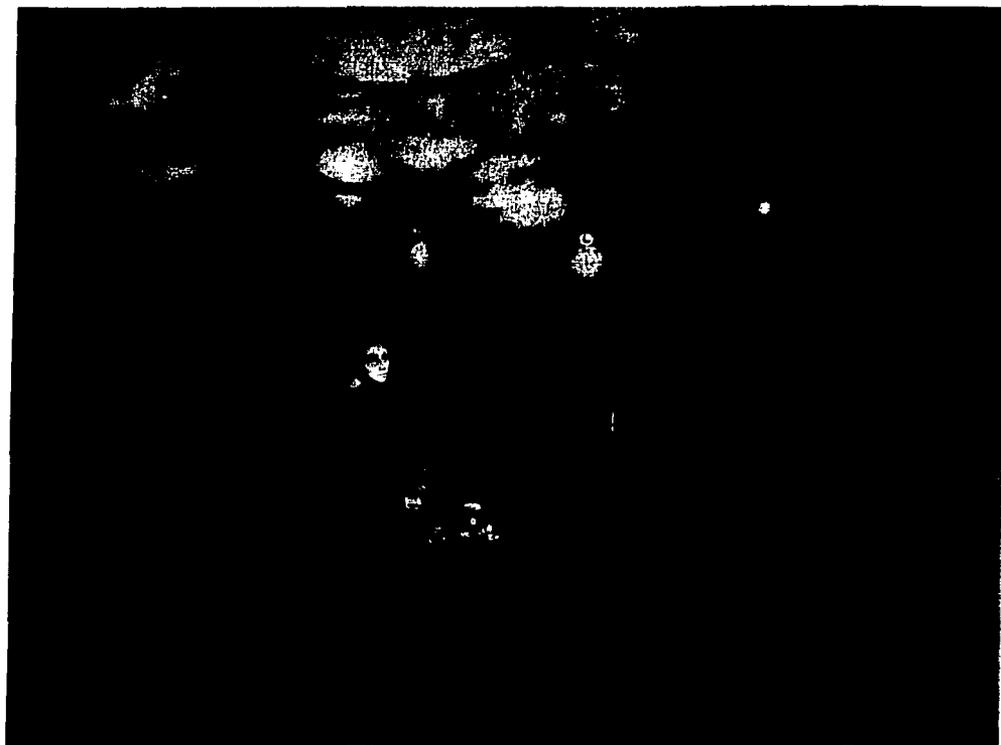


Fig. 33. Remedios Varo, *Revelación o El relojero*, 1955.

Tal vez sea uno el dador del tiempo, y la hora del gran reloj común a todos, pero cada hombre individualmente posee o esta encerrado en su propio tiempo, en su propio ritmo y en su propio reloj.

M48-A

TESIS CON
FALLA DE CENSA

largo corre, contrapunteándolo, otro tiempo, disparejo, de horas largas y cortas, de horas presentes y pasadas y futuras conviviendo, de horas dramáticas y serenas; otro tiempo con horas de vida y horas de muerte. En la superficie flota y se expande el sonido de las campanas con su ritmo impuesto mientras que el pensamiento y la memoria construyen sus propios ritmos que a veces se ajustan al impuesto, otras juegan con él, lo hacen elástico, lo provocan, lo desafían, y otras más, esos ritmos, incapaces de adaptarse, "se vuelven locos y se suicidan".⁸ En *Mrs. Dalloway*, los dos tiempos corren al igual que las conversaciones que entre sí tienen los personajes; por ejemplo, la conversación entre Peter Walsh y Clarissa la mañana de la fiesta. Al diálogo hablado, audible, como las campanadas del Big Ben, se suma el diálogo pensado y sentido, no verbalizado, ligado y a la vez opuesto al articulado, no materializado en el espacio exterior, pero profunda e intensamente vivido, como ese otro tiempo inefable.

La forma en que están contruidos los diálogos, intercalando el fluir de la conciencia a las palabras emitidas y la correspondencia que se puede trazar entre esta especie de doble vida (la aparente y la interna) y la doble temporalidad que experimentan los personajes (la impuesta y la propia), es un ejemplo de cómo la técnica utilizada interviene en la articulación y la expresión de la temporalidad y puede reflejar metafóricamente la experiencia temporal. La técnica aquí, además de ser un eco de la estructura temporal general de la novela, provoca que en los diálogos, el flujo del tiempo ordinario se vea obstaculizado, alargado, interrumpido. En el diálogo entre Clarissa y Peter, de pronto unos minutos se colman de toda una vida pasada, se interrogan y examinan las decisiones tomadas, se juzga el presente de cada quién, se experimentan muy distintas e intensas emociones; en poco tiempo pasa tanto tiempo... mientras que una remienda el vestido y el otro juega con su navaja pasan tantas cosas... se dicen tan poco y se revuelven tantas emociones... la situación no cambia, casi no hay acción (exterior) y sin embargo internamente el mundo se tambalea. Mediante la técnica se logra un ritmo de contrapunto y se muestra una temporalidad extremadamente compleja pero que refleja atinadamente nuestra experiencia real.

⁸ Tal es el caso de la temporalidad de Septimus.

Volviendo al reloj, éste en sí mismo, no nos sirve para materializar o “ver” el tiempo; es el reloj en contraposición al tiempo individual, o sea, el enfrentamiento entre la materialización y la desmaterialización del tiempo, lo que hace emerger una representación más honda y una comprensión más verdadera del tiempo.

Proust también recurre al “reloj” en un momento dado, para expresar el paso del tiempo; en su caso el tiempo lo arregla el campanario de San Hilario, al igual que la misma iglesia ordena otros ámbitos de la vida (el espacial, el social, el religioso). Al evocar Marcel las tardes en que lee en el jardín de Combray bajo el castaño, describe el paso del tiempo asociando el sonido de las campanas a la caída de la tarde.

Enfin en continuant à suivre du dedans au dehors les états simultanément juxtaposés dans ma conscience, et avant d'arriver jusqu'à l'horizon réel qui les enveloppait, je trouve des plaisirs d'un autre genre, celui d'être bien assis, de sentir la bonne odeur de l'air, de ne pas être dérangé par une visite; et, quand une heure sonnait au clocher de Saint-Hilaire, de voir tomber morceau par morceau ce qui de l'après-midi était déjà consommé, jusqu'à ce que j'entendisse le dernier coup qui me permettait de faire le total et après lequel le long silence qui le suivait semblait faire commencer dans le ciel bleu toute la partie qui m'était encore concédée pour lire jusqu'au bon dîner qu'apprêtait Françoise [...] (Proust I, 86)⁹

Pareciera que el cielo fuera la gran carátula en la que se van inscribiendo las horas sólo que en vez de que giren las manecillas, da vuelta el cielo; éste, como si estuviera partido en trozos correspondientes a las horas va cayendo al son de las campanadas de San Hilario, de manera que Marcel va viendo caer, trozo a trozo, el tiempo ya consumido de la tarde y es la suma de las horas que marcan las campanas lo que le permite saber lo que le resta de cielo para seguir leyendo. Proust, por medio de estas imágenes metafóricas logra darle otra dimensión a la convención del “reloj”. Al relacionar el tañido de las campanas con el pedazo de

⁹ “En fin, al ir siguiendo de dentro afuera los estados simultáneamente yuxtapuestos en mi conciencia, y antes de llegar al horizonte real que los envolvía, me encuentro con placeres de otra clase: sentirme cómodamente sentado, percibir el buen olor del aire, no verme molesto por ninguna visita y, cuando daba la una en el campanario de San Hilario, ver caer trozo a trozo aquella parte ya consumada de la tarde, hasta que oía la última campanada, que me permitía hacer la suma de las horas; y con aquel largo silencio que seguía, parecía que empezaba en el cielo azul toda la parte que aún me era dada para estar leyendo hasta la hora de la abundante cena que Francisca preparaba [...] (Proust, I, 110-111)

cielo que aún le queda a la tarde, con el movimiento del sol, con la caída del calor del día (detalles que también menciona), no sólo atenúa la arbitrariedad de la medida del tiempo ligándola a la experiencia cosmológica primaria (el día y la noche, el movimiento de los astros), sino que hace de la experiencia temporal una experiencia integral puesto que convergen en la vivencia del tiempo muy diversas sensaciones y percepciones. Todos los sentidos y las facultades están abiertos a las señas del tiempo: se *escuchan* las campanas y el silencio, se *miran* el cielo y el movimiento del sol, se *siente* bajar la temperatura, se *huele* el aire, se *piensa* en la hora de la abundante cena que se *gustará* (todo en función del tiempo), se *perciben* los lentos cambios, se *calcula* mentalmente una distancia de cielo para cada hora, se *progresan* en la lectura y, además, se viven simultáneamente otros tiempos, el interior, y el del libro, que modifican la percepción externa del tiempo, que relativizan y acortan las horas y en ocasiones hasta las borran y las hacen desaparecer.

Et à chaque heure il me semblait que c'était quelques instants seulement auparavant que la précédente avait sonné; la plus récente venait s'inscrire tout près de l'autre dans le ciel et je ne pouvais croire que soixante minutes eussent tenu dans ce petit arc bleu qui était compris entre leurs deux marques d'or. Quelquefois même cette heure prématurée sonnait deux coups de plus que la dernière; il y en avait donc une que je n'avais pas entendue, quelque chose qui avait eu lieu n'avait pas eu lieu pour moi; l'intérêt de la lecture, magique comme un profond sommeil, avait donné le change à mes oreilles hallucinées et effacé la cloche d'or sur la surface azurée du silence. (I, 86-87)¹⁰

Estas horas no son como los minutos que Hans Castorp contempla en su reloj, vacías y sin objeto. En este fragmento de Proust, la materialización y representación objetiva del tiempo mediante la convención de las campanadas, y su asimilación al espacio gracias a la imagen del arco azul o trozo de cielo comprendido entre dos marcas de oro (que pueden ser las del tañido, las de las

¹⁰ "Y a cada hora que daba parecíame que no habían pasado más que unos instantes desde que sonara la anterior; la más reciente venía a inscribirse en el cielo tan cerca de la otra, que me era imposible creer que cupieran sesenta minutos en aquel arquito azul comprendido entre dos rayos de oro. Y algunas veces esa hora prematura sonaba con dos campanadas más que la última; había, pues, una que se me escapó, y algo que había ocurrido no había ocurrido para mí; el interés de la lectura, mágico como un profundo sueño, había engañado a mis alucinados oídos, borrando la áurea campana de la azulada superficie del silencio." (I, 111)

campanas o las del sol), más que chocar con la experiencia viva y revelar su ineficacia (a pesar de que a veces la hora no suene para Marcel), por su poder metafórico, se incorporan y se funden a la vivencia total del tiempo.

Como vemos, el reloj y los otros objetos que hemos reificado como formas materializadas de tiempo, por sí solos, no representan adecuadamente nuestra experiencia viva del tiempo; sin embargo, en los tres ejemplos que hemos dado, de Mann, Woolf y Proust respectivamente, el hecho de cuestionar, contrastar y asociar esa forma de representación temporal, el hecho de sacarla de la perspectiva ordinaria, nos brinda una configuración más compleja y más "real" del tiempo.

Temporalización del espacio

"Time Passes" en *To The Lighthouse* de Virginia Woolf

Ahora bien, mucho más que el espacio o los objetos como tales (en ocasiones convertidos en símbolos), son los cambios, y el movimiento que sufren el espacio y los objetos, los que reflejan la temporalidad. Es entonces cuando el espacio se temporaliza y nos muestra acertadamente el tiempo. La sección "Time Passes" en *To the Lighthouse* de Virginia Woolf es un magnífico modelo de cómo la literatura puede trabajar la temporalización del espacio, es decir, manifestar el paso del tiempo al constatar los cambios que se dan en el espacio y así hacer concreto algo tan abstracto como el tiempo.

To the Lighthouse, es una novela dividida en tres partes que según James Wilson y Josalva R. Vieira "is fashioned like an hourglass and this form must have been consciously chosen, for everything in this book is in terms of time." (Wilson en Vieira, 13) Lo interesante del sistema del reloj de arena es que para que funcione tiene que estarse volteando, entonces, los dos conos que lo componen representan indistintamente pasado y futuro mientras que el cuello angosto por el que escurre la arena de un cono a otro corresponde al presente, el punto por donde en efecto pasa el tiempo.¹¹ La imagen simétrica y el funcionamiento del

¹¹ La imagen y el funcionamiento del reloj de arena nos remiten al problema de la direccionalidad del tiempo (si va del pasado hacia el futuro o a la inversa, del futuro hacia el pasado) que ya hemos abordado en la primera parte de este trabajo.

reloj de arena como modelo de temporalidad nos llevan a pensar la relación entre pasado y futuro de una forma distinta, más íntima, casi como si cada uno se proyectara en el otro y se necesitaran para entender lo uno o lo otro. Y esto es lo que pasa en *To the Lighthouse*: "There is a merging of past and future in the climactic moments [...] At the beginning of *To the Lighthouse*, our thoughts dwell upon a point in the future; at the end, they focus upon a point in the past." (Morris, 59) La novela inicia con la propuesta de ir al faro, es decir, apuntando a un futuro que pretende ser próximo; el viaje no se completa sino diez años después, cuando se recobra el pasado por los laberintos de la memoria, o sea, sólo se alcanza el futuro y se completa el viaje cuando se toca el pasado, constituyendo, asimismo, un viaje espiritual. También el flujo constante de la misma arena en esta clase de reloj nos recuerda la idea bergsoniana de que el pasado se va acumulando y acarreado y siempre forma parte del presente. En cuanto al cuello del reloj, aunque es el lugar por donde pasa la arena, por donde "corre el tiempo", su observación no nos permite saber cuanto tiempo ha transcurrido. "The middle of the hourglass gives the impression, if one keeps looking at it, that no one can measure that constant and seemingly endless flux of sand." (Vieira, 14). De igual manera sucede con el presente, es el punto más evanescente e inextensivo de las tres instancias del tiempo, no lo podemos fijar, ni medir. Solamente comparando los conos podemos verificar el tiempo que ha transcurrido.

Ahora bien, "Time Passes", como el cuello del reloj, es la sección más corta de la novela pero la que representa el flujo temporal, el transcurso de 10 años entre las largas escenas de "The Window" y "The Lighthouse" cuya extensión temporal es, cada una, menor a un día. "The second part of *To the Lighthouse* resembles the neck of the hourglass because it represents the pure flux [...]" (Vieira, 15) Sin embargo, sin la primera y la tercera parte no sabríamos que han transcurrido 10 años, si bien "Time Passes" representa el *puro fluir*, éste no tiene sentido más que enmarcado entre el pasado y el futuro; una referencia anterior y otra posterior; dos

conos que alternativamente derraman o reciben arena y se comunican por ese pasillo.¹²

La imagen del reloj de arena para describir la estructura de la novela concuerda perfectamente con el diseño estructural que Virginia Woolf concibió originalmente; "In some notes written apparently in March 1925, she described the design as 'two blocks joined by a corridor' and then drew this sketch: ". (Dick, 313) "Time Passes" opera entonces como el punto que une los dos bloques, exactamente como el angosto cuello del reloj; en otras palabras, "Time Passes", el flujo temporal, es el imprescindible vínculo entre cada instancia de la existencia. Y si el flujo temporal en sí mismo no tiene sentido; ni lo anterior, ni lo posterior se darían sin ese tránsito. (Un poco más adelante retomaremos esta idea puesto que contiene otras implicaciones.)

Podríamos analizar con mayor detenimiento la estructura temporal general de la novela. Estudiar cómo la primera y la tercera parte están íntimamente ligadas por medio de la segunda y la relación que guardan las tres partes; cómo todos los eventos de la primera parte se acumulan y arrastran, al igual que los granos de arena que recolecta el fondo del reloj, para surgir, transformarse o resolverse en la tercera parte, enseñándonos que cada presente está asentado sobre todo el pasado; cómo, a la vez, la tercera parte proyecta luz sobre el pasado y lo renueva y los granos de arena van pasando de un cono a otro, y del otro al uno, al darle la vuelta al reloj y revelarnos, con el arrastre continuo de material, una relación mucho más íntima entre pasado y presente o pasado y futuro. Mas centraremos nuestro interés exclusivamente en "Time Passes" porque el objetivo es mostrar una configuración que a través de la descripción del espacio nos deje "ver" el tiempo, el flujo "puro" del tiempo sin medida que pasa por el angosto cuello del reloj. Sin embargo, comentaremos la parte I y III cuando por contraste, la temporalidad que se maneja en ellos arroje luz a lo que nos ocupa.

En "Time Passes" abundan las paradojas. Pareciera que nada pasa, la casa está prácticamente abandonada, pero pasa *el tiempo*. El tiempo, lo más

¹² La imagen del reloj de arena también nos recuerda el triple presente de San Agustín, el amplio espectro de la conciencia que abarca un pasado y un futuro en el presente mismo y que sólo así

inaprensible, lo más invisible, pasa incidiendo sobre un objeto material y así se deja atrapar y ver, paradójicamente, objetivizado, apresado. Woolf apunta en su diario:

Yesterday I finished the first part of *To the Lighthouse* and today began the second. I cannot make it out –here is the most difficult piece of abstract writing- I have to give an empty house, no people's characters, the passage of time, all eyeless and featureless with nothing to cling to... (Woolf en Snow, 24)

Además, la intención es mostrar el transcurrir del tiempo, el puro fluir sin que, aparentemente, una conciencia lo registre. Es la técnica utilizada en esta sección la que crea la ilusión de que el tiempo pasa sin la presencia del hombre (Mrs. McNab sólo acude esporádicamente a limpiar la casa y sus apariciones no rompen esta ilusión):

The novelist used the technique called "camera eye" to achieve this impression of the absence of a consciousness. But, of course, one can always argue that behind the camera there is the eye of a person who is conscious. (Vieira, 17)

Y aunque en el fondo siempre hay una conciencia, el texto logra representar o expresar una imagen de flujo temporal "puro", *per se*. El tiempo es el protagonista de "Time Passes".

Decíamos que, en "Time Passes", Woolf crea una configuración que materializa o nos deja "ver" el tiempo a través del espacio, mediante el proceso de temporalización del espacio, específicamente, retratando el proceso de deterioro de una casa abandonada. Pero, concretamente ¿cómo lo hace? De esta segunda parte Woolf misma escribe en su manuscrito: "The passing of time. I am not sure how this is to be given: an interesting experiment, giving the sense of 10 years passing." (Woolf en Dick, 313) Antes de cualquier análisis, no hay que perder de vista la simbología que lleva inscrito el objeto *casa*. No sólo es el lugar en donde habita el hombre, su hogar, su protección y refugio sino que "como la ciudad y el templo, la casa está en el centro del mundo; es la imagen del universo". (Chevalier, 257) Entonces lo que le acontece a la casa, su desmoronamiento, simboliza, en otra dimensión, el desmoronamiento y decaimiento del mundo. Por

puede aprehender la temporalidad y justificar su existencia.

lo tanto, más que el deterioro de un objeto, "Time Passes" metafóricamente describe el deterioro del espacio cósmico. Asimismo, la casa, según Bachelard, significa el ser interior. En este sentido, la casa abandonada podría significar el vacío que existe en la interioridad del ser del hombre frente al tiempo y la vida que configura "Time Passes", interpretación que resulta bastante afín con lo que expondremos a continuación al considerar la temporalidad de este texto como un tiempo externo y sin sentido, ajeno a la experiencia humana.

"Time Passes" se divide en diez pequeños capítulos. Al principio Woolf elabora un pasaje de transición antes de dejar la casa deshabitada. Prepara el ambiente al mandar a sus personajes a dormir, como si el sueño y la oscuridad fueran una prefiguración de la ausencia de conciencia, como si quisiera desvanecer poco a poco la presencia humana o como en el teatro, realizar una especie de *fadeout*. El primer capítulo es un breve diálogo en el que se apuntan ciertas claves que inmediatamente se desarrollan. "Time Passes" abre con la frase que dice Mr. Bankes: "Well, we must wait for the future to show". (Woolf, 141)¹³ No sabemos en qué contexto diegético la dice pero para efectos del significado de "Time Passes" es la marca temporal que abre el telón de lo que sucederá; la seña que hace que se voltee el reloj de arena para que empiecen a correr apresuradamente sus granos y se deslice el tiempo. Después se hace mención de la oscuridad y de la imposibilidad de distinguir el mar de la tierra. Comienza la indefinición que prevalecerá cuando la casa quede definitivamente vacía, cuando a falta de seres vivos conscientes el espacio quede a merced del desgaste que conlleva el tiempo. Se van apagando una a una las luces de la casa a excepción de la de Mr. Carmichael. Entonces, en el segundo capítulo, todo (casi porque aún queda una vela encendida) lo inunda la inmensa oscuridad.

Nothing, it seemed, could survive the flood, the profusion of darkness which, creeping in at keyholes and crevices, stole round window blinds, came into bedrooms, swallowed up here a jug and basin, there a bowl of red and yellow dahlias, there the sharp edges and firm bulk of a chest of drawers. Not only was furniture confounded; there was scarcely anything left of body or mind by which one could say, "This is he" or "This is she." (142)

¹³ Todas las citas de Virginia Woolf en esta sección provienen de *To the Lighthouse*.

Todavía se mueve una mano, se oye uno que otro gruñido, una risa, pero pronto reinará la quietud y será el momento para que fuerzas ocultas se introduzcan a llevar a cabo la lenta pero continua destrucción del tiempo. Uno de los principales "personajes" en "Time Passes", en cierto sentido uno de los ejecutores de la obra del tiempo, es el viento. Los airecillos que se cuelan a todos los rincones, alcanzan un grado de personificación notable -tienen dedos y prendas, suben, bajan, tiran, blanquean, piensan, respiran y suspiran, se inclinan, se desisten, se reúnen, se lamentan-, al deambular por la casa e ir preguntándose cuánto durarán las cosas, si se caerán, se desteñirán, o resistirán. "How long would they endure?" (142) Se vuelve evidente y explícito el problema del tiempo, de la permanencia y duración de los objetos. (Fig. 34)

Mas cuando estos aires suben a las habitaciones y encuentran los cuerpos dormidos, cesan en su determinación de menoscabo ante la vida de seres humanos. "Whatever else may perish and disappear, what lies here is steadfast. Here one might say to those sliding lights, those fumbling airs that breathe and bend over the bed itself, here you can neither touch nor destroy." (143) A pesar de estar dormidas, estas vidas rechazan los embates del tiempo, que no se atreve a tocarlos. En realidad no es que el tiempo no toque a estos seres dormidos sino que el tiempo posee fuerzas creativas (que incitan al nacimiento, al crecimiento, al desarrollo, a la maduración, a la conservación) y fuerzas destructivas (que incitan a la muerte, al desgaste, al decaimiento); produce movimiento en dos sentidos. El tiempo puede ser un artista, como dice Proust, o puede ser un demoledor. En "Time Passes" el tiempo que se deja "ver" es básicamente el que obra en sentido negativo, destructivo, deteriorando la casa. Se interponen a la descomposición solamente, en un principio los cuerpos dormidos de los Ramsay e invitados, después Mrs. McNab y finalmente el rescate de Mrs. McNab, Mrs. Bast y George al recibir la noticia de que la familia irá el verano próximo. Por lo tanto, en esta configuración la presencia humana representa las fuerzas positivas del tiempo, las fuerzas de vida y conservación, asimismo, la resistencia al flujo temporal inverso, destructivo. Es central al ritmo de esta sección, dice Susan Dick en su artículo sobre "Time Passes", el conflicto entre destrucción y preservación. (cf. 316)

El segundo capítulo termina a media noche (hora significativa, como un "turning point"), cuando Mr. Carmichael sopla su vela. El último destello de luz en la casa, el último rastro de conciencia, se apaga. De hecho, la oscuridad y el viento, así como la actividad erosiva del tiempo, han conquistado la escena; la acción de apagar la vela de Mr. Carmichael ya aparece entre paréntesis como un acontecer por detrás del marco visible de la narración. A partir de este momento (fin de la transición) los personajes de la historia desaparecen y la información que se nos da de ellos está siempre entre paréntesis (o corchetes), como sucesos por detrás del escenario, acotaciones al margen. Los acontecimientos relativos a los personajes, que el texto nos da a conocer, están salpicados entre la narración como incidentes accidentales, "insignificantes"; no son más que granos de arena que caen dentro del reloj, como el polvo sobre la casa.

Ahora sí, la casa se encuentra totalmente a expensas del tiempo y específicamente del tiempo destructivo que obrará por medio del viento y la oscuridad, como si éstos fueran sus manos y dedos modeladores.

So with the house empty and the doors locked and the mattresses rolled round, those stray airs, advance guards of great armies, blustered in, brushed bare boards, nibbled and fanned, met nothing in bedroom or drawingroom that wholly resisted them but only hangings that flapped, wood that creaked, the bare legs of tables, saucepans and china already furred, tarnished, cracked. (Woolf, 145)

Decíamos que aparte del viento, la oscuridad interviene difuminando los contornos, borrando formas, confundiendo los objetos o tragándoselos. Como el viento que erosiona, la oscuridad es partícipe del tiempo configurado puesto que reduce o lima la identidad de los objetos colaborando con el proceso destructivo. Y es que viento, oscuridad y confusión son tres elementos fundamentales del tiempo que se nos describe. En cierto sentido asistimos al caos, al tiempo del caos.

Ya fuimos testigos del detrimento que produce el tiempo en una noche con la ayuda del viento, la oscuridad y la confusión; de los deseos contenidos de desbaratar y deshacer; de la incursión pasajera del caos. ¿Qué no hará el tiempo en noches sucesivas y largas?

But what after all is one night? A short space, especially when the darkness dims so soon, and so soon a bird sings, a cock crows, or a faint



Fig. 34. Charles Burchfield, *El viento nocturno*, 1918.

Los ondulantes y diligentes airecillos como sombras y fantasmas se ponen al servicio del tiempo.

158-A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

green quickens, like a turning leaf, in the hollow of the wave. Night, however, succeeds to night. The winter holds a pack of them in store and deals them equally, evenly, with indefatigable fingers. They lengthen; they darken. (143-144)

Las largas noches que se suceden en el invierno dan lugar a que el caos reine. La divina bondad, escribe Virginia Woolf, apenas nos muestra un atisbo, oculta sus tesoros, los rompe, esparce los fragmentos y los confunde de manera que parece imposible que regrese la calma o que podamos recomponer los pedazos en un todo perfecto o en claras palabras de verdad. "The nights now are full of wind and destruction [...]" (144) No hay respuesta ni para aquel que se levanta de su cama a caminar por la playa esperando resolver ahí sus dudas. "Almost it would appear that it is useless in such confusion to ask the night those questions as to what, and why, and wherefore, which tempt the sleeper from his bed to seek an answer." (145) Entre los acontecimientos incomprensibles de este tiempo caótico y destructivo se nos anuncia, entre paréntesis por supuesto, la muerte de Mrs. Ramsay.

Pero entre noche y noche acontece el día y a la luz del día pareciera no pasar nada, el orden se restablece, reina la paz y la quietud y el encanto; sólo se acercan el viento y el aire húmedo del mar, a figonear pero sin poder perturbar la paz, ni corromper el espacio.

So loveliness reigned and stillness, and together made the shape of loveliness itself [...] Loveliness and stillness clasped hands in the bedroom, and among the shrouded jugs and sheeted chairs even the prying of the wind and the soft nose of the clammy sea airs, rubbing, snuffling, iterating and reiterating their questions- "Will you fade? Will you perish?" –scarcely disturbed the peace, the indifference, the air of pure integrity, as if the question they asked scarcely needed that they should answer: we remain. (146)

Y después del invierno con sus largas noches, (prefiguración de un caos mayor, la guerra), sigue la primavera, Prue Ramsay contrae matrimonio, enseguida llega el verano y el que se despierta a pasear por la playa, esperanzado busca unir los fragmentos dispersos por la divina bondad para recomponer una visión. Sueña y no se resiste al espejismo que desenvuelve su imaginación estimulada por la naturaleza:

In those mirrors, the minds of men, in those pools of uneasy water, in which clouds for ever turn and shadows form, dreams persisted, and it was impossible to resist the strange intimation which every gull, flower, tree, man and woman, and the white earth itself seemed to declare (but if questioned at once to withdraw) that good triumphs, happiness prevails, order rules; or to resist the extraordinary stimulus to range hither and thither in search of some absolute good, some crystal of intensity, remote from the known pleasures and familiar virtues, something alien to the processes of domestic life, single, hard, bright, like a diamond in the sand, which would render the possessor secure. (149)

Pareciera que el caos ha quedado atrás y que la divina bondad volverá a mostrarnos sus tesoros pero inmediatamente después, la contigüidad refuerza el efecto, el texto apunta la muerte de Prue Ramsay, entre corchetes, como un hecho ajeno al verano, ajeno a la naturaleza, precisamente cuando empezábamos a creer que ésta tenía conocimiento, comprendía y era afín al sufrimiento humano. A continuación la muerte de Andrew Ramsay junto con otros veinte o treinta jóvenes y la clara alusión a la guerra, tremendo caos. Las incoherencias se van haciendo más profundas a medida que la naturaleza se alegra mientras el hombre se duele; la visión interna no coincide con la externa, hay algo que no concuerda. La esperanza de dar una respuesta a las eternas preguntas no es más que un reflejo en un espejo y el espejo ha sido quebrado. El tiempo y la naturaleza prosiguen su obra indiferentes a lo que le sucede al hombre.

Aun el verano, con su actividad y luminosidad, su belleza y vitalidad, colabora con la obra destructora del tiempo y la casa sigue deteriorándose. El viento manda a sus espías, los insectos tejen sus telarañas, crece la hierba cerca de las ventanas, se suelta otro pliegue del chal. (Fig. 35)

Como la divina bondad que exhibe sus tesoros y después los esconde, así el lirismo del narrador se ve interrumpido por acontecimientos dramáticos, algunos de los cuales aparecen entre corchetes; el lenguaje poético y las bellas imágenes describen sucesos inquietantes y el desorden de la noche y el invierno alterna con la aparente quietud del día y el verano. Conforme "pasa el tiempo", la tensión entre orden y desorden, armonía y confusión, quietud y destrucción, belleza natural y miseria humana, crece. La manera de usar el lenguaje enfatiza la tensión pues al mismo tiempo que alcanza un grado de lirismo asombroso, narra la obra de



Fig. 35. Nils Kreuger, *Vieja casa de campo*, 1887.

Invierno o verano, no importa. El tiempo va deteriorando, cubriendo, desmoronando y difuminando los objetos.

160-A

PAISAJE
FALLA DE ORIGEN

devastación que lleva a cabo la temporalidad. Aparecen yuxtapuestos a la prosa poética, abundante en imágenes y metáforas, los desnudos hechos de muerte y cambio. Mediante la riqueza del lenguaje percibimos la belleza y el valor de la vida y la naturaleza con la sensación antitética de que por debajo existe un elemento destructivo, inquietante, amenazador. Así asistimos a la batalla entre durar, quedarse, permanecer, subsistir, y decaer, deteriorarse, descomponerse, morir. El espacio y particularmente la casa, se hallan en las garras de un tiempo contradictorio y confuso, que si bien hace posible la duración de las cosas, también las desbarata y las destruye. El tiempo inclemente que posibilita la existencia también acaba con ella. En este contexto, "the sleeper, the wakeful, the hopeful, the mystic, the visionary, those who pace the beach", representan de manera impersonal la búsqueda del sentido de la vida (¿quiénes somos? ¿por qué? ¿para qué?) ante la incoherencia y la confusión de un tiempo engañoso.

Ya no importa si es de día o es de noche, si es verano o es invierno, de cualquier forma, incluso el movimiento cíclico, es un inevitable progreso hacia la destrucción y la muerte.

Al principio, el ritmo pausado de las descripciones nos permite discriminar el día de la noche, distinguir la acción voraz de los vientos y las fuerzas oscuras, de la claridad, el encanto, la quietud y sobre todo la resistencia que los días oponen a la ruina de las noches. Conforme el tempo narrativo se acelera y se juntan haces de largas noches, sobreviene el caos del invierno; entonces son las estaciones las que proponen un ciclo, una alternancia, pero la regularidad, homogeneidad e indiferencia del tiempo aniquilan todo intento de recomposición. Ni el día, ni la primavera o el verano pueden resistir a la linealidad del tiempo y su constante progreso hacia la muerte; debilitados, se convierten en cómplices del tiempo que va devastando la casa y que entre las patas se va llevando vidas. "But the stillness and the brightness of the day were as strange as the chaos and tumult of night [...]" (152) Todo el tiempo es igual, nada se interpone a su paso. "Night after night, summer and winter, the torment of storms, the arrow-like stillness of fine weather, held their court without interference." (151) El paso de los años ya es indistinto, parejo, regular y completamente indiferente al acontecer y al quehacer humano. Y

por lo mismo, es un tiempo sin sentido, violento, incomprensible, amorfo, irracional, caótico.

Listening (had there been any one to listen) from the upper rooms of the empty house only gigantic chaos streaked with lightning could have been heard tumbling and tossing, as the winds and waves disported themselves like the amorphous bulks of leviathans whose brows are pierced by no light of reason, and mounted one on top of another, and lunged and plunged in the darkness or the daylight (for night and day, month and year ran shapelessly together) in idiot games, until it seemed as if the universe were battling and tumbling, in brute confusion and wanton lust aimlessly by itself. (152)

La cita anterior constituye la imagen material, espacial, del tiempo que está transcurriendo, un tiempo en el que los días y las estaciones se suceden como las olas, sin forma, uno encima de otro, en un juego idiota.

Una vez que se da rienda suelta a este tiempo descontrolado, en pocas páginas asistimos al completo deterioro de la casa; el moho, la polilla, las ratas y la lluvia penetran en todos los rincones y Mrs. McNab, el último reducto, impotente, abandona la casa. Ante la casa desierta, el tiempo lleva a cabo su conquista sin freno, si al principio sólo eran los ejércitos del viento y de la oscuridad sus mercenarios ahora también lo son, los sapos, los insectos, las ratas, las golondrinas, la hierba, las ortigas, la humedad. "The place was gone to rack and ruin." (155) Todos los agentes naturales, insensibles, se convierten en instrumentos de la acción del tiempo. "Nothing now withstood them; nothing said no to them." (156) A través de estos agentes naturales y de los cambios que van produciendo en el espacio se materializa el tiempo y nos es posible "verlo".

Participa en ello la maestría y plasticidad del lenguaje, su capacidad de crear un sin número de imágenes que muestran el cambio o simbolizan el deterioro, su ingenio al personificar los elementos naturales, además del acierto de incorporar únicamente marcas temporales cósmicas, generales y abstractas —el día, la noche, el invierno, la primavera, el verano, los meses, los años- y una especie de estribillo que de cuando en cuando aparece con ciertas variaciones léxicas pero provocando el mismo efecto: "Night, however, succeeds to night", "night after night", "night after night, summer and winter", "for night and day, month and year ran shapelessly together". (143, 150, 151, 152)

Finalmente, cuando la casa está a punto de caerse, de sumergirse en las arenas del olvido, con motivo del anuncio de que volverá a ocuparse, se inicia el rescate, aunque "they'd find it changed (...) they'd find it changed". (158-159) La labor de limpieza, arreglo y reconstrucción representa otra transición pero ahora, no de la luz a la oscuridad sino de la noche al amanecer y de la guerra y el tiempo caótico al tiempo de paz, de belleza, de orden de luz y de conciencia. "Then indeed peace had come. Messages of peace breathed from the sea to the shore." (160) La casa vuelve a habitarse y como si el mundo recobrara la cordura al amanecer después de la pesadilla de la guerra y del transcurso de diez años completamente alienados, los personajes despiertan.

Hemos intentado describir cómo Virginia Woolf, en "Time Passes", crea una configuración temporal mediante uno de los procesos de materialización del tiempo que nosotros hemos llamado temporalización del espacio, que en pocas palabras consiste en mostrar el tiempo a través del cambio y del movimiento que el espacio registra. En este caso concreto la temporalización del espacio se logra describiendo las transformaciones y el detrimento que sufre una casa abandonada (y por ello sin fuerzas auxiliares de conservación), simplemente expuesta al deterioro que produce el paso del tiempo. Hemos expuesto los detalles que colaboran en esta representación o configuración del tiempo, sin embargo, aún nos queda por indagar de qué clase de tiempo se trata, de entre los muchos que experimentamos.

Llama la atención que "Time Passes" sea la sección más corta de las tres que componen la novela y que paradójicamente en ella se narre el transcurso de diez años, mientras que en la primera y tercera parte, considerablemente más largas, pase menos de un día. Lo que sucede es que el tiempo de "Time Passes" es un tiempo "completamente" externo, de ahí la intencionalidad del autor de suprimir toda conciencia o crear la ilusión de que no hay una conciencia. Corresponde a lo que llamamos anteriormente tiempo cosmológico o tiempo objetivo; y más específicamente, lo que se describe es el tiempo histórico y el tiempo de la naturaleza, ante los cuales el individuo es insignificante, se pierde, desaparece; por eso los sucesos individuales aparecen entre corchetes y como meros granos

de arena de un inmenso reloj. En "Time Passes", el tiempo histórico y natural es destructivo, oscuro, desordenado, sin sentido, caótico; es un tiempo que aplasta al hombre.

A diferencia de "Time Passes", "The Window" y "The Lighthouse" configuran el tiempo interno, personal, subjetivo, de la conciencia; un tiempo mucho más cercano a la experiencia humana, un tiempo con orden y significado.

Here (in "Time Passes") the technique shifts from stream of consciousness to impressionistic narrative in order that the lives of the Ramsays and their friends may be shown in relation to the external worlds of nature and history. The events that happen to the characters during this span of ten years – death of Mrs. Ramsay, the marriage of her daughter Prue, Prue's death in childbirth, the son Andrew's death in World War I, the publication of Augustus Carmichael's poems- appear infinitesimal compared with either the impersonal onward course of history or the endurance of nature. The authorial impersonality essential to the presentation of the contrast between time in the individual life and time in history and in nature is strictly maintained. (Snow, 25)

El tiempo objetivo, histórico, externo, cosmológico es entonces, en este contexto, el tiempo que arrasa con el hombre, que pasa por encima de él; solamente el tiempo subjetivo, interno, el que se vive individualmente cobra sentido y significado, adquiere forma y puede aprehenderse. Por eso, el tiempo de "Time Passes" corre tan rápidamente (sobre todo en comparación con el tiempo de la primera y tercera parte de la novela que se expande gracias a la conciencia), y por eso posee tantas connotaciones negativas (oscuridad, indiferencia, desorden, incongruencia, irracionalidad). También por tratarse de un tiempo con estas características, "the sleeper", "the wakeful", "the hopeful", pasean por la playa como por el texto narrativo numerosas veces, preguntándose por el significado de todo lo que ocurre, queriendo encontrar una respuesta, algo que resuelva las incongruencias, que ordene el caos; pero el simple transcurso del tiempo repetidamente ahoga su búsqueda, los cubre con su ritmo, e indiferente, sigue su paso. "Our attention is directed primarily toward the passage of time dramatized through the changes in the house; periodically the searcher rises above the rhythms of the natural world to question them, but then he is submerged once more." (Dick, 327) Nada hay que escape a ese tiempo externo, indolente,

insensible; de ahí que sea vana la búsqueda de un bien absoluto... "some absolute good, some crystal of intensity, remote from the known pleasures and familiar virtues, something alien to the processes of domestic life, single, hard, bright, like a diamond in the sand, which would render the possessor secure." (Woolf, 149) Aun las verdades y respuestas mínimas están sujetas a la temporalidad, a desvanecerse, a desmoronarse. Por la temporalidad, nada está seguro; nada se puede abstraer de la cotidianeidad, del movimiento, del cambio; nada es único, duro, fijo, permanente, claro.

Así pues, se trata de un tiempo, en todos los sentidos, oscuro, como una larga noche. En "Time Passes", los personajes se van a dormir y cuando despiertan (los que despiertan) -o sea, de la noche a la mañana, en un cerrar y abrir de ojos-, han transcurrido diez años. Subjetivamente, para los personajes, el tiempo que ha transcurrido es equivalente a una noche, mientras que para el mundo, objetivamente, han pasado diez años. Hay quienes ven en el faro el símbolo, entre otras cosas, de la estructura de la novela y encuentran "Time Passes" como el intervalo de oscuridad:

Joan Bennett likens the structure of *To the Lighthouse* to the effect produced by the lighthouse beam –"the long flash represented by the first movement (The Window), the interval of darkness represented by the second movement (Time Passes) and the second and shorter flash by the last movement (The Lighthouse)." (Morris, 58)

El tiempo configurado en "The Window" y en "The Lighthouse" es entonces, diametralmente opuesto al configurado en "Time Passes", sin embargo, la escena de la primera parte no podría resolverse ni tener un desenlace como lo tiene en la tercera parte (aunque sea diez años después) sin el pasaje intermedio de "Time Passes" que nos lleva de una instancia a otra, de un momento en el tiempo a otro y nos permite unir y a la vez distinguir el pasado del presente o el pasado del futuro. Y es que si bien, la primera y tercera parte de *To the Lighthouse*, representan el tiempo fenomenológico, tiempo plenamente de la conciencia, éste sólo se puede dar si acontece un tiempo efectivo, externo, objetivo, físico, como el de "Time Passes" que a su vez pretende presentarse como independiente de toda conciencia pero que, aparte de que se trata tan sólo de un truco narrativo,

representa un tiempo sin medida y sin sentido si se le aísla de los marcos del tiempo de la conciencia. Por lo tanto, en el diseño de la novela, el pasillo que une los dos bloques, la horizontal que une las dos patas de la "H", el cuello del reloj de arena que une los dos conos invertidos, a pesar de constituir un tiempo oscuro, incomprensible, es un tiempo necesario. Y así como requiere de una conciencia para articularse, la conciencia requiere de un tiempo que en efecto pase. Retornamos a algunas de las conclusiones apuntadas en la primera parte de este trabajo: la dualidad o multiplicidad temporal y la inevitable dependencia mutua del tiempo fenomenológico y el tiempo cosmológico.

Pasajes de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust

Podríamos encontrar infinidad de ejemplos de temporalización del espacio, mas no nos detendremos en ello pues no siempre esas configuraciones alcanzan el grado de riqueza, complejidad y extensión que logra "Time Passes", texto representativo en este aspecto. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar algunos pasajes de Proust cuya obra es un admirable muestrario de configuraciones temporales y reflexiones en torno al tiempo.

Al final de "Noms de pays: le nom" (tercera parte del primer tomo) Marcel regresa al Bosque de Bolonia, al paseo de las Acacias, con el deseo de volver a ver lo que amó en el pasado, con la ilusión de recuperar el tiempo volviendo al escenario de los eventos. Se da cuenta de que todo ha cambiado y de que es imposible retornar a un momento dado, ni siquiera a una sensación antigua, regresando al "mismo espacio". Comprueba que el tiempo es irreversible, irrecuperable físicamente, y consecuentemente el espacio también. Porque el espacio está sujeto, amarrado a un año, a una fecha; no permanece, también está inscrito en el tiempo. No se puede volver a un tiempo pasado regresando al sitio donde tuvo lugar; tampoco a un espacio en apariencia conocido porque ya no es el mismo. De ahí que Marcel comprenda "la contradiction que c'est de chercher dans la réalité les tableaux de la mémoire". (Proust I, 419)¹⁴ Si bien en este fragmento se describe lo que era la Avenida de las Acacias en comparación con lo

¹⁴ "la contradicción que hay en buscar en la realidad los cuadros de la memoria" (Proust, I, 502)

que es en el presente, quizá lo más importante es la impresión y la decepción que se desprenden de esta experiencia y la consecuente reflexión en torno a la *inevitable* temporalización del espacio:

Les lieux que nous avons connus n'appartiennent pas qu'au monde de l'espace où nous les situons pour plus de facilité. Ils n'étaient qu'une mince tranche au milieu d'impressions contiguës qui formaient notre vie d'alors; le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant; et les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas, comme les années. (I, 419-420)¹⁵

Al final de los siete tomos comprendemos cómo se recobra el tiempo perdido y descubrimos que toda la novela no sólo narra el proceso de recuperación del tiempo sino que es en sí misma el rescate temporal. Pero este punto, el final del primer tomo, constituye un desencanto, un fracaso provisional del proyecto a nivel diegético, pues el narrador se da cuenta y reconoce la irreversibilidad física del tiempo y del espacio y por lo tanto la imposibilidad de recobrar el tiempo, por lo menos por ese medio -volviendo, en apariencia, al mismo espacio- debido a la temporalización de espacio. El mismo Proust comenta la conclusión de *Swann* en una carta a Jacques Rivière de febrero de 1914:

Ce n'est qu'à la fin du livre, et une fois les leçons de la vie comprises, que ma pensée se dévoilera. Celle que j'exprime à la fin du premier volume, dans cette parenthèse sur le Bois de Boulogne que j'ai dressée là comme un simple paravent pour finir et clôturer un livre qui ne pouvait pas pour des raisons matérielles excéder cinq cents pages, est *le contraire* de ma conclusion. Elle est une étape, d'apparence subjective et dilettante, vers la plus objective et croyante des conclusions. (I, 522, nota 1 correspondiente a la p. 420)¹⁶

Otro ejemplo de materialización del tiempo y a la vez, temporalización del espacio es el fragmento del séptimo tomo en el que se describe detalladamente a

¹⁵ "Los sitios que hemos conocido no pertenecen tampoco a ese mundo del espacio donde los situamos para mayor facilidad. Y no eran más que una delgada capa, entre otras muchas, de las impresiones que formaban nuestra vida de entonces; el recordar una determinada imagen no es sino echar de menos un determinado instante, y las casas, los caminos, los paseos, desgraciadamente son tan fugitivos como los años." (I, 503)

¹⁶ "Es tan solo al final del libro y habiendo entendido las lecciones de la vida que mi pensamiento se revelará. El que expreso al final del primer volumen, en ese paréntesis sobre el Bosque de Boulogne que puse ahí como un sencillo biombo para terminar y cercar un libro que no podía por razones materiales exceder de quinientas páginas, es lo contrario de mi conclusión. Es una etapa,

los invitados de la fiesta en casa del Príncipe de Guermantes. La temporalización en esta ocasión se registra no directamente en el espacio,¹⁷ tampoco en los objetos (como la casa en "Time Passes") sino en los sujetos. Ha pasado tanto tiempo desde la última vez que el protagonista vio a la gente presente en la fiesta que en un principio no los reconoce, tiene la sensación de que se han fabricado otra cara, de que son actores maquillados representando teatralmente un papel diferente de ellos mismos. (Fig. 36)

Mas poco a poco se da cuenta de que no se podrán quitar los disfraces porque no se los han puesto voluntariamente sino que equivalen a las transformaciones que sobre ellos ha realizado el tiempo.

[...] toute fête, si simple soit-elle, quand elle a lieu longtemps après qu'on a cessé d'aller dans le monde et pour peu qu'elle réunisse quelques-unes des mêmes personnes qu'on a connues autrefois, vous fait l'effet d'une fête travestie, de la plus réussie de toutes, de celle où l'on est le plus sincèrement "intrigué" par les autres, mais où ces têtes, qu'ils se sont faites depuis longtemps sans le vouloir, ne se laissent pas défaire par un débarbouillage, une fois la fête finie. (VII, 230)¹⁸

Así, a través de los cambios y las transformaciones, el tiempo se materializa, se manifiesta, se deja ver. Los rostros y los cuerpos envejecidos, encanecidos, hacen aparecer a los invitados como muñecos, pero muñecos que revelan el tiempo y lo hacen, por lo menos parcialmente, visible.

[...] des poupées baignant dans les couleurs immatérielles des années, des poupées extériorisant le Temps, le Temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique. (VII, 231)¹⁹

de apariencia subjetiva y diletante, hacia la más objetiva y creíble de las conclusiones." (La traducción es nuestra ya que en la edición en español no aparecen estas notas.)

¹⁷ Ya habíamos hecho la aclaración de que el concepto de espacio concreto se prolonga y se asimila a la materia, a los objetos y sujetos que lo componen y/o habitan. Por ello, seguiremos hablando de temporalización del espacio a nivel general a pesar de que sean los sujetos los que al estar temporalizados, materialicen el tiempo.

¹⁸ "[...] toda fiesta, por sencilla que sea, cuando se celebra mucho tiempo después de haber dejado de asistir a las reuniones del gran mundo, y a pocas personas que reúna de las conocidas en otras épocas, nos hace el efecto de una fiesta de disfraces, de la más lograda de todas, de aquella en la que los otros nos 'intrigan' más sinceramente, pero donde las caras que, sin querer, se han ido haciendo en mucho tiempo se niegan a dejarse deshacer, una vez terminada la fiesta, con un simple lavado." (VII, 278)

¹⁹ "Muñecos inmersos en los colores inmatereales de los años, muñecos que exteriorizaban el Tiempo, el Tiempo que habitualmente no es visible y que, para serlo, busca cuerpos y, allí donde los encuentra, los captura para proyectar en ellos su linterna mágica." (VII, 279)



Fig. 36. James Ensor, *Retrato del artista rodeado de máscaras*, 1899.

Así se siente Marcel entre toda la decadente y avejentada concurrencia a la que desconoce después de tantos años.

168-A

TESIS CON
FALLA DE URGEN

El aspecto completamente nuevo de los invitados es para Marcel

[...] une révélation frappante de cette réalité du millésime, qui d'habitude nous reste abstraite, comme l'apparition de certains arbres nains ou de baobabs géants nous avertit du changement de méridien.

Alors la vie nous apparaît comme la féerie où on voit d'acte en acte le bébé devenir adolescent, homme mûr et se courber vers la tombe. (VII, 232)²⁰

Entonces el mundo espacial, nos hace notar la dimensión temporal, habitualmente inconcebible e imperceptible. Nos damos cuenta del paso de los años, del correr del tiempo, porque a unos les han cambiado las facciones, la mirada, la actitud; otros han encanecido, tienen una distinta complexión corporal, se han encorvado, o poseen una nueva combinación de cualidades y defectos.

Es interesante cómo, por tratarse de sujetos, los cambios materiales, fisonómicos o corporales acarrear cambios de carácter y de personalidad, incluso transformaciones morales. Un aspecto distinto origina un significado diferente, dice Proust. De suerte que la suma de muchos pequeños cambios materiales da como resultado una completa metamorfosis.

La bonté, la tendresse, jadis impossibles, devenaient possibles avec ces joues-là. On pouvait faire entendre devant ce menton ce qu'on n'aurait jamais eu l'idée de dire devant le précédent. Tous ces traits nouveaux du visage impliquaient d'autres traits de caractère, la sèche et maigre jeune fille était devenue une vaste et indulgente douairière. Ce n'est plus dans un sens zoologique comme pour M. D'Argencourt, c'est dans un sens social et moral qu'on pouvait dire que c'était une autre personne. (VII, 231-232)²¹

Las observaciones sobre el cambio operado en el espacio, específicamente en los sujetos que han envejecido, hacen que el narrador se percate del paso del tiempo desde distintos aspectos. Se da cuenta, por ejemplo, de que el tiempo

²⁰ “[...] una revelación patente de esa realidad de los años, que generalmente permanece abstracta para nosotros, como la aparición de ciertos árboles enanos o de baobabs gigantesos nos advierte del cambio de meridiano.

Entonces la vida se nos presenta como un cuento de hadas en el que se ve de un acto a otro cómo el bebé se convierte en adolescente y el hombre maduro se inclina hacia la tumba. (VII, 281)

²¹ “Con esas mejillas, la bondad, la ternura, antes imposibles, eran ahora posibles. Ante aquella barbilla se podía decir lo que jamás se nos ocurriera pronunciar ante la anterior. Todos estos rasgos nuevos del rostro implicaban otros rasgos de carácter; la seca y flaca muchacha se había convertido en una voluminosa e indulgente abuela. Podía decirse que era otra persona, y no ya en

pasa para todos por igual, de manera que los cambios que registramos fuera de nosotros, en el espacio o en los demás, funcionan como un espejo que refleja las transformaciones que nosotros mismos hemos sufrido sin advertirlo porque no notamos las conversiones de nuestro propio aspecto, ni de nuestra propia edad, sino en el espejo opuesto del otro.

Les parties blanches de barbes jusque-là entièrement noires rendaient mélancolique le paysage humain de cette matinée, comme les premières feuilles jaunes des arbres alors qu'on croyait encore pouvoir compter sur un long été, et qu'avant d'avoir commencé d'en profiter on voit que c'est déjà l'automne. Alors moi qui depuis mon enfance vivais au jour le jour, ayant reçu d'ailleurs de moi-même et des autres une impression définitive, je m'aperçus pour la première fois, d'après les métamorphoses qui s'étaient produites dans tous ces gens, du temps qui avait passé pour eux, ce qui me bouleversa par la révélation qu'il avait passé aussi pour moi. Et indifférente en elle-même, leur vieillesse me désolait en m'avertissant des approches de la mienne. (VII, 233)²²

Comprende también, nuevamente por las transformaciones que revela el espacio, el problema filosófico del ser y del devenir pues repara en que precisamente porque han cambiado y no se parecen a lo que en otro tiempo fueron, estas personas siguen siendo. En otras palabras, solamente cambiando, inmerso en el proceso del devenir, se puede ser; de no haberse transformado, estos hombres habrían dejado de ser. Asimismo, y asociado al devenir, se le revela la duración: "c'est avec des adolescents qui durent un assez grand nombre d'années que la vie fait des vieillards". (VII, 235)²³ Y relacionado con todo esto, gracias al espectáculo que le brindan esos rostros y esos cuerpos, puede contemplar el paradójico problema de la identidad -ser uno a pesar del devenir; ser muchos en uno; precisamente por ser otro seguir siendo uno... Con respecto a ello

un sentido zoológico como en el caso de monsieur d'Argencourt, sino en un sentido social y moral." (VII, 280)

²² "Las partes blancas de unas barbas hasta entonces enteramente negras hacían melancólico el paisaje humano de aquella fiesta, como las primeras hojas amarillas de los árboles cuando creíamos poder contar aún con un largo verano y, antes de empezar a disfrutarlo, vemos que es ya el otoño. Y yo, que, desde mi infancia, vivía al día y había recibido de mí mismo y de los demás una impresión definitiva, me di cuenta por primera vez, por las metamorfosis que se habían producido en todas aquellas personas, del tiempo que había pasado por ellos, lo que me perturbó por la revelación de que aquel tiempo había pasado también para mí. Y su vejez, indiferente por sí misma, me desolaba advirtiéndome la aproximación de la mía." (VII, 282)

²³ "[...] es con adolescentes que duran bastantes años con los que la vida hace a los viejos." (VII, 284)

dice: "[...] j'admiraís la force de renouvellement original du Temps qui, tout en respectant l'unit  de l' tre et les lois de la vie, sait changer ainsi le décor et introduire de hardis contrastes dans deux aspects successifs d'un m me personnage." (VII, 241)²⁴ Más adelante apunta la contradicción que implica identificar (darle identidad) a alguien que en un principio no reconocimos debido a las "erosiones, devastaciones y reconstrucciones" que el tiempo ha realizado sobre esa persona:

En effet, « reconnaître » quelqu'un, et plus encore, après n'avoir pas pu le reconnaître, l'identifier, c'est penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires, c'est admettre que ce qui était ici, l'être qu'on se rappelle n'est plus, et que ce qui y est, c'est un être qu'on ne connaissait pas; c'est avoir à penser un mystère presque aussi troublant que celui de la mort [...] On avait peine à réunir les deux aspects, à penser les deux personnes sous une même dénomination; car de même qu'on a peine à penser qu'un mort fut vivant ou que celui qui était vivant est mort aujourd'hui, il est presque aussi difficile, et du même genre de difficulté (car l'an ntissement de la jeunesse, la destruction d'une personne pleine de forces et de légèreté est déjà un premier néant), de concevoir que celle qui fut jeune est vieille [...] (VII, 246, 247)²⁵

Cuesta trabajo pensar y admitir las metamorfosis que producen las manipulaciones del tiempo sobre la misma materia, sobre el mismo cuerpo vivo. Marcel no puede concebir, por ejemplo, que la Dama de rosa, madame Swann y madame de Forcheville sean la misma persona: "[...] il y avait plusieurs duchesses de Guermites, comme il y avait eu depuis la dame en rose, plusieurs madame Swann, s par es par l' ther incolore des années, et de l'une   l'autre desquelles je ne pouvais pas plus sauter que si j'avais eu   quitter une planète pour aller dans

²⁴ "[...] admir  la fuerza de renovación original del Tiempo que, sin dejar de respetar la unidad del ser y las leyes de la vida, así sabe cambiar la decoración e introducir audaces contrastes en dos aspectos sucesivos de un mismo personaje [...]" (VII, 292)

²⁵ "En efecto, 'reconocer' a alguien, y más aún, después de no haber podido reconocerle, identificarle, es pensar en dos cosas contradictorias bajo una misma denominación, es admitir que lo que estaba aquí, el ser que recordamos, ya no est , y que lo que está es un ser que no conocíamos; es tener que pensar un misterio casi tan turbador como el de la muerte [...] Resultaba difícil reunir los dos aspectos, pensar las dos personas bajo una misma denominación; pues de la misma manera que nos cuesta trabajo pensar que un muerto fue vivo y que el que estaba vivo está hoy muerto, resulta igualmente difícil, y del mismo género de dificultad (pues la aniquilación de la juventud, la destrucción de una persona llena de fuerza y de ligereza es ya una primera nada), concebir que la que fue joven es vieja [...]" (VII, 296, 297)

une autre planète que l'éther en sépare." (VII, 296)²⁶ No podía decir que madame de Forcheville tuviera su origen en la Dama de rosa sino porque... "que parce qu'en moi un homme instruit me l'affirmait avec la même autorité qu'un savant qui m'eût affirmé qu'une voie lactée de nébuleuses était due à la segmentation d'une seule et même étoile". (VII, 296)²⁷ (Figs. 37, 38 y 39)

Y es que el problema de la identidad está conectado íntimamente con la cuestión de la continuidad, también trabajado por Proust. Nuestra experiencia del tiempo es, en primera instancia discontinua, como dice Ricoeur y como lo advierte Marcel ante el desconcierto que le provoca el nuevo aspecto de los invitados de la fiesta. No puede reconocerlos, por lo ilógico que resulta yuxtaponer dos imágenes tan disímiles y discontinuas sobre la misma materia, en este caso, sobre el mismo sujeto; y porque nuestro modo de conocer tiende a fijar e inmovilizar el mundo.

Nous avons beau savoir que les années passent, que la jeunesse fait place à la vieillesse, que les fortunes et les trônes les plus solides s'écroulent, que la célébrité est passagère, notre manière de prendre connaissance et pour ainsi dire de prendre le cliché de cet univers mouvant, entraîné par le Temps, l'immobilise au contraire. (VII, 270)²⁸

Por eso, dice Proust, vemos siempre jóvenes a las personas que conocimos jóvenes y creemos que los viejos siempre han sido viejos. La memoria conserva los recuerdos fijándolos mientras que en la realidad, los seres siguen mutando bajo la acción del tiempo. Sin embargo, mediante un trabajo interno creativo (en este caso, narrativo, poético); un análisis y concentrada conciencia de nuestras percepciones y sensaciones ante la realidad que nos circunda; y una reflexión y comprensión profunda del tiempo, podemos tejer la continuidad, recomponer las etapas sucesivas que unen y compenetran el pasado con el presente, que unen y compenetran las imágenes de la memoria con las de la realidad externa y actual.

²⁶ "[...] había varias duquesas de Guermantes, como, desde la Dama de rosa, hubo varias madame Swann, separadas por el éter incoloro de los años, y no podía saltar de una a otra, como no hubiera podido dejar un planeta para ir a otro del que le separa el éter. (VII, 354-355)

²⁷ "[...] porque en mí un hombre instruido me lo afirmaba con la misma autoridad que un sabio me hubiera afirmado que una vía láctea de nebulosas procedía de la segmentación de una sola y misma estrella. (VII, 355)

²⁸ "Por más que sepamos que los años pasan, que la juventud da paso a la vejez, que las fortunas y los tronos más sólidos se derrumban, que la celebridad es pasajera, nuestro modo de conocer y, por decirlo así, de tomar el cliché de ese universo movedizo, arrastrado por el Tiempo, lo que hace, por el contrario, es inmovilizarlo." (VII, 325)



Fig. 37. Pablo Picasso, *Autorretrato "Yo Picasso"*, 1901.

122-A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 38. Pablo Picasso, *Autorretrato*, 1907.

TRUAS CON
FALLA DE ORIGEN

172-B



Fig. 39. Pablo Picasso, *Hombre sentado (Autorretrato)*, 1965.

¿Cuántos Picassos hay? Observamos no sólo la metamorfosis de su aspecto y de su identidad, sino de su estilo, su carácter, su pintura. Picasso, como Odette, radicaliza el problema de la identidad, por las transformaciones que sufre tanto él como su obra. Hay muchos Picassos y uno solo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Así, paradójicamente, en el seno de la discontinuidad, finalmente, el narrador puede articular la continuidad, elaborar una síntesis entre el durar y el pasar - entender que los seres duran porque cambian, porque pasan; y, cambian y pasan porque duran-, darse cuenta de que para que esos ancianos estuvieran presentes fue necesario que no hubiera una sola interrupción en el flujo de su vida y de su tiempo.

Los sujetos que componen este espacio -aparte de revelar el paso del tiempo, la noción de duración y los enigmas del devenir, la identidad y la continuidad-, hacen patente la acción destructora del tiempo, la finitud de la vida, la cercanía de la muerte. La fiesta en casa del príncipe de Guermantes representa, después de una larga preparación, una explosión de significados temporales. Dentro del mismo evento se le revelan a Marcel, por un lado, "realidades extratemporales" o "eternidades fugitivas"²⁹ que lo sitúan fuera del tiempo y por lo tanto lo liberan del temor del futuro y de la muerte; y por el otro, todo un escenario de decrepitud que pone en evidencia el tiempo transcurrido, la acción marchitadora del tiempo, la mortalidad del hombre. "Mais une raison plus grave expliquait mon angoisse; je découvrais cette action destructrice du Temps au moment même où je voulais entreprendre de rendre claires, d'intellectualiser dans une oeuvre d'art, des réalités extra-temporelles." (VII, 236-237)³⁰

Lo importante de todo esto, es notar cómo es el espacio, los sujetos con sus "disfraces", los que exteriorizan el tiempo invisible, incoloro e inasible, como dice Proust. En resumen, el tiempo se materializa y muestra una serie de facetas, una serie de enigmas contradictorios, por medio del espacio.

Espacialización del tiempo

Pasajes de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust

Después de haber estudiado un par de modelos de *temporalización del espacio* pasemos al análisis de una configuración inversa en cuanto al poder que ejerce un

²⁹ Sobre este tema hablaremos más ampliamente en el último capítulo.

³⁰ "Pero una razón más grave explicaba mi angustia; descubría esta acción destructora del tiempo en el momento mismo en que yo pretendía aclarar, intelectualizar en una obra de arte unas realidades extratemporales." (VII, 286)

elemento sobre otro en el binomio espacio-tiempo. Si en la *temporalización del espacio*, el tiempo subyuga al espacio al modificarlo, en la *espacialización del tiempo*, es el espacio quien domina y altera el orden y la percepción del tiempo.

El espacio puede conferir a la narración un orden que altere la cronología, es decir, puede provocar que los eventos de la narración se organicen y se enuncien siguiendo un patrón espacial rompiendo la secuencia temporal cronológica. Pero el espacio puede también afectar la temporalidad más profundamente, no sólo en su ordenamiento sino en su esencia, en su calidad, en su naturaleza. Entonces podríamos decir que hay distintos grados y matices en la forma en que el espacio afecta y transforma el tiempo. Veamos dos ejemplos.

Para ilustrar el primer caso de espacialización temporal que hemos señalado, tomaremos a Proust. Al final de *Combray*, Marcel narra sus paseos por el lado de Méséglise y por el lado de Guermantes ateniéndose a la geografía y no a la cronología. Valiéndose de la narración iterativa,³¹ concepto acuñado por Genette, recorre primero uno de los caminos, sintetizando en ese recorrido espacial muchos días de varios años. Después hace lo mismo con "l'autre côté". Aunque los paseos, por los dos caminos, a lo largo de varios años se fueron alternando, y sucedieron cronológicamente intercalados, narrativamente se organizan en dos bloques, de acuerdo al espacio geográfico. "Events here follow a geographical rather than a chronological pattern" (Genette "Time and Narrative in 'À la recherche du temps perdu'", 185)³² Podríamos decir que esta configuración, más

³¹ Narración iterativa es aquella que agrupa o sintetiza en un solo relato o en un solo acto narrativo varios eventos por lo que tienen en común, por ser éstos repetitivos o muy parecidos. "This type of narrative, where a single narrative utterance takes upon itself several occurrences together of the same event (in other words, one again, several events considered only in terms of their analogy), we will call *iterative* narrative." En pocas palabras, narración iterativa es "*narrating one time* (or rather: *at one time*) *what happened n times*." (Genette, *Narrative Discourse*, 116) En *Narrative Discourse*, Genette lleva a cabo un detallado análisis de las importantes consecuencias que tiene la narración iterativa en la configuración del tiempo en *À la recherche...* En el modelo temporal que estamos estudiando, la narración iterativa permite arreglar el tiempo de acuerdo al espacio geográfico; en el último capítulo veremos cómo la narración iterativa participa en la conformación del "tiempo cuatri-dimensional".

³² La configuración temporal geográfica se repite en el pasaje del viaje por tren al final de su segunda estancia en Balbec: "This passage is the train journey, 'Les Stations du Transatlantique', which subsumes all the late summer of the second stay at Balbec (*Sodome et Gomorrhe* II). Instead of telling the varied episodes of the season in chronological or thematic order, Proust ingeniously attaches each one to a station on the local railway and arranges the whole late summer as an

que presentarnos una nueva concepción temporal constituye una técnica narrativa que dispone y acomoda los acontecimientos de acuerdo a la geografía y no en el orden en que fueron sucediendo; sin embargo, la demarcación espacial surte una influencia tan grande sobre el espíritu del protagonista que éste arregla y clasifica sus experiencias posteriores según el esquema de los dos lados, -al grado de titular el primer tomo *Du côté de chez Swann* y el tercero, *Le Côté de Guermantes*- apuntando así a uno de los problemas de articulación del tiempo. Para Marcel, los dos caminos están completamente separados, casi como dos posibles formas de vida y representando núcleos sociales independientes.

Car il y avait autour de Combray deux «côtés» pour les promenades, et si opposés qu'on ne sortait pas en effet de chez nous par la même porte, quand on voulait aller d'un côté ou de l'autre [...] Mais surtout je mettais entre eux, bien plus que leurs distances kilométriques la distance qu'il y avait entre les deux parties de mon cerveau où je pensais à eux, une de ces distances dans l'esprit que ne font pas qu'éloigner, qui séparent et mettent dans un autre plan. Et cette démarcation était rendue plus absolue encore parce que cette habitude que nous avions de n'aller jamais vers les deux côtés un même jour, dans une seule promenade, mais une fois du côté de Méséglise, une fois du côté de Guermantes, les enfermait pour ainsi dire loin l'un de l'autre, inconnaisables l'un à l'autre, dans les vases clos et sans communication entre eux, d'après-midi différents. (Proust, I, 132, 133)³³

Swann y Guermantes son los dos caminos separados a lo largo de los cuales Marcel pasea toda su vida, física, espiritual, emocional, mental, social y simbólicamente. A la par que la distancia, temporalmente no hay una relación de causalidad entre los dos lados -como en apariencia no la hay entre lo que sucede en el espacio de trabajo y el familiar, por ejemplo-; además están separados por "vasos herméticos e incommunicables de tardes distintas". El problema de articulación temporal que plantea es: ¿cómo dar coherencia a eventos que se

imperfect trip to the Verdurins' for dinner (the account of the dinner being characteristically omitted) and the return afterwards. Weeks are compressed into a single evening." (J.P. Houston, 42)

³³ "Porque alrededor de Combray había dos 'lados' para ir de paseo, y tan opuestos, que teníamos que salir de casa por distinta puerta, según quisiéramos ir por uno u otro [...] Pero, sobre todo, interponía yo entre uno y otro algo más que sus distancias kilométricas: la distancia existente entre las dos partes de mi cerebro con que pensaba en ellos, una de esas distancias de dentro del espíritu, que no sólo alejan, sino que separan y colocan en distinto plano. Y esa demarcación era más absoluta todavía, porque nuestra costumbre de no ir nunca en un mismo día por los dos lados en un solo paseo, sino una vez por el lado de Méséglise y otra por el lado de Guermantes, los

sucedan cronológicamente pero que no tienen ninguna relación de causalidad ni de otro tipo? Un paseo por Méséglise de otro por el mismo lado también está separado temporalmente, sin embargo ¿por qué se pueden asimilar y meter en el mismo compartimiento del cerebro? Arribamos precisamente al problema de la discordancia de nuestra experiencia del tiempo, ya planteada por Ricoeur, que se resuelve violentando la cronología a través de la mediación de la narración. El deseo de Proust de procurar concordancia a la experiencia del tiempo es tan grande, es básicamente la intención de toda la obra, que, en este caso, acomoda el tiempo a un esquema espacial, el de los dos caminos, por las asociaciones, la coherencia y el orden que esto permite a pesar de la ruptura cronológica. La estructura, el diseño y la composición que presta el espacio (Méséglise y Guermites), con todas sus implicaciones, desde el paisaje hasta sus connotaciones sociales, se proyecta sobre la vida y las experiencias de Marcel, organizando y articulando de acuerdo a ese dibujo, su propio tiempo vivido. Proust busca la máxima coherencia temporal, claro que los dos caminos seguirán siendo una disyuntiva discordante que no se resolverá sino hasta el último tomo cuando en la fiesta del príncipe de Guermites, al ver a mademoiselle de Saint-Loup, hija de Gilberte, Marcel logre hacer converger los dos caminos aparentemente tan distantes y logre dar unidad y una coherencia global a su vida, encontrando que absolutamente todo está entretrejado.

“Nieve” en *La montaña mágica* de Thomas Mann

El segundo ejemplo de *espacialización temporal* no incide particularmente sobre la articulación y la cronología del tiempo sino sobre su naturaleza; en esta configuración, el tiempo, por influencia del espacio, sufre transformaciones en sus estructuras más profundas y se percibe de otra forma. Para observar este fenómeno hemos escogido *La montaña mágica* de Thomas Mann, en especial, el capítulo “Nieve”.

encerraba, por así decirlo, lejos uno de otro, y sin poderse conocer, en los vasos herméticos e incommunicables de tardes distintas.” (Proust, I, 164, 165)

El tratamiento del tiempo en *La montaña mágica* es muy complejo, el mismo Mann confiesa que su intención ha sido "narrar el tiempo", crear una "novela del tiempo", lo que implica trabajar el tiempo en un relato que consta de, aproximadamente, mil páginas, y que además tiene una profundidad impresionante. En el mismo tejido se hallan superpuestas varias configuraciones temporales y varias reflexiones en torno al tiempo; o si se quiere, hay una sola configuración muy complicada que involucra e integra muchas formas temporales distintas que resaltan dependiendo de la perspectiva desde la cual contemplemos; algo así como las imágenes que revelan nuevas figuras al modificarse ligeramente el ángulo desde donde se ven, (o como las "prismografías" de Yaacov Agam).

Las cualidades del tiempo que se dibujan en esta novela nos remiten por lo menos a tres configuraciones que hemos de estudiar, y las tres están íntimamente relacionadas. En *La montaña mágica* observamos simultáneamente una configuración de tiempo espacializado, otra de tiempo mítico y una tercera de tiempo eterno. Dependiendo de qué elijamos enfocar y resaltar podremos caracterizar el tiempo de manera distinta. Por ahora concentraremos nuestra atención en la relación que el tiempo guarda con el espacio, sin embargo, como veremos, la espacialización del tiempo es en gran medida lo que trae como consecuencia la elaboración de un tiempo mítico y un tiempo eterno por lo que a veces será inevitable referirnos a ellos.

En las altas montañas suizas, en Davos-Platz, -el lugar y en general las cualidades del espacio son determinantes-, se encuentra el sitio donde acontece esta historia que comienza con el ascenso de Hans Castorp a esas alturas con el objeto de visitar a su primo Joachim Ziemssen que se hospeda en el Sanatorio Internacional Berghof. Desde el primer momento empieza la aventura porque *La montaña mágica* es verdaderamente una montaña mágica ya que, como veremos, es un espacio que nos transporta a otra dimensión de la existencia.

El largo viaje, siempre en ascenso no sólo aleja al protagonista de su lugar de procedencia y de su ámbito conocido sino que lo transforma interiormente. El movimiento espacial opera en él cambios que al tiempo le tomaría mucho tiempo hacer. (Fig. 40)

Dos jornadas de viaje alejan al hombre —y con mucha más razón al joven cuyas débiles raíces no han profundizado aún en la existencia— de su universo cotidiano, de todo lo que él consideraba sus deberes, intereses, preocupaciones y esperanzas; le alejan infinitamente más de lo que pudo imaginar en el coche que le conducía a la estación. El espacio que, girando y huyendo, se interpone entre él y su punto de procedencia, desarrolla fuerzas que se cree reservadas al tiempo. Hora tras hora, el espacio determina transformaciones interiores muy semejantes a las que provoca el tiempo, pero de manera alguna las supera.

Igual que éste, crea el olvido; pero lo hace desprendiendo a la persona humana de sus contingencias para transportarla a un estado de libertad inicial; incluso del pedante y el burgués hace, de un solo golpe, una especie de vagabundo. El tiempo, según se dice, es el Leteo. Pero el aire de las lejanías es un brebaje semejante, y si su efecto es menos radical, es en cambio mucho más rápido. (Mann, 14)

Entonces el espacio empieza a hacer las veces del tiempo, desde este momento es el espacio y no el tiempo lo que provoca el olvido y las transformaciones e incluso lleva a cabo estos procesos mucho más rápidamente. Tenemos la impresión de que ya éste es el principio de la conquista que logrará el espacio sobre el tiempo.

Además del desarraigo que suscita el viaje, bien sabemos que el simbolismo de la montaña es poderoso y múltiple.

En cuanto alta, vertical, elevada y próxima al cielo, participa del simbolismo de la trascendencia; en cuanto centro de las hierofanías atmosféricas y de numerosas teofanías, participa del simbolismo de la manifestación. Es así el encuentro del cielo y la tierra, la morada de los dioses y el término de la ascensión humana. (Chevalier, 722)

La montaña también simboliza estabilidad, inmutabilidad, a veces, pureza; es eje y centro del mundo, es el medio de entrar en relación con la divinidad, retornar al principio, acercarse u obtener la inmortalidad. La montaña simboliza frecuentemente la presencia y la proximidad de Dios así como la revelación. Subir a la montaña representa ascender espiritualmente, progresar en el conocimiento, adentrarse en la verdad profunda y la naturaleza propia del hombre. Todos los países, todos los pueblos, tienen su montaña o sus montañas sagradas. En la historia bíblica, por ejemplo, los grandes eventos de revelación y redención se



Fig. 40. Paul Adolf Seehaus, *Mountain Town*, 1915.

El viaje y el ascenso provocan cambios inmediatos que van más allá de un cambio de lugar. Se modifica el estado de ánimo, la percepción, la costumbre, la perspectiva.

178A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

sitúan en montañas y la vida de personajes importantes está asociada a montañas.³⁴

The mountain in the Bible was also a place of prayer and meditation, of reflection on the self, the world, and the interaction between the two. The mountain in the Bible and throughout world literature is such a place of contemplation as well as a space to create or receive an epiphanic revelation. (Walter, 6-7)

En el simbolismo general de la montaña, ésta es centro de aislamiento y meditación, opuesto al llano donde habitan el resto de los mortales. La montaña es el espacio ideal para experimentar la apertura y el ensanchamiento de la conciencia, una especie de iluminación, por eso Hugo G. Walter describe el espacio y la experiencia de la montaña mágica, retomando el título de la novela de Mann, así:

The magic mountain, typically an environment aesthetically and intellectually distinct and physically isolated from the material world of everyday reality, is a threshold realm of life and death, at the interface of life and death, time and eternity, where the protagonist goes to achieve an epiphanic moment of awareness, to revitalize himself, and to develop a sense of time and space.
(1)

Todo esto, y más, según veremos, se aplica al espacio que estamos estudiando. Ahora bien, ¿cómo el espacio de la montaña y en particular, del Berghof, trastorna la percepción y la experiencia del tiempo? En principio, dijimos que el viaje aleja al hombre de sus costumbres y de su universo cotidiano, lo que modifica su orden temporal habitual. A continuación señalamos que la altura de la montaña simboliza un nivel distinto de comprensión de la realidad, "una elevación"; en el Berghof constantemente se pone énfasis en distinguir a los de arriba de los de abajo, sobre todo con respecto a su experiencia del tiempo: "Tres semanas no son nada para nosotros; pero para ti, que estás de visita, tres semanas son mucho tiempo. [...] Lo de 'regreso dentro de tres semanas' es una idea de allá abajo." (Mann, 18) "No puedes ni imaginar cómo abusan aquí del tiempo de los hombres. Tres meses son para ellos como un día. Ya lo verás. Ya te

³⁴ "On a mountain the ark rested after the Flood, when God showed mercy to mankind. . . . On Mount Sinai the Ten Commandments were given to Moses. On Mount Carmel the prophet Elijah

darás cuenta. –Y añadió-; Aquí las opiniones cambian.” (19) ¿Por qué para los de arriba tres semanas no son nada y tres meses son como un día? Colabora de manera importante la uniformidad de los días, la regularidad y monotonía de la vida en el sanatorio y la casi inmutabilidad del paisaje. Aunados a la altura y las connotaciones de la montaña, hay en el Berghof y sus inmediaciones, una serie de elementos espaciales, atmosféricos y climatológicos que distorsionan la vivencia ordinaria del tiempo. Entre ellos están las nieves perpetuas: “Además, la nieve está siempre presente. Nieva en enero, en mayo y en agosto, como habrás comprobado. En resumen: puede decirse que no pasa un mes sin que nieve, no lo olvides.” (135). También está la falta de colorido de un paisaje en el que domina siempre el blanco por la misma nieve y la niebla; y el invierno permanente y por ende la ausencia de estaciones del año definidas o bien marcadas en la naturaleza:

Pero aquí las estaciones no difieren mucho unas de otras, tienden a mezclarse sin tener en cuenta el calendario. En invierno el sol tan ardiente que nos hace sudar y hay que desabrocharse el abrigo durante el paseo, y en verano... Dios mío, tú mismo puedes ver cómo es aquí el verano. [...] Hay días de invierno y de verano, días de primavera y de otoño, pero lo que se llama verdaderas estaciones, eso no existe aquí arriba. (135)

Asimismo modifican la temporalidad, el aire sin perfume, ni sabor, ni humedad ya que no muestra variaciones y sugiere otro vacío como la falta de colorido; el frío constante que retarda todos los procesos y los cambios, incluso el de la tuberculosis, como si congelara el tiempo. Aparte de los elementos atmosféricos están, igualmente alterando la experiencia del tiempo, el aislamiento del lugar, con la sensación que conlleva de apartamiento e incomunicación con el mundo; la “libertad” con su contraparte de vacío de esperanzas, objetivos y actividades³⁵ (salvo “curarse” para lo cual no se hace gran cosa sino *estar*); el aburrimiento

overcame the prophets of Baal. . . . On Mount Calvary Christ died for our sins, and on Mount Olivet he ascended up into heaven.” (C. E. Macartney en Walter, 6)

³⁵ Mann opina que el individuo no vive únicamente su vida personal, sino que, consciente o inconscientemente, participa de la vida de la época y de sus contemporáneos e inserta a su protagonista, Hans Castorp, en una época y una sociedad carente de objetivos, de esperanzas, de sentido más allá de lo personal, lo cual, dice, contamina el alma, la moral y hasta la parte física y orgánica del individuo. (cf. Mann, 52-53) Este ambiente vacío, paralizante de todo esfuerzo individual se exagera en el Berghof.

mortal según Joachim Ziemssen; las prolongadas curas de reposo en posición horizontal que entrañan una completa pasividad;³⁶ la "monotonía eterna e infinita" (28) dada la uniformidad de los días en el sanatorio. Cada uno de estos factores influye de manera determinante en la experiencia del tiempo. No sabríamos decir si la monotonía del paisaje, el clima y las estaciones son una prolongación del estilo de vida o si la forma de vida del Berghof es una prolongación del paisaje. No se distingue lo uno de lo otro de tan compenetrados que se encuentran; todo es parejo, rutinario, regular, igual.

El ritmo eternamente monótono del tiempo que pasa, la organización invariable de la jornada normal, siempre el mismo, repitiéndose hasta el punto que uno llegaba a confundirse y desorientarse, siempre idéntico, eternidad tan inmóvil que apenas se llegaba a comprender cómo podían producirse los cambios; este orden invariable comprendía [...] (510)

Al no haber variación, ni cambios perceptibles, la dimensión temporal queda oculta, si no hay un antes y un después puesto que son iguales, el tiempo desaparece. "El tiempo es activo, produce. ¿Qué produce? Produce el cambio. El *ahora* no es el *entonces*, el *aquí* no es el *allí*, pues entre ambas cosas existe siempre el movimiento." (481) Más si no hay cambio y el movimiento es repetitivo, al menos el tiempo productivo, el que progresa, se desvanece. "Pero como el movimiento por el cual se mide el tiempo es circular y se cierra sobre sí mismo, ese movimiento y ese cambio se podrían calificar perfectamente de reposo e inmovilidad. El *entonces* se repite sin cesar en el *ahora*, y el *allá* se repite en el *aquí*." (481) La repetición y la monotonía perpetua como un destino predeterminado nos llevan a pensar en el tiempo mítico, un tiempo hecho que no pasa, que solamente se reproduce, se reaccúa, se reitera. La consideración de un tiempo mítico, en cierta forma sagrado, explica el por qué, en este espacio, el tiempo humano ordinario no es aceptable ni es comprensible. Por eso, cuando Hans Castorp le dice a su primo que el tiempo debe pasar relativamente deprisa para los huéspedes del sanatorio, Joachim contesta: "Deprisa y despacio, como quieras. Quiero decir que no pasa de ningún modo. Aquí no hay tiempo, no hay

³⁶ "Debemos permanecer echados, siempre echados... Settembrini dice que nosotros vivimos horizontalmente, que somos líneas horizontales." (Mann, 108) La posición horizontal se asocia al sueño, imitación de la muerte o muerte temporal y a la auténtica muerte.

vida [...]” (28) Dada la monotonía, Mann hace toda una digresión para explicar la vivencia del tiempo con relación a la adaptación y el cambio. Dice que el cambio es una interrupción del curso regular de la vida, cuyo objetivo es renovar el funcionamiento del organismo que se debilita y oxida al llevar una existencia monótona. La invariable continuidad,

No es sólo una fatiga del cuerpo y el espíritu gastados por las exigencias de la vida (pues para ésta el sencillo reposo sería el remedio más reconstituyente), sino también algo que atañe al alma: la conciencia de la duración, la vivencia del tiempo, que amenaza perderse en una monotonía persistente, la conciencia de que ella misma se halla emparentada y unida al sentimiento de la vida y que la una no puede ser debilitada sin que la otra sufra y se debilite a su vez. (148)

Erróneamente se cree que el aburrimiento y la monotonía alargan el tiempo, mientras que la novedad y el cambio lo abrevian. Esto es inexacto, dice Mann, los años pobres, vacíos y ligeros son barridos por el viento y se alejan volando, “la monotonía y el vacío pueden abreviar y acelerar vastas extensiones de tiempo hasta reducirlas a la nada” (148); por el contrario, cuando la vida es interesante y rica en acontecimientos, una hora o un día parecen pasar con rapidez, pero vista en conjunto, la vida se alarga y confiere al tiempo “amplitud, peso y solidez”.

El hastío es, pues, en realidad, una representación enfermiza de la brevedad del tiempo provocada por la monotonía. Los grandes períodos de tiempo, cuando su curso es de una monotonía ininterrumpida, llegan a encogerse en una medida que espanta mortalmente al espíritu. Cuando los días son semejantes entre sí, no constituyen más que un solo día, y con una uniformidad perfecta la vida más larga sería vivida como muy breve y pasaría en un momento. La costumbre es una somnolencia o, al menos, un debilitamiento de la conciencia del tiempo, y cuando los años de la niñez son vividos lentamente y luego la vida se desarrolla cada vez más deprisa y se precipita, es también debido a la costumbre. Sabemos perfectamente que la inserción de nuevas costumbres es el único medio de que disponemos para mantenernos vivos, para refrescar nuestra percepción del tiempo, para obtener, en definitiva, un rejuvenecimiento, una confirmación, una mayor lentitud de nuestra experiencia del tiempo y, por ello, la renovación de nuestro sentimiento de la vida en general. (148-149) (Fig. 41)

Si bien se trata de un tiempo subjetivo, fenomenológico, que atiende a la experiencia, esta hipótesis queda comprobada a través del tratamiento que se le da al tiempo en la novela misma. Los primeros días de las tres semanas

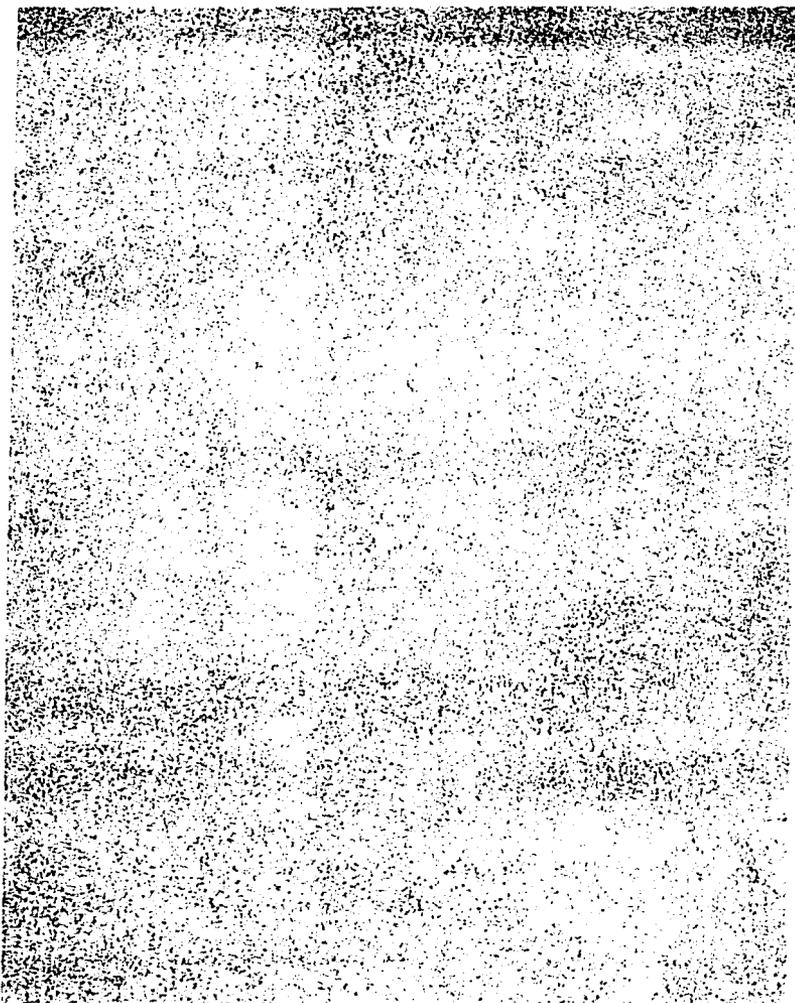


Fig. 41. Vladislav Strzeminski, *Composición unística 10*, 1931.

La vista recorre el cuadro de arriba abajo, de lado a lado, de esquina a esquina y encuentra la uniformidad perfecta: el uno que reduce todo, que abrevia vastas extensiones, que sin novedad adormece el sentimiento de vida, debilita y aletarga el espíritu. El *allí* es el *aquí*, el *entonces* es el *ahora*.

182-A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

programadas de viaje parecen interminables porque son novedosos, distintos; dada la repetición, cuando se acerca el fin del plazo, tres semanas son "muy poca cosa o casi nada". Conforme el héroe se va acostumbrando, y el mismo día se repite sin cesar, el tiempo de la experiencia se abrevia y consecuentemente también el del discurso dentro de la narración.

En efecto, mientras que nuestra narración referente a las tres primeras semanas de permanencia de Hans Castorp entre las gentes de allí arriba [...] ha devorado cantidades de espacio y tiempo cuya extensión no hace más que corresponder a nuestra propia espera apenas confesada, en cambio, sólo nos será preciso para llegar al término de las tres semanas siguientes de su visita a ese lugar, poco más o menos que la misma cantidad de líneas, palabras e instantes que aquéllas han exigido de páginas, cuartillas, horas y días de labor: en un momento, como podremos ver, esas tres semanas volarán y quedarán enterradas. (253)

Lo que tomó páginas, horas y días, después toma líneas, palabras e instantes; la monotonía hace que el tiempo se desvanezca. La estructura general de la novela configura la paulatina disolución de la conciencia del tiempo al ir disminuyendo el espacio del discurso, el número de páginas, con respecto al tiempo que transcurre dentro de la historia. Al principio hay mucho que contar porque los días pasan lentamente y todo es nuevo, después el tiempo vuela porque paradójicamente parece no pasar, es siempre el mismo. "Las formas del tiempo se pierden y lo que te confirma la existencia es un presente fijo en el que te traen la eterna sopa. Pero sería paradójico hablar del tedio en relación con la eternidad y queremos evitar las paradojas, sobre todo en compañía de nuestro héroe." (254)

Pero nos hemos desviado, volvamos al centro de nuestra reflexión. Puesto que estamos estudiando la relación del tiempo con el espacio, la *especialización del tiempo* ¿qué tienen que ver la adaptación y la costumbre con el espacio? Es cierto que no nos hemos constreñido estrictamente a hablar de la relación espacio-tiempo, hemos abordado la forma de vivir del Berghof y temas como el de la monotonía, la adaptación, la costumbre, el hastío, el tedio, incluso el tiempo del discurso en una narración; cuestiones que tienen que ver con las acciones, el cambio y el movimiento. Sin embargo, (aparte de que el cambio y el movimiento también afectan al espacio), consideramos, como decíamos poco antes, que en

este caso el estilo de vida es una prolongación del espacio y viceversa; el Berghof, como lugar no puede deslindarse de sus costumbres; ni las condiciones atmosféricas de las actividades que se llevan a cabo; ni el hecho de ser un sanatorio, de la condición de los enfermos, sus objetivos y esperanzas. Y si de por sí siempre existe una complementariedad entre el modo de vivir y el espacio, en este contexto la liga es muy estrecha. Todo lo que hemos dicho con respecto a la invariabilidad, el aburrimiento, la costumbre, la pasividad, la inmovilidad, la rutina y la uniformidad de la vida, se aplica perfectamente al espacio de esta historia. Aquí, el espacio también fatiga, debilita y gasta la conciencia de la duración, iguala los días y los meses y los años, y hace del *aquí* una repetición del *allí* y del *ahora* una repetición del *entonces*. El espacio no sólo participa sino que exalta las cualidades del tiempo que se vive; exalta el hastío, la somnolencia y el debilitamiento de la conciencia del tiempo; el espacio, en buena parte, es responsable de esa vivencia temporal. En resumen, las alturas de la montaña mágica, constituyen un mundo aparte, un espacio completamente distinto al del llano y que por ende origina otro tiempo; un tiempo que no cambia, no se mueve, que pareciera ser terriblemente largo y es terriblemente vacío, débil y breve.

La perturbación de la experiencia del tiempo por influencia del espacio alcanza su máxima expresión en el capítulo "Nieve". Desde el viaje, el ascenso y el arribo de Castorp al sanatorio, se inicia el proceso de desarraigo del mundo convencional; la visita se convierte en estancia y poco a poco la "adaptación" nos va adentrando junto con el protagonista a la vida, al espacio y al tiempo de "los de arriba". Poco a poco advertimos el dominio que va ejerciendo el espacio imperturbable sobre el tiempo. Pero en "Nieve", la espacialización del tiempo llega a su punto culminante. "Nieve" narra el segundo invierno que Castorp pasa en el Berghof. Comienza con el descontento unánime de los huéspedes, a causa del tiempo invernal; al principio de ese invierno, el sol se oculta a menudo sin poder disipar los espesos velos de la bruma, después nieva en masas formidables, nunca vistas. "Por su cantidad monstruosa, desmesurada, la nieve contribuía a solidificar la conciencia del carácter peligroso y excéntrico de aquella región." (648) Nieva tanto que el mundo desaparece bajo su manto.

Afuera se hallaba la nada gris, el mundo sumido en un algodón suave que se oprimía contra los vidrios como embalado en el vapor de la nieve y de la bruma. La montaña era invisible; todo lo más se distinguía, a intervalos, algún macizo de abetos cercano, que se encontraban cargados de nieve y se perdían rápidamente en la bruma. (649)

La ausencia del sol, la espectacular cantidad de nieve y la bruma borran el mundo que parece convertirse en una "tumba blanca"; van disolviendo todo, haciéndolo desaparecer, hasta crear un espacio totalmente uniforme.

[...] era una vida pálida y fantasmal, un reflejo lívido del mundo sensible en la nada del paisaje desconocido. Todo permanecía disuelto en una delicadeza y en una palidez espectral; los contornos de las cimas se perdían, se cubrían de bruma y se disolvían en humo. (649)

En la nada blanca, cuando el espacio no registra cambios y todo parámetro de referencia desaparece haciendo que reine la confusión puesto que ni siquiera se puede discriminar el cielo de la tierra, ¿qué tiempo se vive?

Nevaba dulcemente. Todo se confundía. La mirada se movía dentro de una nada blanda, y se inclinaba fácilmente al sueño. Un estremecimiento acompañaba al sopor, pero luego no había sueño más puro que ese sueño helado, sueño que no estaba afectado por ninguna reminiscencia del peso de la vida, sueño sin sueños, porque la respiración del aire rarificado, inconsistente y sin olor ya no pesaba sobre el organismo, lo mismo que la no respiración del muerto. (650)

"Nieve" nos pone justamente en el umbral entre la vida y la muerte, entre el tiempo y la eternidad como dice Hugo G. Walter. (Fig. 42)

Hasta ahora veníamos evadiendo tres problemas íntimamente ligados, relacionados con el tiempo que se vive en *La montaña mágica* (que sin duda es una montaña mágica): el de la enfermedad, el de la muerte y el de la eternidad. Llega el momento de encararlos. Varios de los fragmentos que hemos citado contienen frases referentes a la muerte o a la "no vida"; a la eternidad o al presente fijo; a la representación y experiencia enfermiza (débil, confusa) de la brevedad o supresión del tiempo que provocan el fastidio y la regularidad; a la relación paradójica entre la eternidad y el tedio. Por ejemplo, la ocasión en que Joachim le dice a Castorp que allí el tiempo no pasa ni deprisa ni despacio, que no pasa de ningún modo, y agrega: "Aquí no hay tiempo, *no hay vida*." (28) O cuando el narrador apunta que "a cambio de renunciar a los placeres y a los temores de la

humanidad de la altiplanicie", el Berghof les garantizaba a los huéspedes "*una vida sin duda inerte* pero completamente fácil y agradable, despreocupada hasta la *supresión del tiempo*". (647-648)³⁷ O bien este último fragmento citado donde se compara la somnolencia, el sopor, la ligereza y el vacío al que se inclina la vida, con la *no respiración del muerto*. Y es que efectivamente, *La montaña mágica* nos coloca en el umbral entre al vida y la muerte, entre el tiempo y la eternidad. La pregunta que salta es: ¿hasta dónde se corresponden estas dos parejas de opuestos? ¿hasta qué punto podemos asociar la vida al tiempo y la muerte a la eternidad? ¿Acaso no la parálisis del tiempo, el presente fijo, la confusión e igualdad del pasado y el presente, la inmovilidad y el reposo, si bien describen la eternidad, son una representación enfermiza del tiempo que en el límite conduce al vacío de la vida y a la muerte?

Mann profundiza la ironía al situarnos simultáneamente en una montaña mágica -aprovechando todo el simbolismo de la montaña, con todas sus connotaciones positivas, de elevación, superación, crecimiento, revelación, iluminación, trascendencia- y en un sanatorio para enfermos tuberculosos con la consiguiente alusión al aparato respiratorio, o sea, un sanatorio para enfermos del *aliento de vida*. A lo largo de la novela se teje la asociación entre enfermedad, hastío y eternidad, entre vacío, muerte y eternidad. La paradoja llega al extremo en el episodio "Nieve" donde se produce el verdadero choque entre la vida y la eternidad.

Aunque "Nieve" es simplemente la experiencia en grado superlativo de todo lo que ya se venía dando en el Berghof, lo interesante es que en este episodio, es fundamentalmente el espacio lo que configura la eternidad, o este tiempo fijo, absolutamente igual. El espacio homogéneo, frío, invernal, blanco, despliega sus poderes, invade la totalidad de la percepción, inunda el tiempo y lo invalida, lo congela, lo decolora, lo vacía, lo suprime; al no mostrar diferencia alguna imposibilita la noción de sucesión y así logra rigidizar y fijar el tiempo. Como episodio cumbre, "Nieve" configura la máxima espacialización del tiempo puesto

³⁷ Las cursivas son nuestras.

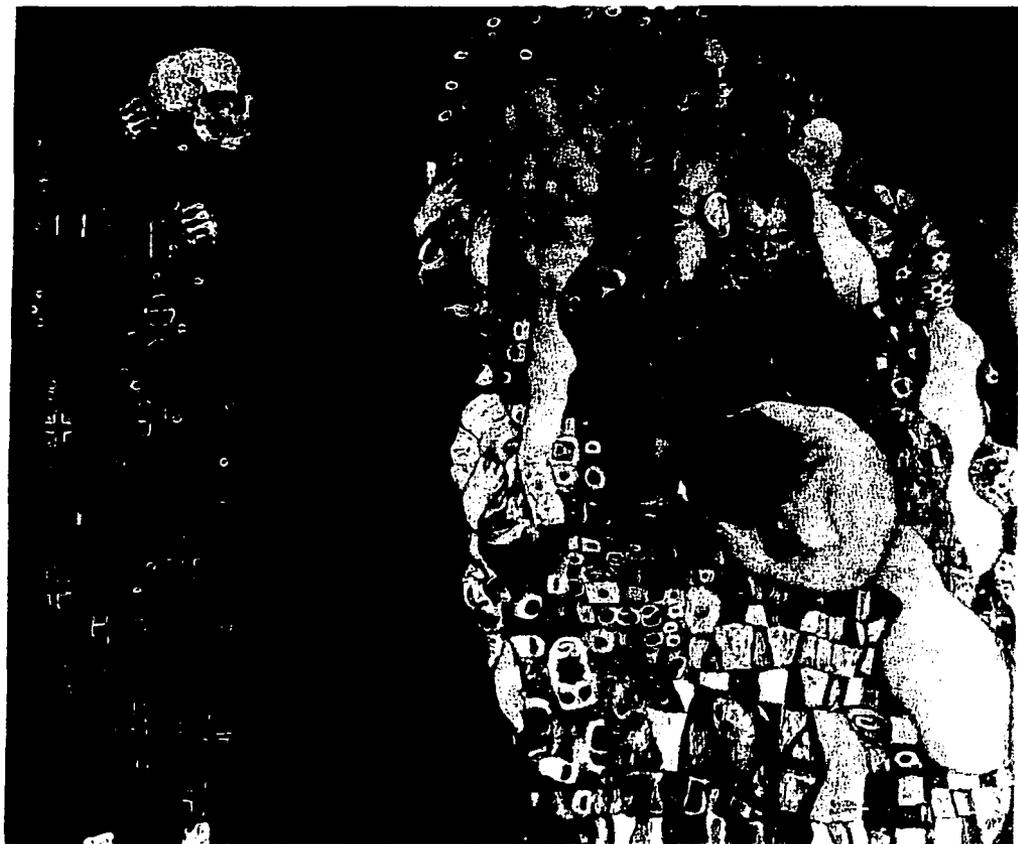


Fig. 42. Gustav Klimt, *Death and Life*, 1908 y 1911.

Qué pequeño es el espacio que separa la vida de la muerte; en tiempo, un segundo, un parpadeo, un sueño.

186-A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

que el tiempo queda completamente asimilado al espacio. El espacio es una imagen perfecta del tiempo.

Ráfagas de una fuerza que cortaba la respiración imprimían a la nieve un movimiento salvaje, la hacían girar oblicuamente, la impelían de abajo arriba, del fondo del valle hacia el cielo, y la hacían bambolear en una loca zarabanda. No era entonces una caída de nieve, era un caos de oscuridad blanca, un monstruoso desorden, el fenómeno de una región fuera de la zona moderada y en la cual sólo el vuelo súbito de una bandada de pájaros de las alturas podía tener una dirección. (651)

Para Hans Castorp, este invierno significa, no un motivo de queja como para los demás, sino una oportunidad. Ama la vida en la nieve y desea estar solo con sus pensamientos así como tener un contacto más libre con las montañas. Para su espíritu inquieto y ávido de conocimiento, la manifestación extrema y salvaje de la naturaleza nevada, completamente blanca, es sumamente atrayente. Así que se compra unos esquís con el objeto de cumplir sus deseos y se lanza a la aventura. De esta forma busca penetrar los secretos de ese desmesurado, fiero e inhóspito espacio. El narrador nos cuenta que en los acantilados y la catarata de Sylt, Castorp había tenido la feliz experiencia de los "ligeros contactos amorosos" con las grandes potencias; ahora quiere correr el riesgo de ser abrazado por ellas:

El joven había conocido en aquella región la felicidad entusiasta de los ligeros contactos amorosos con las potencias que le hubieran destruido con su abrazo. Pero lo que no había experimentado jamás era la veleidad de llevar ese contacto embriagador con la naturaleza moral hasta el límite del abrazo completo; era el deseo de arriesgarse, débil mortal, pero armado y suficientemente provisto por la civilización, hacia lo enorme y lo terrible, o al menos evitar, el mayor tiempo posible, la huida, corriendo en esa aventura el peligro de rozar el instante crítico en que todo límite sería rebasado y en que ya no se trataría de espuma o de un ligero golpe de zarpa, sino de la ola misma de las fauces del mar. (657-658) (Fig. 43)

Por encima del miedo a la muerte está su simpatía hacia los elementos, su curiosidad por lo enorme y lo extraño, su deseo de trabar conocimiento con la grandiosidad, lo misterioso, lo terrible. Castorp no se conforma con la distinción de los de arriba y los de abajo, pretende subir aún más, dar un paso adicional en su desarrollo, polarizar hasta el límite la experiencia espiritual a la que el Berghof lo ha conducido. Entonces, a través del contacto íntimo con las potencias devela y experimenta las otras cualidades que ese espacio encierra. Aparte de ser

monótono, es un espacio de profunda y completa soledad: "Se alegraba de aquella conquista que remediaba su impotencia y que vencía casi todos los obstáculos. Le envolvía en la soledad deseada, en la soledad más profunda que puede imaginarse, en una soledad que llenaba el corazón de la lejanía distante de los hombres." (656) Acompaña a la soledad el silencio, un silencio de muerte que invita a la reflexión, a la contemplación y al recogimiento.

Quando se detenía para no oírse a sí mismo, el silencio era absoluto y perfecto; una ausencia de sonidos inusitada, jamás sentida, no existente en ningún otro sitio. Ningún soplo rozaba los árboles, ni siquiera el más sutil del mundo; no había un solo murmullo, ni una sola voz de pájaro. Era el silencio eterno lo que Hans Castorp espiaba cuando permanecía de pie, apoyado en su bastón, con la boca abierta y la cabeza inclinada sobre el hombro, y dulcemente, sin descanso, la nieve continuaba cayendo, cayendo lentamente, sin ruido. (656)

La descripción y adjetivación del silencio son una advertencia del peligro que se corre en ese espacio; espacio misterioso y sagrado, limítrofe con la muerte y la eternidad.

No, ese mundo, en su silencio insondable no tenía nada de hospitalario; admitía al visitante a su propio riesgo y peligro; no le acogía, toleraba su intromisión, su presencia, de una manera poco tranquilizadora, sin responder de nada, y era la impresión de una amenaza muda y elemental, no de una hostilidad, sino de una indiferencia mortífera, lo que de aquellos parajes se desprendía. (656-657)

Castorp sabe que es temerario de su parte espiar "ese silencio original de la naturaleza salvaje y silenciosamente mortal del invierno" (657), y se percata de su estado de "terror secreto y sagrado"; de ahí que sienta un alivio al regresar de sus paseos, a pesar de la sensación de conquista que le producen.

Hasta aquí, las pequeñas pruebas que Castorp experimenta en un espacio que lo envuelve de monotonía, soledad, silencio y terror; características esenciales que a su vez se proyectan sobre el invisible tiempo y recalcan el vacío, la ausencia, la extrañeza, lo tremendo. Pero Castorp está dispuesto a probar el abrazo completo de las potencias, y un día avanza más allá de lo que la prudencia aconseja, "subía cada vez más arriba, hacia el cielo" (660), y se interna en la blancura dejando atrás todo rastro humano. La soledad, el aislamiento y el silencio le producen espanto; "su mirada chocaba por todas partes contra el vacío blanco que le



Fig. 43. Joseph Turner, *Vapores en la boca del puerto durante una tempestad de nieve.*

A Turner también le gustaba experimentar los contactos amorosos, los abrazos completos de las grandes potencias. Explica: "Me hice atar al mástil para observar la tempestad. Permanecí atado durante cuatro horas, y jamás creí que pudiera sobrevivir, pero me sentí obligado a registrarla." (*Los Grandes Maestros de la Pintura Universal. Las Luces del Siglo XIX*, 47)

188A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

cegaba"; no hay otra cosa que "una trascendental blancura" (660); dada la monotonía blanca, ni siquiera puede reconocer la forma del terreno que pisa; la nieve sigue cayendo, no ve nada, todo se funde ante sus ojos. Lo sorprende la tempestad. (Fig. 44)

La repetición, regularidad y uniformidad están presentes no sólo en lo grande, no sólo en toda la extensión del paisaje, sino también en lo minúsculo, en cada copo de nieve. Bajo la lupa Castorp ha visto la perfección y la preciosidad de ese polvo blanco, ha notado que ninguna de esas "estrellas mágicas" es semejante a la otra aunque a la vez *todos* los copos no son más que la repetición de un tema fundamental y presiente que la absoluta uniformidad y la precisión exacta no son propias de la vida.

Un ardor infinito de inventar en la transformación y el desarrollo refinado de un solo y mismo tema fundamental, del hexágono de lados y ángulos, reinaba allí, pero, en ellos mismos, cada uno de esos fríos productos era de una uniformidad absoluta y de una regularidad glacial, y precisamente en esto estaba lo inquietante, lo antiorgánico y lo hostil a la vida. Eran demasiado regulares, la sustancia organizada no llegaba jamás a semejante grado, la vida repugnaba una precisión tan exacta que juzgaba mortal, era el misterio mismo de la muerte, y Hans Castorp creía comprender por qué las construcciones de los tiempos de la antigüedad habían expresamente y en secreto, previsto ciertas infracciones a la simetría en la disposición de sus columnas. (662)

En lo enorme y en lo ínfimo, la misma monótona regularidad, perfecta, glacial e inerte. En esta extensión muerta, infinita y eterna, el tiempo no figura. Lo cancelan el silencio, la soledad y la absoluta uniformidad ya que hacen de la orientación y el sentido, sentido del movimiento y de la vida misma, una sinrazón, un sin sentido. "No tenía ante él ningún camino que se viese obligado a seguir, no tenía tampoco ninguno tras él para llevarle al punto de donde había salido." (663) En la oscuridad blanca, en el vacío silencioso y blanco, en la eterna nada blanca que cubre todo y disipa el mundo ¿de dónde se viene y a dónde se va? Sin dirección, sin sucesión, el tiempo se pierde, desaparece. En otras palabras, si con todo aceptáramos que en este espacio *hay* un tiempo, éste es tan parejo, tan uniforme, que no distinguiríamos un momento de otro, diríamos que es un tiempo invariable, igual que el espacio; un tiempo en el que todos los momentos coexisten porque todos

son idénticos, son el mismo; un tiempo constituido, un tiempo muerto; y más que un tiempo, una eternidad blanca, fría e inerte.

Hans Castorp siente miedo al verse perdido en este paisaje, ante los elementos ciegos e indiferentes, pero en el fondo es lo que ha buscado, es el reto que quiere experimentar a pesar del dolor agudo debido al frío, a pesar de no poder respirar y de estar cegado por los torbellinos y las olas heladas del viento. Ahora sí, sumados todos los elementos descritos, estamos en el pleno abrazo de las potencias, justo en el umbral entre la vida y la muerte, entre el tiempo y la eternidad, en el centro de una experiencia epifánica, sublime, sagrada, de revelación, de iluminación, pero también terrible y temible. La montaña, la elevación y la contemplación de la infinita extensión blanca abren, expanden, el espíritu y la mente. "John Baillie in *An Essay on the Sublime* (1747) asserts similarly that 'every Person upon seeing a grand object is affected with something which as it were extends his very Being, and expands it to a kind of Immensity'" (Walter, 8-9) El alma y la mente se conforman y adaptan a los objetos de su atención, por lo que: "In grasping at infinity the mind exercises the powers... of multiplying without end; and, in so doing, it expands and exalts itself, by which means its feelings and sentiments become sublime." (Richard Payne Knight en Walter, 9) Sin embargo, participa de lo sublime el temor porque si bien hay una revelación, una apertura completa, un sentido diastólico ("diastolic sense") del tiempo y del espacio como dice Hugo G. Walter, también hay una conciencia, de la magnitud del fenómeno frente a la insignificancia propia, y una conciencia de la fragilidad humana cuando se encuentra al borde de la vida y la muerte. Se necesita fortaleza de espíritu para resistir el embate de las potencias, para no caer fulminado ante la experiencia tan atrayente de lo sagrado y lo sublime que ponen en peligro el tiempo y la vida. (Fig. 45)

El riesgo de un momento como estos –en el que no sólo se debilita el sentimiento de la vida sino que a la vez jala hacia sí la muerte-, queda expresado en la inclinación que siente Castorp a abandonarse en la nieve: "Por su parte natural se hallaba muy inclinado a abandonarse a aquella confusión que quería tomar posesión de él con la fatiga creciente, pero se daba cuenta de esta

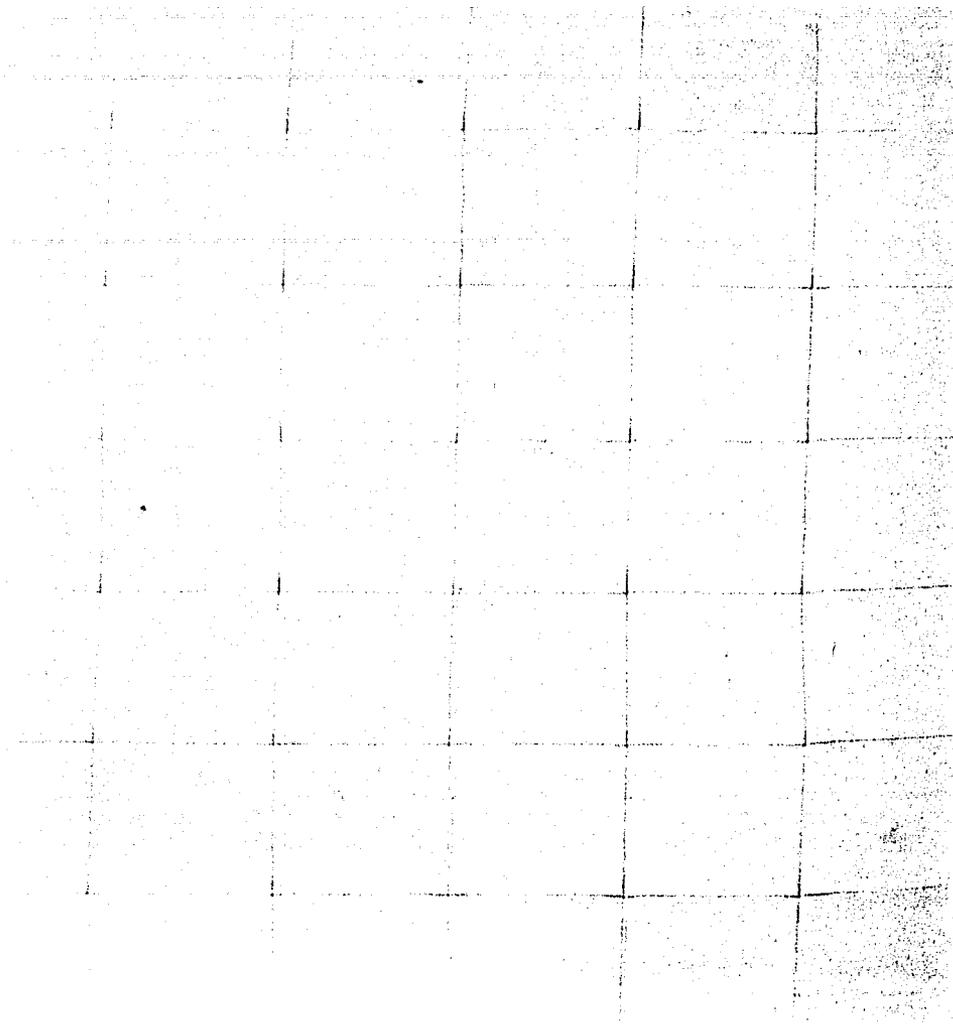


Fig. 44. Piero Manzoni, *Achrome*, 1960.

"The idea and the significance of achromy (colorless) in painting was explained by Manzoni in an essay of 1959, titled *Free Dimension*. 'The totality of space, infinity, is monochrome; or even better, achrome,' he wrote. 'White is not a feeling, or a symbol of anything else. A white surface is a white surface, and that says everything: Existence.'" (*20th Century Art. Museum Ludwig Cologne*, 466)
Trascendental blancura, umbral entre la existencia y el vacío, el infinito y la nada.

190-A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 45. Ansel Adams, *Zabriskie Point, Valle de la Muerte, Monumento Nacional*, 1948.

Atracción poderosa de la elevación, la inmensidad, la apertura, la sublimidad y en el límite, la muerte.

190-B

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

tendencia y se detenía a meditar sobre ella." (Mann, 669) Castorp comienza a sentir que le es indiferente hacer o no hacer. A pesar de que sabe cómo se produce la muerte por hielo, "el deseo y la tentación de tumbarse y de reposar asaltaban su espíritu". (670) "No había más que ceder, que abandonarse a aquella atracción, y la tentación era grande, tan grande y peligrosa y típica como tenía fama de ser." (670-671) Es constante la amenaza de muerte por la atracción que ejerce el conocimiento y el deseo de experimentar el infinito y la eternidad, ambos opuestos a la vida y al tiempo. Cruzar el umbral es resbalar de la temporalidad hacia lo eterno pero también de la vida a la muerte puesto que sustraerse del tiempo es morir. Hace falta todo un juego de equilibrios para mantenerse en el límite, en el umbral y contemplar sin ser devorado.

Pero Hans Castorp se comporta valientemente y resiste a la tentación de dejarse seducir; no deja de moverse y avanzar, aunque sea inútilmente; lucha para no ceder y quedar cubierto por las masas de copos uniformes y hexagonales, por esa "cristalinometría estúpida y regular". (669) Al cabo de un rato de avanzar con tremendo esfuerzo, vuelve a la choza que había visto al principio de la tormenta y se da cuenta de que: "Daba vueltas, se imaginaba avanzar y describía en realidad algunos vastos y estúpidos círculos que conducían de nuevo al punto de partida como la engañadora órbita del año. De esa manera se extraviaba, de esa manera no se volvía más." (672) Los círculos descritos por el movimiento subrayan la anulación del tiempo que progresa; el punto de llegada es el mismo que el de partida, no hay más que un único y mismo punto, no hay más que presente, eternidad. Por eso también, cuando consulta su reloj, no puede creer que solamente haya transcurrido un cuarto de hora, cuando él calculaba una larga hora. El tiempo en este contexto se alarga tanto que no pasa, se pierde, se reduce a nada, desaparece.

Ayudada por la fatiga y el oporto, la vida parpadea, está a punto de perderse, titubea, llevada al límite, vacila; comienza el tiempo del sueño, del delirio, el tiempo fuera del tiempo, a la vez encantador y espantoso. Nuevamente, como al fondo de lo sublime y lo sagrado, por detrás de la exhuberancia, de la plenitud vital, de la juventud y el amor y la felicidad y la salud y la belleza y la armonía, al fondo del

paraíso, acecha la muerte, el salvajismo, la violencia: en el centro del santuario el espectáculo más sangriento.

El sueño o el delirio de Castorp es, entre otras cosas, la visualización o la expresión del inconsciente del drama que está viviendo; la revelación de la muerte al fondo de la eternidad. “[...] he subido muy alto por encima del país llano, hasta el punto de haber perdido casi el aliento [...]” (684) No lo pierde y regresa al mundo gracias a que es el hijo mimado de la vida: “Parecía que la vida había tenido buenas intenciones para con su hijo mimado y extraviado...” (687)

En conclusión, la experiencia del tiempo sagrado, eterno, es terriblemente atractiva pero igualmente peligrosa; si bien expande al máximo la conciencia y permite la contemplación del infinito y de la eternidad en un estado sublime, se corre el riesgo de caer en el vacío, de perder la vida y la dimensión humana del tiempo y el espacio.

En “Time Passes”, el tiempo objetivo, histórico, cosmológico, devora la experiencia temporal humana, corre veloz, es oscuro como la noche y pasa por encima y a pesar del individuo destruyéndolo. En el otro extremo, en *La montaña mágica*, el tiempo prácticamente detenido, sagrado, eterno, también pone en riesgo la vida del hombre. Las dos puntas, el tiempo negro y el tiempo blanco, son abismos.

Finalmente, repetimos que en *La montaña mágica*, y especialmente en el capítulo “Nieve”, el espacio juega un papel determinante en la configuración de la temporalidad. Por el aspecto inmóvil y monótono del espacio, sumado a todas las cualidades mencionadas, el tiempo se va alentando, fijando, rigidizando, hasta que, según se lo mire, o se suprime y no pasa, o da pie a la eternidad, al tiempo constituido, todo presente, todo igual.

Con ello damos fin al análisis de ejemplos que nos muestran posibilidades de relación entre tiempo y espacio y que ilustran los procesos inversos que nosotros hemos llamado, *temporalización del espacio* y *espacialización del tiempo*.

VI. La contraposición y la complementariedad del tiempo mítico y el tiempo histórico

Y más me espanta saber que el dios está condenado, cada vez que despierta, a volverse a dormir y a soñar el mismo sueño. Ese enorme sueño circular, irreal para el que lo sueña pero real para el soñado, es monótono: inflexible repetición de las mismas abominaciones.

Octavio Paz

Los hijos del limo

Ese continuo cambio es la marca de la imperfección, la señal de la Caída. Finitud, irreversibilidad y heterogeneidad son manifestaciones de la imperfección: cada minuto es único y distinto porque está separado, escindido de la unidad. Historia es sinónimo de caída.

Octavio Paz

Los hijos del limo

El tiempo mítico y el tiempo histórico, en un sentido amplio, representan dos visiones opuestas del mundo y de la existencia. Con frecuencia, para facilitarnos la comprensión de estas dos concepciones reducimos el tiempo mítico a la antigüedad y la percepción histórica del tiempo, a la modernidad; sin embargo, el asunto es bastante más complejo y nos atrevemos a decir que si bien determinadas culturas y épocas tienden a privilegiar una de estas dos formas temporales, en el fondo existe cierta complementariedad; la necesidad de la presencia del opuesto para definirse; la amenaza o el temor de *lo otro* para reafirmarse y consolidarse; la experiencia compartida o alterna de una y otra forma de temporalidad.¹

¹ El problema es que, como miembros solidarios de la civilización occidental, creemos que el pensamiento mítico en general es propio de las sociedades arcaicas mágico-religiosas y que la racionalización del mundo, es decir, el progreso del pensamiento racional, científico-tecnológico, tiende a reducirlo y desarticularlo. Pero, como apunta González Ochoa, "la racionalidad tecnológica

Para las sociedades primitivas el tiempo mítico, en el que viven inmersas, constituye, de acuerdo a Mircea Eliade, un tiempo sagrado, ejemplar, primordial, arquetípico. Es el tiempo prestigioso de los comienzos, el tiempo de la creación, "el pasado inmemorial que está más allá de todos los pasados, en el origen del origen". (Paz, 339) Es el tiempo de la revelación, transhistórico y sobrenatural; el tiempo que fundamenta la existencia y la realidad. A través de los ritos y el poder mágico-religioso que poseen, ese "Tiempo Magno" de los orígenes, se reactualiza, periódicamente, de tal manera que el tiempo mítico no es sólo el tiempo del principio, sino el tiempo *reversible* que se vive permanentemente por medio de un eterno retorno. Las sociedades arcaicas, dice Mircea Eliade, a pesar de conocer cierta forma de historia, se rebelan contra ella, rechazan el tiempo concreto y son

[...] no constituye sino otro mito cuya finalidad es la destrucción de todos los mitos anteriores." (49) La función del mito, dice, no se reduce a representar, explicar o dominar indirectamente lo que el hombre no controla; si así fuera, entonces sí, el pensamiento mítico dejaría de tener razón de ser. Por el contrario, agrega, ninguna sociedad es ajena al mito: "todas las empresas históricas que se han dedicado a destruir o, al menos, a desarticular el sistema de mitos vigente en una sociedad se han realizado en nombre de otro sistema de mitos, el cual se considera como superior. Parece como si toda colectividad humana estuviera incapacitada estructuralmente para funcionar, o de tener valores, sin poseer una noción –ya sea precisa o difusa– de lo que Laplantine llama la 'experiencia de lo sagrado'.[...] Los grupos humanos construyen una noción de lo sagrado no porque sientan miedo o porque no puedan controlar esas potencias superiores, sino porque, para que una sociedad exista, es necesario que el mundo signifique algo, que el universo tenga un sentido que por sí mismo no posee; con tal noción de sagrado son capaces de 'metamorfosar el caos inicial y siempre inocente como dice Nietzsche, en cosmos signifiante', es decir, de cargarlo de 'una espesa densidad simbólica, rica y ambivalente al infinito.'" (51) El mito, entonces, no solamente concilia el cielo y la tierra y resuelve imaginariamente los problemas irresolubles; sirve además, para asegurar la estabilidad social y política, es decir, es un instrumento de regulación social; proporciona un conocimiento de la realidad (verdadero o falso); es fundamental en la construcción de la ideología y la visión de mundo; es asimismo portador de las aspiraciones y deseos de una sociedad; en suma es una estructura que le confiere orden, valor y sentido al hombre y al mundo. (cf. González Ochoa) La función del mito es "expresar dramáticamente la ideología de que vive la sociedad, mantener ante su conciencia no solamente los valores que reconoce y los ideales que persigue de generación en generación, sino, ante todo, su ser y su estructura mismos, los elementos, los vínculos, los equilibrios, las tensiones que la constituyen, justificar, en fin, las reglas y las prácticas tradicionales sin las cuales todo lo suyo se dispersaría". (G. Dumézil en Villaseñor Cuspinera, 151) El mito es el testimonio "de que el hombre no ha sido arrojado a un espacio incoherente y a una temporalidad ilimitada. Con el advenimiento del pensamiento mítico, es decir, del pensamiento humano, los puntos de referencia dejan de ser imprecisos, y el grupo humano se vuelve capaz de orientarse en el mundo, moldeándolo según las exigencias de un proyecto que él mismo se ha fijado. Sin ese pensamiento, no tendríamos razón alguna de vivir ni de morir." (Laplantine en González Ochoa, 65) "El país que ya no tenga leyendas... está condenado a morir de frío [...], pero el pueblo que no tuviera mitos estaría ya muerto." (G. Dumézil en Villaseñor Cuspinera, 151)

Existen muchísimos estudios relativos al mito y al pensamiento mítico que podríamos seguir comentando, sin embargo, no queremos desviar nuestra atención del tema que nos ocupa. Baste lo apuntado que está en relación directa con nuestro análisis del tiempo, específicamente, en su carácter mítico.

hostiles "a toda tentativa de 'historia' autónoma, es decir, de historia sin regulación arquetípica". (Eliade, *El mito del eterno retorno*, 9) Lo que sucede es que para el hombre primitivo, "los objetos del mundo exterior, tanto, por lo demás, como los actos humanos propiamente dichos, *no tienen valor intrínseco autónomo*. Un objeto o una acción adquieren un *valor* y, de esta forma, llegan a ser *reales*, porque participan, de una manera u otra, en la realidad que los trasciende". (14) En otras palabras, es una realidad trascendente lo que satura de *ser* y confiere *sentido* y *valor* a la realidad concreta. Entonces se vuelve necesario repetir el "ejemplar mítico", arquetípico, pues solamente renovando el tiempo y la acción primordial cobran *realidad, verdad e identidad* los objetos y los seres. "La fiesta del retorno a los orígenes expresa el momento supremo de la adecuación de lo vivido a las significaciones. En ellos se somete a prueba el sentido universal cuya repetición asegura, mágicamente, la regeneración total." (Ansart en González Ochoa, 63) Bajo esta perspectiva, todo lo que hace el hombre ya se hizo, *in illo tempore*, y su vida no es más que la repetición de lo acaecido en el tiempo sagrado del principio. El hombre primitivo sacraliza cada cosa y cada acto, cada espacio y cada momento, mediante la consumación de un rito que reactualiza la creación y hace posible el paso del caos al cosmos, de lo amorfo a lo formado, de lo no manifestado a lo manifestado, de lo profano a lo sagrado, de lo efímero y lo ilusorio a la realidad y la eternidad, de la muerte a la vida.

Por ese hecho, lo real por excelencia es lo *sagrado*; pues sólo lo sagrado es de un modo absoluto, obra eficazmente, crea y hace durar las cosas. Los innumerables actos de consagración –de los espacios, de los objetos, de los hombres, etc.- revelan la obsesión de lo real, la sed del primitivo por el *ser*. (Eliade, *El mito...*, 20)

Ahora bien, la repetición del acto cosmogónico actúa sobre el espacio al igual que sobre el tiempo; todo lo que es dura gracias a la renovación constante del tiempo en que se produjo la fundación del mundo. Sucede que el tiempo concreto del rito coincide con el tiempo mítico del principio al proyectarse en él, y a su vez, por analogía, se transforma en tiempo mítico, sagrado, arquetípico. Entonces el tiempo del hombre no es una sucesión cambiante sino una repetición, una continua vuelta al punto de partida, un eterno retorno.

[...] al recitar o al celebrar el mito del origen, se deja uno impregnar de la atmósfera sagrada en la que se desarrollaron esos acontecimientos milagrosos. El tiempo mítico de los orígenes es un tiempo "fuerte", porque ha sido transfigurado por la presencia activa, creadora, de los Seres Sobrenaturales. Al recitar los mitos se reintegra este tiempo fabuloso y, por consiguiente, se hace uno de alguna manera "contemporáneo" de los acontecimientos evocados, se comparte la presencia de los Dioses o de los Héroes. En una fórmula sumaria, se podría decir que, al "vivir" los mitos, se sale del tiempo profano, cronológico, y se desemboca en un tiempo cualitativamente diferente, un tiempo "sagrado", a la vez primordial e indefinidamente recuperable. (Eliade, *Mito y realidad*, 24)

La concepción de un tiempo cíclico, la repetición del arquetipo, el mito del eterno retorno, proporcionan al hombre primitivo una metafísica de la existencia, una explicación y una garantía ontológica:

[...] un objeto o un acto no es real más que en la medida en que *imita* o *repite* un arquetipo. Así la *realidad* se adquiere exclusivamente por *repetición* o *participación*; todo lo que no tiene un modelo ejemplar está "desprovisto de sentido", es decir, carece de realidad. (Eliade, *El mito...*, 39-40)

Sin embargo, esta manera de concebir la existencia lleva implícita la abolición del tiempo, del tiempo como duración, devenir, cambio, novedad, finitud, pues sólo es real lo que *repite* los gestos paradigmáticos del principio, lo que *participa* de la generalidad y ejemplaridad del arquetipo y se mantiene igual a la época mítica. Consecuentemente, para el pensamiento arcaico, el tiempo profano, la duración concreta, la historia individual, no tienen una existencia "real y verdadera". De ahí que todas las actividades humanas estén sacralizadas, ritualizadas; precisamente para conferirles realidad, *realidad absoluta y permanente*, plenitud de *ser*. El rito, al proyectarse sobre el tiempo mítico, al reproducir exactamente lo acaecido en el origen no sucede en cualquier momento, "*sucede* en ese mismo momento mítico primordial". (40) Entonces el tiempo se inmoviliza, regresa perpetuamente al punto de partida, no transcurre, queda suspendido. En este sentido, el tiempo mítico más que ser el tiempo pasado del principio, de la creación, es un modelo atemporal, un eterno presente.

Doble carácter de ese pasado: es un tiempo inmutable, impermeable a los cambios; no es lo que pasó una vez, sino lo que está pasando siempre: es un presente. De una y otra manera, el pasado arquetípico escapa al

accidente y a la contingencia; aunque es tiempo, es asimismo la negación del tiempo: disuelve las contradicciones entre lo que pasó ayer y lo que pasa ahora, suprime las diferencias y hace triunfar la regularidad y la identidad. (Paz, 339) (Fig. 46)

Al hombre perteneciente a culturas arcaicas, esta forma de pensamiento le da seguridad, lo preserva del cambio y de la muerte, lo alivia de la historia, lo transforma en arquetipo, lo inmortaliza, lo regenera, le permite abolir el tiempo transcurrido y volver a nacer; constituye la forma más eficaz de combatir la fugacidad y la caducidad de lo humano.

En contraposición al tiempo mítico, tenemos el tiempo histórico que en vez de dar vueltas sobre sí mismo, siempre inmóvil, siempre presente, se desdobra en pasado, presente y futuro, tiene un principio y un fin, es único e irreversible. El tiempo histórico atiende no a lo que tiene en común con el pasado sino a lo que tiene de nuevo y diferente cada momento; divide el "presente eterno e idéntico a sí mismo en un ayer, un hoy y un mañana, cada uno distinto, único". (343-344) El tiempo histórico se caracteriza por su movilidad, su sucesividad, su continuo cambio; implica evolución, progreso, desarrollo, heterogeneidad, novedad, pluralidad, variación, diferencia, escisión de la unidad. El tiempo histórico rompe el círculo y lo extiende hasta trazar una línea y con ello, anula la reversibilidad -el tiempo nunca vuelve al mismo punto ni se repite-, e invalida la eternidad.

Mientras que el tiempo mítico es infinito e impersonal, arquetípico, general y universal; el tiempo histórico es finito y personal, individual y particular. Además, al no adscribirse a ningún plan divino o arquetípico es completamente profano, mundano; sus protagonistas no son seres de calidad superior, dioses, héroes, astros, criaturas sobrenaturales, son hombres comunes y corrientes. Por su atemporalidad y universalidad el tiempo mítico no se puede delimitar, no se puede ubicar en un espacio y un momento dado, es siempre, para todos y en todos lados; en cambio, el tiempo histórico acontece en un lugar particular, para determinadas personas y en una época o momento preciso.

Como veíamos, el hombre primitivo encuentra la salvación y la inmortalidad en el tiempo recurrente, repetitivo, puesto que es un remedio contra el cambio y la extinción; puesto que le asegura la permanencia ya que toda fase de

desintegración o descomposición es asimismo regeneración y resurrección. Hace todo lo posible por abolir, rechaza y menosprecia el tiempo histórico, concreto y lineal que entraña muerte, novedad, inseguridad, imprevisibilidad, desconocimiento. Para él: "La historia es una degradación del tiempo original, un lento pero inexorable proceso de decadencia que culmina en la muerte." (Paz, 340) Para él, historia, como dice el epígrafe, es sinónimo de caída. Por el contrario, el hombre "moderno" y occidental descubre toda la carga negativa que tiene la concepción cíclica, reversible, inmóvil, del tiempo. En primer lugar, suprime la libertad, constituye una condena eterna sin salida posible.

Clausura del tiempo, fin del futuro: todo ha de ser para siempre lo que es, ya sin alteración ni cambio. [...] Presente eterno que nos parece impensable e imposible: el presente es, por definición, lo instantáneo y lo instantáneo es la forma más pura, intensa e inmediata del tiempo. Si la intensidad del instante se vuelve duración fija, estamos ante una imposibilidad lógica que es también una pesadilla. (351)

En segundo lugar y como consecuencia del determinismo, cancela las ideas de evolución y progreso, la posibilidad de mejoramiento. El tiempo detenido es una "idea insoportable e intolerable, pues contiene una doble abominación: ofende nuestra sensibilidad moral al burlarse de nuestras esperanzas en la perfectibilidad de la especie, ofende nuestra razón al negar nuestras creencias acerca de la evolución y el progreso". (351) Para el primitivo, la perfección es una realidad consumada, para el moderno es algo que se está haciendo, que se espera lograr a través del desarrollo y el cambio, a través de la historia y del tiempo. Para ellos:

[...] el presente fijo de la eternidad es la plenitud de la perfección; para nosotros es una verdadera condenación, pues nos encierra en un estado que, si no es la muerte, tampoco es la vida. Reino de emparedados vivos, presos entre muros, no de ladrillo y piedra, sino de minutos congelados. Negación del existir tal como lo hemos pensado, sentido y amado: perpetua posibilidad de ser, movimiento, cambio, marcha hacia la tierra movible del futuro. Allá, en el futuro, en donde el ser es presentimiento de ser, están nuestros paraísos... (351-352)

Todo lo sagrado que las sociedades arcaicas encuentran en el tiempo mítico lo interpreta el hombre moderno como demoníaco. "El dibujo que traza el tiempo circular es demoníaco y hará decir más tarde a Ramon Llull: 'Así es la pena en el infierno, como el movimiento en el círculo'." (343) Todo lo esperanzador que es



Fig. 46. M. C. Escher, *Cinta de Moebio II*, 1963.

Debido a la torsión que posee la cinta, si la recorremos, comprobamos que cuenta con una sola cara y un solo borde: "si tratamos de colorear la cara exterior, comprobaremos que al final habremos coloreado toda la cinta; y si pasamos con el dedo el borde superior, regresaremos sin levantar el dedo al punto de partida habiendo recorrido ambos bordes de la cinta". (Ernst, 99) Se disuelve la oposición entre el borde superior y el borde inferior, se disuelve así mismo la contradicción entre exterior e interior, tal y como se disuelve la diferencia entre pasado y presente; todo es uno y lo mismo; como en el tiempo mítico, triunfa la regularidad y la identidad.

198=A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

para el pensamiento moderno la idea de tiempo histórico se convierte en aterrador para el pensamiento primitivo, enemigo de lo efímero y fugaz.

Cada concepción temporal halla los medios de justificarse, de validarse, de aceptarse, y encuentra en la opuesta razones suficientes para negarla o rechazarla.

Una vez comprendidos los conceptos de tiempo mítico y tiempo histórico en su acepción "ortodoxa", separados por la "antigüedad" y la "modernidad", quisiéramos ampliar y flexibilizar la definición de estas dos categorías para mostrar su relatividad, su complementariedad y su alternancia en el ámbito de la experiencia y sobretodo, ya que es lo que nos ocupa, para poder aplicarlas a la narrativa, a las configuraciones temporales que dibujan los textos literarios sin ser relevante su antigüedad o modernidad.

Por un lado, es importante entender el tiempo histórico en un sentido amplio como una forma de articular y aprehender la temporalidad aparte de referirnos al tiempo de la Historia que en efecto aconteció. Debido a nuestra propensión hacia la racionalización de todos los fenómenos, tendemos a pensar el tiempo histórico como el tiempo "verdadero", "real", en oposición el tiempo mítico que concebimos como un tiempo fantástico o imaginario. Sin embargo, como la misma historiografía y la teoría literaria han mostrado, las técnicas y procedimientos narrativos tanto de la Historia como de la narración de ficción son muy semejantes y la connotación de verdadero es relativa. La Historia tiene una dosis de subjetividad a pesar de su rigor científico y la ficción imita las acciones humanas; ambas se fundan en factores como la selección, la cronología, la causalidad, etc. El punto es que la literatura, a pesar de ser ficcional puede poseer una configuración temporal con un *sentido histórico* al concatenar los eventos que narra de manera sucesiva, siempre cambiante, progresiva, de principio a fin, del nacimiento a la muerte, es decir, bajo una *concepción histórica* (a pesar de tener una estructura anacrónica que en el discurso no respeta la cronología del tiempo representado) y así configurar, por imitación, un tiempo histórico aunque no Histórico (que haya ocurrido realmente en el pasado o que sea un tiempo "verdadero").

Por otro lado, es esencial desacralizar el concepto de mito² y consecuentemente de tiempo mítico de modo que se enfatice mucho más su carácter arquetípico y paradigmático, desde el punto de vista filosófico y no religioso, como un modelo abstracto pero no necesariamente sagrado en el sentido tradicional,³ ni sobrenatural. Así, es un modo de pensar que no se limita al hombre arcaico, todas las sociedades crean modelos de pensamiento y paradigmas temporales que buscan satisfacer las nostalgias secretas del hombre y sus anhelos de salvación, por lo que hay muchas formas de tiempo mítico. Lo que caracterizaría al tiempo mítico en este sentido es su condición de arquetipo, de patrón, de "metatiempo".

Pasado atemporal del primitivo, tiempo cíclico, vacuidad budista, anulación de los contrarios en brahmán o en la eternidad cristiana: el abanico de las concepciones del tiempo es inmenso, pero toda esa prodigiosa variedad puede reducirse a un principio único. Todos esos arquetipos, por más distintos que sean, tienen en común lo siguiente: son tentativas por anular o, al menos, minimizar los cambios. A la pluralidad del tiempo real, oponen la unidad de un tiempo ideal o arquetípico; a la heterogeneidad en que se manifiesta la sucesión temporal, la identidad de un tiempo más allá del tiempo, igual a sí mismo siempre. (Paz, 344)

² Roland Barthes y Umberto Eco, por ejemplo, han entendido el mito de una manera más amplia, como un modo de significación, un lenguaje (o metalenguaje), una forma, un modelo de pensamiento, una ideología, incluso una moda, totalmente independiente de la dimensión religiosa (aunque también hay mitos modernos en este ámbito). Así, reconocen mitos políticos, sociales, culturales, etc. El mismo Mircea Eliade habla de los mitos enmascarados del hombre moderno entre los que se cuentan, el mito racista de los arios: "[...] el 'ario' representaba a la vez el antepasado 'primordial' y al 'héroe' noble revestido de todas las virtudes [...] El 'ario' era el modelo ejemplar a imitar para recuperar la 'pureza' racial, la fuerza física, la nobleza, la moral heroica de los 'comienzos' gloriosos y creadores." (Eliade, *Mito y realidad*, 191); y el mito del comunismo marxista cuya ideología ofrece la redención del mundo a través de la visión mesiánica de una sociedad sin clases que pone fin a las tensiones históricas y a la lucha entre el Bien y el Mal, y que encuentra "su más exacto precedente en el mito de la Edad de Oro". (cf. Eliade, *Mito y realidad*, 191)

González Ochoa afirma que las sociedades modernas no cuentan con la distancia suficiente para definir los mitos que las rigen pero ello no quiere decir que no los tengan. "[...] a partir del momento en que un grupo social o, incluso, una sociedad íntegra, evoluciona dentro de un mito rector, regulador e instrumento absoluto de explicación del mundo, ese grupo social o esa sociedad global se encuentra en la imposibilidad manifiesta de tomar alguna distancia crítica con respecto a lo que ella misma implanta apologeticamente como matriz básica y exclusiva de significaciones." (Laplantine en González Ochoa, 61)

³ En la nota 1 señalamos que toda colectividad humana necesita de lo que Laplantine llama la "experiencia de lo sagrado" pero entendemos que no necesariamente en un sentido religioso, divino o sobrenatural, sino en el sentido de su poder transformador del caos en cosmos y de darle significación a la vida.

Esquemáticamente, podríamos decir que el tiempo mítico es el tiempo circular y reversible, y el tiempo histórico, el tiempo lineal e irreversible. (Fig. 47)

En un sentido amplio:

En un caso, el tiempo es visto y sentido como una regularidad, como un proceso en el que las variaciones y las excepciones son realmente variaciones y excepciones de la regla; en el otro, el proceso es un tejido de irregularidades porque la variación y la excepción son la regla. (336)

Concebido así, el tiempo mítico no es exclusivo de las culturas arcaicas ni es el producto de la actividad de dioses o héroes; hasta el día de hoy experimentamos en buena parte el tiempo circular, repetitivo, copia de un modelo. Organizamos nuestra vida con base en ciclos (sociales, políticos, religiosos, educativos, semanales, personales) que recomienzan periódicamente; medimos el tiempo por las revoluciones de los astros (el año, los días) y a pesar de querer engañar a los procesos naturales con la luz artificial, esperamos cada día la salida del sol; observamos y vivimos los círculos que dibujan las estaciones, las mareas, las aves migratorias; estamos sujetos a ritmos biológicos, a hábitos y costumbres que, como los ritos, nos crean la ilusión de que el tiempo no pasa; estructuramos rutinas, como laberintos de tiempo con cámaras idénticas, en las que nos perdemos; vemos girar el segundero con una regularidad exacta hasta completar un minuto igual al siguiente y al anterior y a todos los que vendrán y a todos los que fueron, sin saber si contemplamos el mito del tiempo o el tiempo mítico. Hasta la historia que se define como lineal y en oposición al tiempo mítico, pareciera repetirse⁴ (¿o se repite?) como veremos en el texto que estudiaremos de Carpentier.

Recordemos por un momento a la "arrutinada" tía Léonie de Proust en la sección de Combray:

Ainsi passait la vie pour ma tante Léonie, toujours identique, dans la douce uniformité de ce qu'elle appelait avec un dédain affecté et une tendresse profonde, son «petit traintrain». (I, 107)⁵

⁴ Dice Mircea Eliade que gracias al descubrimiento de la Historia y a la asimilación de esta nueva manera de ser en el mundo, se pudo superar el mito. Sin embargo no se puede afirmar que el pensamiento mítico haya sido abolido, sobrevive, aunque cambiado, y paradójicamente, en especial en la historiografía. (cf. Mircea Eliade, *Mito y realidad*, 120-121)

⁵ "Y así se iba pasando la vida para mi tía Leoncia, siempre idéntica en la dulce uniformidad de lo que ella llamaba con desdén fingido y profunda ternura su 'rutina' ". (Proust I, 135)

Su existencia se reduce a un pequeño círculo que se repite infinitamente, sin novedad, sin progreso. La elección del imperfecto como tiempo verbal, en vez del pasado,⁶ en conjunto con la narración iterativa⁷ perturba la linealidad del tiempo, su evolución; no queda definido el período de tiempo que abarcan los acontecimientos y se asimilan muchos días, semanas, años, creando la sensación de que el tiempo no avanza sino que se fija en un presente continuo.

O pensemos en la temporalidad que se vive en el Berghof según analizamos en el capítulo anterior⁸. "El mismo día se repite sin cesar." (Mann, 254) Es tal la monotonía que las formas del tiempo se pierden y la existencia se convierte en un presente fijo, la recurrencia borra las diferencias y cualquier sentido histórico se cancela. Hans Castorp y la tía Léonie viven más en una dimensión temporal mítica que histórica a pesar de su contacto con la muerte. Curiosamente ambos personajes están enfermos y, víctimas del círculo infernal o sublime, experimentan una temporalidad enfermiza, un tiempo defectuoso. Sus vidas, en las épocas descritas, constituyen una negación del tiempo.

Así como el tiempo circular se inscribe en nuestras vidas aun en la modernidad, aunque sin el sentido religioso que se le confería, en cierta forma, el tiempo histórico también era conocido por las sociedades arcaicas pero éstas se

⁶ El "passé simple" y el "passé composé" se utilizan para describir o narrar periodos de tiempo definidos con un principio y un fin precisos; en cambio, el "imparfait" para periodos de tiempo indefinidos.

⁷ Narración iterativa es: "*narrating one time (or rather: at one time) what happened n times.*" (Genette, *Narrative Discourse*, 116) Sobre las alteraciones temporales que provoca la narración iterativa en la novela de Proust volveremos a hablar en el último capítulo.

⁸ En el capítulo anterior abordamos *La montaña mágica* para ilustrar una configuración de *espacialización del tiempo* y comentamos que, en esta obra, debido a la elaboración temporal tan compleja, se pueden observar simultáneamente varias configuraciones de tiempo. Entre ellas las de tiempo espacializado, tiempo mítico y tiempo eterno. No vale la pena explayarnos más en el análisis del tiempo mítico en *La montaña mágica* porque acabaríamos repitiendo mucho de lo ya dicho. Bástenos reparar en lo siguiente: la diferencia estriba en que en el apartado previo el énfasis lo pusimos en la relación entre el espacio y el tiempo, particularmente en la influencia que ejerce el espacio en la experiencia temporal; mientras que para hablar de tiempo mítico el punto central estaría en la monotonía, la regularidad y la uniformidad que anulan el *fluir* del tiempo. Como en este caso el espacio tiene estas mismas cualidades, y el espacio contribuye a fijar el tiempo, la línea que distingue un enfoque de otro se diluye y los mismos puntos que analizamos anteriormente se aplican a la configuración de tiempo mítico. Coinciden en muchos sentidos las tres configuraciones: tiempo espacializado, tiempo mítico y tiempo eterno; en las tres se suspende el tiempo, se cierra a tal grado el círculo de la repetición que no queda más que un presente constante, fijo y eterno, un tiempo constituido y arquetípico, un *no tiempo*.

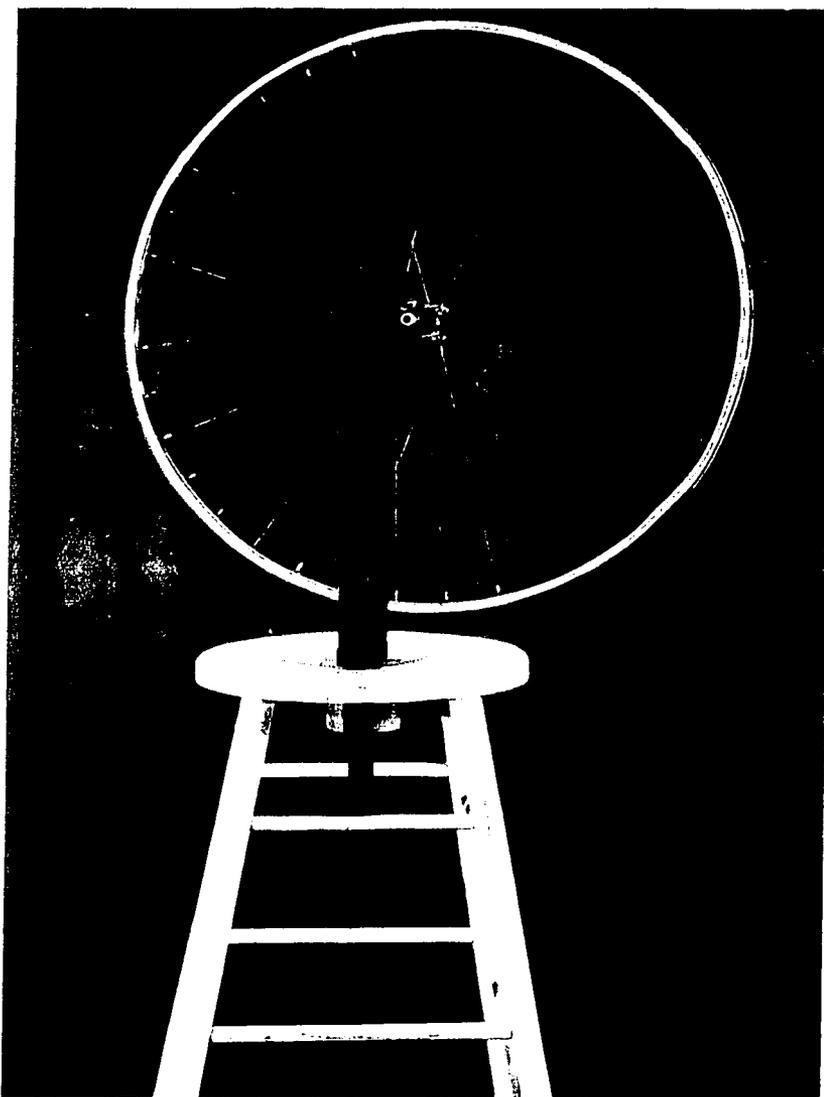


Fig. 47. Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta*, 1913 (3ª versión de 1951).

¿Qué más desacralizado que este monumento al círculo y a la temporalidad que gira y gira volviendo siempre sobre sí misma?

202-A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

esforzaban por abolirlo, por no tomarlo en cuenta. Justamente para conjurarlo ritualizan cada acontecimiento. Ocultan, diluyen o modifican los rasgos novedosos e individuales de un suceso y enfatizan lo general y arquetípico para poder insertar el hecho histórico en el molde mítico-legendario. Incapaces de soportar y aceptar la historia, la transforman en mito.

Por otro lado, todo tiempo circular, aunque recurrente, implica al interior una sucesión, una historia, por breve que sea; es decir, necesariamente se describe un movimiento que se aleja para volver al punto de partida. Asimismo, la historia de pronto ignora la línea recta conformando rizos y espirales. Probablemente, más que histórica o mítica, nuestra experiencia temporal es un contrapunto entre las dos, lo que ilustra y a la vez refuerza la paradójica experiencia que tenemos del tiempo, del durar y del pasar.

En la literatura también se da este contrapunto, este juego entre regularidades e irregularidades, entre un tiempo que regresa sobre sí mismo y otro que progresa. Octavio Paz define la analogía y la ironía como los recursos poéticos que combinan estas dos formas de percibir el tiempo. "La analogía" dice, "es la ciencia de las correspondencias." (396) Mediante la analogía se establecen semejanzas que promueven la unidad.

El puente es la palabra *como* o la palabra *es*: esto es *como* aquello, esto es aquello. El puente no suprime la distancia: es una mediación; tampoco anula las diferencias: establece una relación entre términos distintos. La analogía es la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad. [...] La analogía es el recurso de la poesía para enfrentarse a la alteridad. (396- 397)

La ironía, en cambio, desgarrar la unidad; provoca la escisión, la ruptura, instaura la pluralidad y la alteridad, abre la puerta a *lo otro*. "La ironía" dice Paz, "no es una palabra ni un discurso, sino el reverso de la palabra, la no-comunicación". (397)

Ironía y analogía son irreconciliables. La primera es la hija del tiempo lineal, sucesivo e irreplicable; la segunda es la manifestación del tiempo cíclico: el futuro está en el pasado y ambos en el presente. La analogía se inserta en el tiempo del mito, y más: es su fundamento; la ironía pertenece al tiempo histórico, es la consecuencia (y la conciencia) de la historia. (397)

Así la literatura incorpora estos dos modos temporales. Pero además no olvidemos que mito también significa o llegó a significar, fábula, relato⁹. En este sentido, la narrativa, por su misma naturaleza integra un tiempo histórico y un tiempo mítico. Todo texto narrativo cuenta una historia (historia entendida como *cuento* o *relato* pero también como una forma que se adecúa a una *concepción histórica* del tiempo), una serie de acciones particulares que empiezan, se desarrollan y terminan; es decir, posee lo que llamamos un argumento que se va desovillando *en* el tiempo. Las experiencias de lectura y escritura se producen igualmente *en* el tiempo, siguiendo el curso de la historia. A la vez la obra presenta una estructura total; globalmente es un ejemplo o paradigma de temporalidad, una forma constituida de tiempo, algo dado, hecho. La historia en curso, que se está haciendo, con todos sus detalles únicos, corresponde al tiempo histórico; en cambio, al tomar distancia y observar el conjunto de los acontecimientos, las señas particulares se difuminan, reparamos en la estructura temporal de la obra que alcanza un grado considerable de generalización y conforma un tiempo constituido, dado, fijo, arquetípico, correspondiente al tiempo mítico.¹⁰

Mircea Eliade considera que el relato épico y la novela son una prolongación de la narración mitológica. "En ambos casos se trata de contar una historia significativa, de relatar una serie de acontecimientos dramáticos que tuvieron lugar en un pasado más o menos fabuloso." (Eliade, *Mito y realidad*, 198) De hecho, el material mitológico se transformó en tema épico y persisten, en ciertas novelas modernas, la estructura mítica y/o los grandes temas y personajes mitológicos. En su ensayo "En busca de una poética del mito" –en el que comenta la obra de E.M.

⁹ "[...] los griegos fueron vaciando progresivamente al *mythos* de todo valor religioso o metafísico. Opuesto tanto a *logos* como más tarde a historia, *mythos* terminó por significar todo 'lo que no puede existir en la realidad'." (Eliade, *Mito y realidad*, 8) Mito entonces pertenecía al dominio de la mentira, la ilusión, la invención, la ficción. Nosotros, al aplicar esta definición a la literatura no la utilizamos en sentido peyorativo, pues si bien la narrativa puede ser ficcional, refleja, expresa y articula situaciones, emociones y preocupaciones humanas, creando muchas veces modelos que confieren significación y valor a la existencia de tal manera que, aunque desacralizados, esos *mythos* literarios (estructuras ideales o arquetípicas) cumplen una función semejante a la de los mitos arcaicos y no necesariamente se oponen a la razón, a la realidad o a la verdad.

¹⁰ Observar el aspecto del tiempo en una narración como un modelo o arquetipo temporal nos recuerda a Northrop Frye que postula que en la literatura se pueden identificar un conjunto reducido de fórmulas que él denomina "arquetipos", relacionados íntimamente con los mitos, y que en cada época histórica se manifiestan de modo diferente. Son como estructuras profundas, por debajo de lo individual de cada obra.

Meletinski-, Bubnova también señala la íntima relación que tiene el arte y la literatura con el mito y observa cómo las transformaciones desacralizadoras de las formas derivadas del mito (cuento maravilloso, epopeya) van dando origen a los géneros propiamente literarios y a la vez cómo la expresión literaria -e incluso el sistema cultural- de cada época conforma sus propios mitos. (cf. 116-122)

En el campo de la literatura, algunos críticos también han denominado tiempo mítico a aquella configuración que recrea temas, personajes, estructuras o episodios de mitos antiguos, como si la recreación del mito, igual que el rito, nos devolviera al tiempo de los orígenes o a un tiempo anterior que se reactualiza. Como si el tiempo representado en la obra correspondiera al tiempo arquetípico del mito y en efecto se pusiera en práctica una especie de eterno retorno ya que la presencia del mito vincula al texto con el pasado y genera un fluir entre el pasado y el presente. Así por ejemplo, John M. Barry califica de tiempo mítico al tiempo configurado por varias novelas modernas que recrean *La odisea* de Homero pues considera que aparecen yuxtapuestos un plano temporal presente y un pasado mítico revelando la intemporalidad del arquetipo. Es decir, independientemente de la configuración temporal propia de la novela, la presencia del mito constituye una repetición, una vuelta más o menos explícita, más o menos apegada a una historia ya acaecida o a un relato ya contado que se reactualiza y se renueva y que le confiere al texto una dimensión mítica en todos los aspectos, incluido el temporal.

Como vemos, en la literatura, las nociones de tiempo mítico y tiempo histórico poseen distintos matices que con frecuencia se combinan en una obra literaria.

El carácter temporal *dual* (histórico-mítico) de la literatura también se pone de manifiesto en la función que cumple en la actualidad. El hombre moderno, dice Mircea Eliade, sigue teniendo la necesidad de leer historias y narraciones que podrían llamarse paradigmáticas. Su pasión por las novelas corresponde al "deseo de oír el mayor número posible de 'historias mitológicas' desacralizadas o simplemente disfrazadas bajo formas 'profanas'." (Eliade, *Mito y realidad*, 198) El relato o la novela, dice Eliade, introducen al lector a universos "extranjeros", le permiten comunicarse con los "otros", los "desconocidos", compartir sus dramas y

sus esperanzas, enterarse de lo que *ha podido pasar*. En una palabra, la literatura saca al lector de su propio tiempo.

[...] la "salida del Tiempo" operada por la lectura –particularmente la lectura de novelas- es lo que acerca más la función de la literatura a la de las mitologías. El tiempo que se "vive" al leer una novela no es sin duda el que se reintegra, en una sociedad tradicional, al escuchar un mito. Pero, tanto en un caso como en otro, se "sale" del tiempo histórico y personal y se sumerge uno en un tiempo fabuloso, transhistórico. El lector se enfrenta a un tiempo extranjero, imaginario, cuyos ritmos varían indefinidamente, pues cada relato tiene su propio tiempo, específico y exclusivo. La novela no tiene acceso al tiempo primordial de los mitos, pero, en la medida en que narra una historia verosímil, el novelista utiliza un tiempo *aparentemente histórico* y, sin embargo, condensado o dilatado, un tiempo que dispone de todas las libertades de los mundo imaginarios. (199)

Como vemos, mientras subsista el deseo del hombre de trascender su propio tiempo, personal e histórico, y de sumergirse en otro tiempo, un tiempo en cierto sentido paradigmático y transhistórico, la literatura seguirá cumpliendo una función paralela a la del mito pues al final de cuentas, como dice Eliade, "es siempre la misma lucha contra el Tiempo, la misma esperanza de librarse del peso del 'Tiempo muerto', del Tiempo que aplasta y que mata". (200)

El círculo y la línea en la narrativa

Para ilustrar el contrapunto entre tiempo histórico y tiempo mítico en la narrativa estudiaremos *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, pero antes expondremos un pequeño fragmento de Proust que muestra estos dos modos temporales, no por la forma en que se desarrollan los acontecimientos sino por medio de una serie de imágenes; en este caso se alude a una configuración temporal de manera metafórica. Su detallada observación, como siempre, revela cosas que están más allá de los objetos que contempla. Nos referimos a su descripción de algunas plantas y flores del Vivonne:

Bientôt le cours de la Vivonne s'obstrue de plantes d'eau. Il y en a d'abord d'isolées comme tel nénuphar à qui le courant au travers duquel il était placé d'une façon malheureuse laissait si peu de repos que comme un bac actionné mécaniquement il n'abordait une rive que pour retourner à

celle d'où il était venu, refaisant éternellement la double traversée. (Proust I, 166)¹¹

En todos sus paseos, Marcel vuelve a encontrar a la pobre planta en la misma situación, repitiendo la misma maniobra, lo que le recuerda a ciertos neurasténicos, entre ellos su tía Léonie de quien ya hemos hablado, sujetos al engranaje de sus costumbres y manías. El nenúfar se parecía, dice el narrador, a uno de los infelices que Dante encuentra en el infierno, repitiendo indefinidamente por toda la eternidad, su singular tormento. La descripción es una puesta en escena del tiempo mítico; está el elemento de la repetición, la circularidad y reversibilidad, el presente fijo, la negación del cambio, la idea de un tiempo que no progresa (un no-tiempo) y que se percibe, en este caso, como una condena.¹²

Inmediatamente después, Marcel se detiene a observar la horticultura acuática de una finca que cruza el río. Estos parterres, "verdaderos jardines de ninfeas", en contraposición al nenúfar, sugieren un tiempo histórico: son muy variados, están dispuestos al azar, como flotando a la deriva, es decir, sin un plan predeterminado, se mueven libremente. Además, el suelo de estas flores -el agua de los estanques que forma el río- cambia de color y al reflejar el cielo, ser también celeste, constituye un kaleidoscopio siempre móvil. Los jardines de ninfeas, son así, la imagen de lo instantáneo, de lo único e irrepitible, constituyen una afirmación del tiempo:

[...] et, soit que pendant l'après-midi il fit étinceler sous les nymphéas le kaléidoscope d'un bonheur attentif, silencieux et mobile, ou qu'il s'emplît vers le soir, comme quelque port lointain, du rose et de la rêverie du couchant, changeant sans cesse pour rester toujours en accord, autour des

¹¹ "En seguida empezaban a obstruir la corriente las plantas acuáticas. Primero había algunas aisladas, como aquel nenúfar, atravesado en la corriente y tan desdichadamente colocado que no paraba un momento, como una barca movida mecánicamente y que apenas abordaba una de las márgenes cuando se volvía a la otra, haciendo y rehaciendo eternamente la misma travesía." (Proust I, 203)

¹² A diferencia del círculo vicioso que repiten indefinidamente la tía Léonie, el nenúfar y los infelices del infierno de Dante, la circularidad de la novela que termina con el proyecto de escribir "lo escrito" -la novela que acabamos de leer- y nos devuelve al principio, así como la recuperación del tiempo que plantea Proust, son círculos "virtuosos" pues no niegan, sino por el contrario, reafirman el paso del tiempo. Son relecturas productivas, reveladoras, del texto, de la memoria y del pasado en las que presente y pasado se enriquecen e iluminan con nuevos significados. Recobrar el tiempo no es volver al pasado sino jalarlo, traerlo al presente para darle a éste último grosor o espesor. No hay repetición sino acumulación, engrosamiento del tiempo, y entre otras cosas, duración bergsonianas.

corolles de teintes plus fixes, avec ce qu'il y a de plus profond, de plus fugitif, de plus mystérieux –avec ce qu'il y a d'infini- dans l'heure, il semblait les avoir fait fleurir en plein ciel. (I, 168)¹³

Adicionalmente, como es común en Proust, se invierten las cualidades de objetos contiguos. Semejante al oxímoron que construye al describir las garrafas en el párrafo precedente a los citados, en donde las garrafas son como agua endurecida y el agua del río, cristal líquido y corriente; Proust modela, por medio del nenúfar y los jardines de ninfeas, imágenes temporales hasta cierto punto paradójicas puesto que se han intercambiado las cualidades que convencionalmente daríamos a una y otra. El nenúfar sujeto a la corriente del río, comúnmente, -podríamos decir que desde Heráclito-, estaría asociado al constante movimiento y al tiempo que fluye, lineal e histórico. En vez de ello, representa, por la eterna e idéntica repetición, el tiempo mítico o la negación del tiempo. Por el otro lado, los parterres de ninfeas, ubicados en estanques donde el agua está quieta, asociados a la inmovilidad de los jardines y reflejando el cielo, como si imitaran el plan celestial (mítico), sugieren el cambio permanente, impredecible, del tiempo histórico.¹⁴ (Figs. 48 y 49)

El hecho de que en el mismo paseo y sobre el mismo río Vivonne surjan estas imágenes que metafóricamente se refieren a dos modos temporales nos da una idea de cómo conviven; sin embargo, en esta presentación, las dos formas del tiempo, mítico e histórico, siguen estando separadas, una después de la otra en imágenes contiguas. En cambio, los siguientes textos nos mostrarán su yuxtaposición, el verdadero contrapunto entre los dos tiempos, la inevitable fusión.

¹³ "[...] y ya hiciera chispear en las primeras horas de la tarde, bajo las ninfeas, el kaleidoscopio de una felicidad recogida, silenciosa y móvil, o ya se llenara hacia el anochecer de las rosas y los oros del Poniente, como un puerto lejano cambiaba incesantemente para estar siempre concorde, alrededor de las corolas que mantenían los tonos más fijos, con lo más profundo, fugitivo y misterioso de cada hora, con lo infinito de cada hora, y así parecía que las hizo florecer en pleno cielo." (I, 205)

¹⁴ Proust juega con estos intercambios creando una red de metáforas y asociaciones; por ejemplo, aparte de invertir las configuraciones temporales en cuanto a lo que ordinariamente asociaríamos con un modo y otro de tiempo, en el párrafo de los jardines de ninfeas, permuta la posición del cielo y de las flores; los parterres de agua son también celestes de manera que el suelo de las flores es el cielo y a la vez, la ninfeas florecen en pleno cielo.



Fig. 48. Claude Monet, *The Water Lily Pond (Japanese Bridge)*, 1899.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

208-A



Fig. 49. Claude Monet, *The Water Lily Pond (Japanese Bridge)*, 1900.

Resulta imposible no traer a la mente las ninfeas o nenúfares de Monet. El artista produjo varias versiones del puente, en el jardín de Giverny, pero después se concentró en los nenúfares del estanque, representándolos a diferentes horas del día y en diferentes épocas del año, con el fin de poner en evidencia los fugitivos cambios de luz y atmósfera, que en última instancia constituyen cambios en el fluir del tiempo, iguales a los que registra Proust al paso de las horas. La apoteosis de esta búsqueda se concretó con la serie completa de cuadros de nenúfares que se exhibe en el Orangerie (Paris), y que se compone de varios paneles unidos que forman una circunferencia de unas 80 yardas. Como Proust, pero con su propia materia prima, color en vez de palabra, pone el cielo a los pies del espectador al utilizar reflejos, así como tonos suaves y ligeros donde el espectador esperaría encontrarse la solidez y sustancia de los objetos. Además, por la longitud de la obra y el espacio curvo, se percibe una especie de paso del tiempo. Se tiene la impresión de que el amanecer, el mediodía y el crepúsculo forman un todo unido. (cf. Denvir, 348)

208-B

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Alejo Carpentier: *El reino de este mundo*

Para Alejo Carpentier, el tiempo es tema fundamental de su escritura. Fernando Alegría dice que parece haberle obsesionado largamente la idea de “romper los márgenes artificialmente sólidos del tiempo y de integrar el pasado, el presente y el porvenir en una duración, a la vez estable y voluble”. (65) Los relatos de *Guerra del tiempo* rompen no sólo esos márgenes sino que trastornan por completo la idea convencional del tiempo. De hecho en toda su obra hay un constante cuestionamiento en torno al tiempo y particularmente en torno al tiempo histórico. El mismo Carpentier comenta:

Me apasiono por los temas históricos por dos razones: porque para mí no existe la modernidad en el sentido que se le otorga, el hombre es a veces el mismo en diferentes edades y situarlo en su pasado puede ser también situarlo en su presente. La segunda razón es que la novela de amor entre dos o más personajes no me ha interesado jamás. Amo los grandes temas, los grandes movimientos colectivos. Ellos dan la más alta riqueza a los personajes y a la trama. (Leante, 29-30)

Lo curioso es que si bien Carpentier parte de la Historia o de la crónica para crear y su narrativa de ficción mantiene una dependencia casi total con respecto al hecho histórico -como apunta Emir Rodríguez Monegal (en Mocega-González)-, siempre desemboca en la imagen del hombre atemporal. Pareciera poseer un lente que le procura transparencia a la Historia para revelar lo que tiene de intemporal, común y estable; así supera la aparente cronología lineal y revela la esencia de la Historia o, paradójicamente, lo que tiene de transhistórico. Descubre en un segmento de la Historia las constantes de la Historia y del Hombre. Por eso, como señala Esther P. Mocega-González, Carpentier no escribe novela histórica sino novela sobre la Historia (cf., 97); su objetivo rebasa con mucho el darnos a conocer o recrear una época histórica concreta. En el fondo, parte del hecho histórico para indagar, cuestionar, refutar, aprehender y comprender la Historia, lo que llamamos tiempo histórico y por supuesto la condición, naturaleza, actuación, y participación del hombre, o del Hombre, el mismo siempre, a lo largo o a la vuelta de esa Historia. En otras palabras, se apoya en una realidad concreta situada en el tiempo, para, paradójicamente, revelarnos una realidad universal y atemporal.

En Carpentier, la linealidad histórica, irreplicable, irreversible, se transgrede al inscribirla en una circularidad constante e infinita. Tanto en *El reino de este mundo*, que a continuación estudiaremos, como en otros textos del mismo autor, la Historia, paradójicamente, tiende a convertirse en mito, es decir, recorre una trayectoria circular y cerrada que invariablemente regresa al principio.

El reino de este mundo es una obra que integra magistralmente la dimensión histórica y la dimensión mítica del tiempo. No hay una demarcación que nos permita separar el tiempo histórico del mítico; forman un compuesto indisoluble, cohabitan dando origen a una novela temporalmente "híbrida" (híbrida también en otros aspectos como el cultural y religioso). Desde el prólogo, el autor mismo nos advierte de que se trata de hechos Históricos perfectamente identificados y documentados a pesar de su "aparente intemporalidad" para que los lectores no nos dejemos llevar por una sola figura temporal. En cierta forma nos dice: aunque no lo creas, aunque te resulte un modelo ejemplar, mítico o maravilloso, esto es Historia, Historia real y concreta.

Porque es menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes –incluso secundarios–, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías. (Carpentier, *El reino...*, 17-18)

Es irónico Carpentier, pues si bien, bajo la aparente intemporalidad (debido a lo real maravilloso, y a un momento de incredulidad y asombro de una historia así) se ocultan las fechas precisas, más abajo aún de las cronologías descansa una realidad universal y una verdad humana sin tiempo o de todos los tiempos.

Desde el punto de vista histórico la novela abarca aproximadamente 70 años de la Historia de Haití, desde mediados del siglo XVIII (la insurrección de Mackandal¹⁵ ocurre en 1751) hasta 1820 en que Henri Christophe muere y Jean-Pierre Boyer ocupa el norte de la isla reunificando la República. Incluso las cuatro

¹⁵ La ortografía de algunos términos y nombres propios aparece con algunas variantes en los diferentes textos. En las fuentes históricas que consultamos aparece, por ejemplo, "Macandal", "Le Normand de Mézy" (nombre de la plantación), "Boukman" y "Henry" mientras que en la novela están escritos así: "Mackandal", "Lenormand de Mezy" (nombre del dueño de la plantación), "Bouckman" y "Henri". Nosotros mantendremos la ortografía de la novela salvo en las citas textuales del relato histórico.

partes en que se divide la novela pueden fecharse con bastante exactitud lo que nos muestra el apego riguroso a los sucesos históricos y a la supuesta línea recta de la evolución de Haití. La primera, correspondiente al levantamiento de Mackandal, va de 1751 a enero de 1758 en que el rebelde es muerto en la hoguera. La segunda comienza alrededor de 1789 (las ideas de libertad acuñadas por la Revolución Francesa llegan a la isla) y concluye con la muerte del general Leclerc en 1802 y la partida de Paulina Bonaparte marcando el ocaso del antiguo régimen colonial. La tercera parte menciona el triunfo de Dessalines en 1804 y el período de libertad de los esclavos pero a continuación se centra en el reinado de Henri Christophe, la construcción de Sans Souci, de la fortaleza La Ferrière, el ataque de apoplejía que sufre el 15 de agosto de 1820 en la iglesia de Limonade, las conspiraciones en su contra y finalmente su muerte (1811-1820). La última parte cubre un breve período: el inicio de la República unificada con el presidente Boyer (1820). (cf. Heint & Heint 10-162) Espacial o geográficamente la narración se limita a registrar lo que ocurre en el triángulo constituido por la Llanura Central, la ciudad Cap-Haitien (anteriormente Cap-Français) y Santiago de Cuba al seguir a Ti Noel en su recorrido. Sólo sale de este triángulo geográfico para narrar la estancia en Pisa y Roma de la familia real y Solimán después de la muerte de Henri Christophe y recordarnos a Paulina Bonaparte.

Es asombrosa la fidelidad que guarda la novela con respecto a la Historia. Por ejemplo, acerca de Mackandal encontramos:

But the greatest early rebel was François Macandal, a one-armed slave on the Plantation Norman de Mézy, near Limbé, where, before many years a certain midnight ceremony would drench St. Domingue in blood. Macandal, originally from Guinea, must have been a sorcerer, of *bocor*. (...) He predicted the future, practiced clairvoyance, and held himself to be invulnerable and immortal. For six years, commencing about 1751, when he fled into the mountains of the North, Macandal was the scourge of the French. Beyond the usual deeds of slave revolt –pillage of isolated plantations, cattle and sheep rustling, and burning of refineries- Macandal preached a fanatic vision: death to all *blancs*, after which the slaves would be masters of St. Domingue. (Heint & Heint, 27-28)

El personaje descrito por Carpentier, a pesar de lo maravilloso que nos pueda parecer, coincide con el personaje histórico:

El manco Mackandal, hecho un hougan del rito Radá, investido de poderes extraordinarios por varias caídas en posesión de dioses mayores, era el Señor del Veneno. Dotado de suprema autoridad por los Mandatarios de la otra orilla, había proclamado la cruzada del exterminio, elegido como lo estaba para acabar con los blancos y crear un gran imperio de negros libres en Santo Domingo. (Carpentier, *El reino...*, 35)

El episodio de "El gran vuelo", del que hablaremos más adelante, también está registrado en la Historia prácticamente igual que como se nos narra en la novela:

Before Macandal met death at the stake in Cap Français in January 1758, he said he would be reincarnated as a deadly *maringouin* (mosquito). As the fagots flamed, Macandal writhed in a fearful last convulsion and the stake snapped. From the watching blacks a great shout arose: "*Macandal sauvé!*" Now his soul had escaped and Macandal was free. (Heinl & Heinl, 28)

Con respecto a Bouckman y los acontecimientos que se narran en la segunda parte, nuevamente llama la atención el apego a la Historia:

On the Plantation Normand de Mézy, that same plantation near Limbé in the north where thirty-four years earlier Macandal had raised the blacks against their masters, there was a slave named Boukman. By all account Boukman was an overseer, or commandeur, who supervised other slaves and laid on the lash when ordered; in short, a gros nègre possessed of power and authority.

At Le Normand de Mézy, [...] Boukman convoked nocturnal meeting in the summer of 1791. These meetings were attended by slave representatives from other plantations on the Plaine du Cap. (42-43)

La sección "La llamada de los caracoles" que cuenta cómo se comunicaban los esclavos de plantación en plantación a través de coros y cantos y se difundían los planes de sublevación también tiene su correlato en la Historia:

After the sun had set on certain days known to devotees and priests of the *loa*, drums could be heard from the slaves' quarters, beating out different rhythms from those played during the day's work. There was a dance called "*cabinda*"; there would be choruses and chants [...]

These were mysteries that could not be spoken, let alone revealed, to any white or *mulâtre*. Amid them, from slave to slave, from plantation to plantation along the beaten footpaths beside the canefields or over the ridge lines, dawned certain realizations and from those realizations a sense that the slaves' hour had come. (42)

Otra fuente histórica resume la insurrección de los esclavos en la provincia del norte y algunos de los eventos narrados en la segunda parte de la novela así:

Gaining momentum as it spread from district to district, it soon engulfed the whole province like a great tidal wave. The rich plantations were laid waste and the white inhabitants were slaughtered by the hundreds. The whites offered what resistance they could; and though they hunted down and killed Boukman, one of the instigators of the uprising, and other leaders, their efforts were unavailing. The vast hordes swept on, until what had been the most prosperous part of Saint-Domingue was turned into a shambles. Ruin and anarchy prevailed over the whole North Province and thousands of whites covered in the city of Cap Français, which was surrounded by ditches and palisades. (Griggs and Prator, 13)

Todo lo relativo al general Leclerc y Paulina Bonaparte está igualmente documentado: la llegada con toda su corte, la epidemia de fiebre amarilla que diezma al ejército y acaba con la vida del mismo Leclerc, incluso la Venus de Cánova que Solimán encuentra en sus paseos una noche es una estatua real para la que Paulina en efecto posó. (Fig. 50)

La figura y la conducta de Henri Christophe, que rayan en lo inverosímil, simplemente constituyen un ejemplo de lo que Carpentier llama lo real-maravilloso de la Historia de América. Hasta el nombre del albergue que atiende como maestro cocinero, años antes de convertirse en rey, es un dato histórico: "So on June 1811, Henry Christophe –twenty-one years earlier scullion, cook, and headwaiter of a Cap Français inn, La Couronne (was the name prophetic?)- was crowned [...]" (Heinl & Heinl, 146)

A los pocos días de haber sido coronado comienza la construcción del palacio real Sans Souci, localizado en Milot, y de La Ferrière en las pendientes de Bonnet-à-l'Evêque. En la realidad, el monarca fue tan excéntrico como aparece en la novela.

When we think of Henry the builder, we think of La Ferrière –truly one of the world's wonders and the greatest structure ever built by blacks- and of Sans Souci. Yet Henry also built or at least began palaces at Limbé, Port-de-Paix, Jean Rabel, Môle St. Nicolas, Gonaïves, Fort Liberté, St. Marc, and that of 365 doors (one for each day of the year) at Petite Rivière de l'Artibonite.

How many thousands of prisoners and workers died hauling the great stones and guns of La Ferrière will never be known. The German military engineers who built it were never again allowed to step outside its walls, some of which rise sheer for 140 feet. [...] With its thousands on thousands of cannonballs, and commanding embrasures jutting from its 2600-foot summit like the prow of a ship breasting a green wave, the Citadel-Henry

embodies to this day the imagination, daring, pride, and power of its kingly author. (150) (Fig. 51)

Son asimismo históricos hechos como las reformas que quiso introducir en la educación, la inconcebible esclavitud y maltrato de los negros por un negro, las conspiraciones que se gestaban en su contra, la "Crónica del 15 de agosto", la inmediata pérdida de poder después del ataque de apoplejía y la consecuente parálisis, su suicidio y la partida de la familia real primero a Inglaterra y después a Pisa. La Historia registra así el episodio en la iglesia de Limonade:

In mid-August 1820, age sixty-two, Henry Christophe seemed in rude health and choleric vigor. [...] he was joined by Marie-Louise, his family, and the court, to celebrate the queen's name-day, Sunday, 15 August.

The parish church of Limonade was decked for the occasion. [...] Suddenly he was bathed in sweat and swayed giddily. A glass of water was pushed forward. As the king drank, he called for his carriage. William Wilson, English tutor of the king's children watched as he tottered to his feet, then toppled. Outside, in the carriage, Dr. Stewart cut away his uniform, cupped, and then bled him. It was late afternoon before Henry could speak, and then only in the slur of an apoplectic: the cerebral hemorrhage had paralyzed his entire right side. (161)

El culto Vaudou (Voodoo), los ritos y las creencias igual que los acontecimientos, los lugares y los nombres de *El reino de este mundo*, se atienen a lo que se sabe del pasado de Haití.

Ahora bien, ¿cómo se transforma y tuerce esta rigurosa estructura histórica de manera que a partir de ella emerja la dimensión mítica? En primer lugar, hay una cuidadosa selección de acontecimientos, la novela no abarca todo el material histórico de esos setenta años. Además, aunque los episodios están ordenados cronológicamente, no siguen un orden causal. De un episodio a otro, a veces hay elipsis de años; las series de sucesos se presentan de manera independiente, solamente quedan encadenados por el personaje principal. Cada parte tiene su propia estructura, acción, tensión y desenlace, lo que las une es Ti Noel y las asociaciones o correspondencias que se van apuntando, lo que empieza a minar el carácter histórico del texto, puesto que, como vimos, la analogía es manifestación de tiempo cíclico.



Fig. 50. Pauline Leclerc, Bonaparte's sister.

"When asked about the pose, she said it was all right because the studio was well heated." (Heinl & Heinl, following page 242)

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

214-A

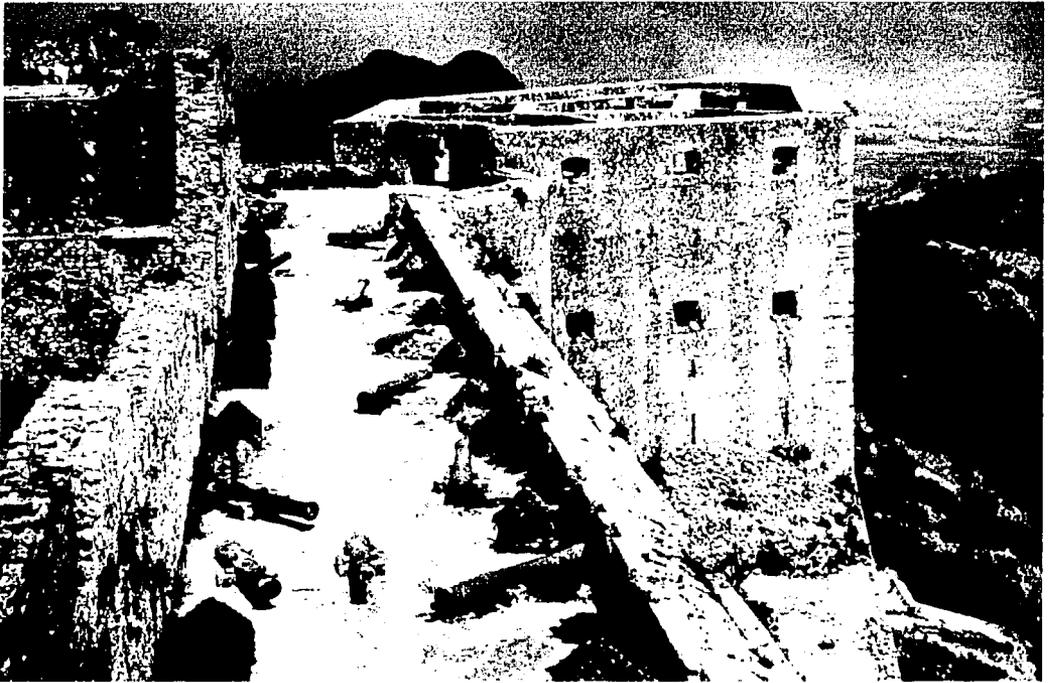


Fig. 51. Fotografía de La Ferrière.

La fortaleza cuya construcción costó mas de 10,000 vidas. (Heinl & Heinl, following page 242)

THOMSON
FALLS DE ORUGEN

214-B

En segundo lugar, el plano real se mezcla con el plano ficcional; junto a Monsieur Lenormand de Mezy, Mackandal o Bouckman, todos ellos personajes históricos, está el protagónico Ti Noel, que es un personaje de ficción. Ti Noel al principio funge como guía y como punto de vista desde el cual se narra, después desaparece en algunas secciones pero su presencia final es capital pues brinda la solución de la novela trasladándola de lleno al plano mítico, no únicamente por tratarse de un personaje de ficción que lleva a cabo acciones ficcionales, sino porque cobra rasgos físicos cósmicos y una dimensión simbólica y mítica.

En tercer lugar, según analizaremos a continuación, el aspecto mítico y por tanto de tiempo mítico está trabajado desde múltiples niveles y se encuentra entrelazado al tiempo histórico socavándolo.

La manifestación más evidente de un pensamiento mítico en la novela, aunque a la vez es un hecho histórico, es la creencia y práctica del Vaudou (o Vodú, o Voodoo) por toda la comunidad negra de Haití. Desde el inicio se presentan dos visiones de mundo que conllevan dos dimensiones temporales; una, la del Vaudou, culto religioso sincrético de la población negra, afroamericana, y otra, la cristiana propia del colonizador blanco, europeo. El Vaudou correspondería al pensamiento mítico arcaico pues posee muchas de sus características. Observamos el rito con poder mágico-religioso, la invocación a los Señores de Allá, los Grandes Loas, los Altos Poderes de la Otra Orilla para volver a la libertad y el orden de los tiempos míticos del origen, los relatos cosmogónicos y arquetípicos transmitidos por Mackandal:

Hablaba de vastas migraciones de pueblos, de guerras seculares, de prodigiosas batallas en que los animales habían ayudado a los hombres. Conocía la historia de Adonhueso, del Rey de Angola, del Rey Dá, encarnación de la Serpiente, que es eterno principio, nunca acabar, y que se holgaba místicamente con una reina que era el Arcoíris, señora del agua y de todo parto. (Carpentier, *El reino...*, 23)

El Vaudou también representa el pensamiento mítico por una serie de cuestiones como: la posesión del poder ilimitado gracias al conocimiento del pasado inmemorial, la investidura sobrenatural de los líderes, la transformación e incorporación de la realidad al mito, la añoranza y el anhelo de restablecer el orden original de "aquellos tiempos", la sacralidad conferida a los movimientos de

liberación, la presencia del mito del eterno retorno, etc. Contrapunteando esta forma de ver el mundo está la visión del blanco que corresponde al pensamiento preferentemente histórico adoptado por el mismo cristianismo. Así coinciden y a la vez contrastan dos mundos, dos realidades y dos dimensiones temporales. Es claro que para el negro (perspectiva desde la cual se narra), el mundo de los blancos es un mundo degradado, un mundo profano, débil, imperfecto, como lo es el tiempo propio de la historia, a diferencia del tiempo mítico ideal y ejemplar. Los dos primeros capítulos de la primera parte se esmeran en comparar los dos mundos haciendo resaltar la supremacía del ideal mítico. Ti Noel comienza por contemplar las cabezas de cera enmarcadas por los rizos de las pelucas en la peluquería y...

Por una graciosa casualidad, la tripería contigua exhibía cabezas de terneros desolladas, con un tallito de perejil sobre la lengua, que tenían la misma calidad cerosa, como adormecidas entre rabos escarlatas, patas en gelatina, y ollas que contenían tripas guisadas a la moda de Caen. Sólo un tabique de madera separaba ambos mostradores, y Ti Noel se divertía pensando que, al lado de las cabezas descoloridas de los terneros, se servían cabezas de blancos señores en el mantel de la misma mesa. (22)

Por medio de la contigüidad, el blanco, con sus costumbres y modales se equipara a un animal, a un ternero. Poco después, recordando los relatos de Mackandal, al ver un grabado de un rey africano, compara a los soberanos de África con los de Europa, representantes de la cultura occidental. En el país de Ti Noel:

Reyes eran, reyes de verdad, y no esos soberanos cubiertos de pelos ajenos, que jugaban al boliche y sólo sabían hacer de dioses en los escenarios de sus teatros de corte, luciendo amaricada la pierna al compás de un rigodón. [...] En el África, el rey era guerrero, cazador, juez y sacerdote; su simiente preciosa engrosaba, en centenares de vientres, una vigorosa estirpe de héroes. En Francia, en España, en cambio, el rey enviaba sus generales a combatir; era incompetente para dirimir litigios, se hacía regañar por cualquier fraile confesor, y, en cuanto a riñones, no pasaba de engendrar un príncipe debilucho, incapaz de acabar con un venado sin ayuda de sus monteros, al que designaban, con inconsciente ironía, por el nombre de un pez tan inofensivo y frívolo como era el delfín. Allá, en cambio, -en *Gran Allá*-, había príncipes duros como el yunque, y príncipes que eran el leopardo, y príncipes que conocían el lenguaje de los árboles, y príncipes que mandaban sobre los cuatro puntos cardinales, dueños de la nube, de la semilla, del bronce y del fuego. (24)

Unos quedan completamente rebajados y los otros completamente idealizados y convertidos en modelo mítico, ungidos de poderes cósmicos, transformados en dioses, reafirmando y consolidando el *Gran Allá*, el pasado inmemorial, cosmogónico. Bajo esta misma mirada, jerarquía de valores y afán de contraste, se compara el Cabo Francés con las ciudades de Guinea. En estas últimas, ríos caudalosos nacen del cielo, hay superabundancia, las actividades cotidianas están ritualizadas, son ciudades sagradas instaladas en un tiempo mítico y en la seguridad de la inmutabilidad: "En la urbe sagrada de Widah se rendía culto a la Cobra, mística representación del rueda eterno, así como a los dioses que regían el mundo vegetal [...]" (27)

El máximo contraste de estas dos formas de pensamiento y por consiguiente dos concepciones de tiempo se produce en el episodio final de la primera parte. ¿Es la ejecución de Mackandal o el gran vuelo? Ahí está el suceso y dos interpretaciones del mismo diametralmente opuestas. Coexisten en un mismo espacio y tiempo dos miradas, dos códigos sociales y cognitivos distintos, dos formas de aprehender la realidad: la de los colonos franceses y la de los esclavos. Para los primeros, Mackandal arde en la hoguera, es un ser finito -inscrita en el tiempo lineal de la historia-, que paga con la muerte sus actos de rebeldía: "[...] muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido de cabeza en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito." (43) En cambio, los esclavos negros, convencidos de los poderes ilimitados que posee Mackandal -"hombre ungido por los grandes Loas"-, tienen la convicción de que en el momento decisivo se liberará de las ataduras; tienen fe en el ideal mítico y eso es lo que ven:

En ese momento, Mackandal agitó su muñón que no habían podido atar, en un gesto conminatorio que no por menguado era menos terrible, aullando conjuros desconocidos y echando violentamente el torso hacia delante. Sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos. Un solo grito llenó la plaza.

-Mackandal sauvé!

(42)

Las metamorfosis de Mackandal gracias a sus poderes licantrópicos, si bien son cambios, no se interpretan en un sentido histórico; son ciclos, fases provisionales, disfraces de los que se despojará para regresar. Desde el principio, Mackandal es un símbolo debido a su fortaleza y a los relatos que conoce y transmite. El proceso de mitificación ya tiene pues un fundamento; la amputación del brazo y la huída del esclavo son los catalizadores. El capítulo en el que se narra el accidente de la pérdida del brazo se llama "La poda"; la connotación es clara, además de que reverdecerá la lucha social, bajo la visión mítica-cíclica, no es una pérdida sino el paso hacia una regeneración y renovación. La imposibilidad de los colonos de encontrarlo y darle caza, la diseminación del veneno y las metamorfosis lo convierten en el Señor del Veneno. Cuando recobra el traje de hombre es El Restituido, El Acontecido. La "ejecución" es pues, no su muerte, sino "El gran vuelo", la inscripción definitiva de Mackandal en la categoría de héroe mítico, inmortal:

Aquella tarde los esclavos regresaron a sus haciendas riendo por todo el camino. Mackandal había cumplido su promesa, permaneciendo en el reino de este mundo. Una vez más eran birlados los blancos por los Altos Poderes de la Otra Orilla. (43)

Este acontecimiento es el ejemplo perfecto de cómo en la novela coexisten, se yuxtaponen en un juego dialéctico, el tiempo histórico y el tiempo mítico, uno finito, el otro infinito, uno lineal e irreplicable, el otro circular afianzado en la repetición y el eterno retorno. El remate de esta primera parte pone en evidencia la simultaneidad de dos formas temporales que desde el principio han convivido pues por un lado se ha contado una historia no sólo narrativamente sino desde el punto de vista de su fundamento histórico real, y por otro, se han mostrado las fases por las que pasa la conversión, de un hombre y de la realidad, en mito, y se han apuntalado las bases estructurales y semánticas de una configuración temporal mítica-cíclica.

Existe una conexión estrecha entre las dos configuraciones temporales (histórica y mítica) y lo *real maravilloso*. En buena medida, lo *real maravilloso* -noción acuñada por Carpentier y puesta en práctica precisamente en esta obra-, surge del enfrentamiento de estas dos cosmovisiones. Recordemos que el mito se ha considerado algunas veces, como lo que no puede existir, lo que no puede ser

real, o sea, lo maravilloso. Lo real es la Historia. En este texto, la presencia activa de la dimensión mítica en el seno de la Historia, produce la *realidad de lo maravilloso*. Lo natural y lo sobrenatural, la realidad y lo maravilloso se combinan de manera armoniosa. Es importante entender que lo *real maravilloso* es más amplio que el *realismo mágico*, pues no sólo abarca lo milagroso o mágico, comprende también lo asombroso. Para Carpentier, lo maravilloso americano se manifiesta al menos en tres aspectos: en la naturaleza, en el hombre y en la Historia. En *El reino de este mundo*, aunque suene paradójico, la Historia es maravillosa, por su asombrosa ciclicidad, por el efecto de momentánea incredulidad que producen los acontecimientos históricos, por su dimensión universal y mítica. Más adelante volveremos sobre este punto, por ahora nos basta señalar que el manejo y la incorporación de lo *real maravilloso* es otra forma de modificar y transformar el tiempo histórico. Pongamos un ejemplo:

El capítulo "Crónica del 15 de agosto" lleva un título que connota el registro cronológico de hechos históricos precisos y verídicos, sin embargo es un fragmento que relata un suceso mágico lleno de avisos e imprecaciones. El rey Henri Christophe, dice el texto, no lograba seguir la misa con atención "pues sentía su pecho oprimido por un inexplicable desasosiego", "se sentía rodeado de fuerzas hostiles". "En alguna casa retirada –lo sospechaba- había una imagen suya hincada con alfileres o colgada de mala manera con un cuchillo encajado en el lugar del corazón." (89) De pronto, Cornejo Breille, "el arzobispo emparedado, de cuya muerte y podredumbre sabían todos", se aparece, clamando el *Dies Irae*: "Frente al altar, de cara a los fieles, otro sacerdote se había erguido, como nacido del aire, con pedazos de hombros y de brazos aún mal corporizados." (90) Cae un tremendo rayo y el rey queda tendido en el piso, paralizado; es trasladado a Sans-Souci donde cae en la cama sin poder mover brazos ni piernas; entre tanto, la reina vigila el hervor de un cocimiento de raíces. El contenido del capítulo es totalmente maravilloso y con todo, el título nos dice que se trata de una crónica, o sea, una narración paso a paso, tal cual lo sucedido. Mediante la significación histórica que imprime el título del capítulo a estos sucesos, y la minuciosa documentación según hemos probado, en este fragmento (y en la obra en

general), quedan combinados de manera inseparable la realidad histórica y lo sobrenatural, así como un tiempo cronológico y lineal, y otro atemporal, el tiempo inexplicable del milagro.

Al igual que lo real maravilloso, o los temas históricos, el viaje es otra constante en Carpentier. Lo que nos interesa a nosotros señalar es cómo el viaje -tanto en un sentido físico como metafórico pues el viaje puede ser la vida misma-, que ordinariamente supone un desplazamiento de un punto "x" a un punto "y", y ratifica una sucesión lineal e histórica, en el caso de Carpentier constituye frecuentemente una traslación circular que devuelve al viajero, a la narración —y a veces también al lector-, al punto de origen. Así tenemos otra figura que subraya la circularidad y se opone a la progresión temporal, en otras palabras, una figura que insiste en torcer la linealidad histórica para insertarla en un movimiento mítico. En *El reino de este mundo*, los viajes y los recorridos de los personajes principales empiezan y terminan en el mismo lugar. Monsieur Lenormand de Mezy, después de la muerte de su segunda esposa parte a Francia pensando encontrar ahí la clave de la felicidad mas al cabo de pocos meses regresa a la colonia con Mademoiselle Floridor. Paulina Bonaparte y el general Leclerc navegan de Europa a las Antillas; cuando Leclerc muera víctima de la epidemia, regresan nuevamente a Europa. Solimán acompaña a la familia de Henri Christophe a Italia y acaba invocando a Papa Legba, con el fin de que le abra los caminos de regreso a Santo Domingo. La narración no explicita si regresa o no pero sabemos que su deseo es volver, completar el círculo. Ti Noel también viaja de Haití a Cuba y de vuelta a Haití para terminar en las ruinas de la antigua vivienda de Lenormand de Mezy, el punto exacto del comienzo de la novela. Como vemos, los personajes van y vienen, sus desplazamientos no hacen sino trazar círculos. El viaje implica, no solamente un movimiento espacial sino también temporal; regresar al mismo lugar es en cierta forma, volver a las circunstancias y al punto temporal inicial. Si consideramos la figura del círculo como la representante del tiempo mítico, en la novela observamos, por encima del rigor histórico, una compleja construcción de tiempo mítico pues se encuentran tejidos una multitud de círculos, espaciales, temporales, los dibujados por los viajes, por la forma de pensar y actuar de los personajes, por

los acontecimientos mismos, por la estructura de la narración. De pronto, ubicados en una realidad concreta, delimitada histórica y geográficamente, todo empieza a girar. (Fig. 52)

Otros aspectos que contraponen el andamiaje histórico sobre el que se asienta la novela son: el recurso de simbolización, la referencia constante a mitos y dioses, la incorporación de escenas rituales y la atmósfera mágica y sobrenatural. Muchos acontecimientos tienen un sentido religioso (incluso la lucha social) o son en sí mismos ritos, por ejemplo, las metamorfosis de Mackandal y después de Ti Noel, la misión de cada líder revolucionario, la danza rítmica cuando Mackandal recupera su traje de hombre, su ejecución; el rito Radá en el que se celebra el pacto de la nueva revuelta con Bouckman, la llamada de los caracoles, la epidemia en la que muere Leclerc así como los ritos y conjuros que lleva a cabo Paulina Bonaparte por consejo de Solimán; el sacrificio de los toros para mezclar su sangre a la argamasa utilizada en la construcción de la Ciudadela La Ferrière, la muerte del emparedado Cornejo Breille y su posterior aparición en la iglesia de Limonade, la noche llena de tambores –“los tambores radás, los tambores congós, los tambores de los Grandes Pactos, los tambores todos del Vodú” (96)-, llamando nuevamente a la insurrección; finalmente la revelación y comprensión de la tarea del hombre aquí en la tierra.

Simplemente el título de la obra, *El reino de este mundo*, aparte de abrazar un tiempo ilimitado y a la humanidad completa y no sólo a los habitantes de Haití durante una época (que es de lo que estrictamente habla el texto), entraña la categoría opuesta de El Reino de los Cielos, que como una sombra o como un valor invertido apunta la contradicción y a la vez lanza sobre el texto los primeros rayos alegóricos y arquetípicos. Terminada la lectura, el título cobra todo su significado, El Reino de los Cielos y El reino de este mundo son en parte simétricos; contrarios e iguales. Tenemos lo social, lo humano y el devenir histórico frente a lo divino, lo armonioso y la estabilidad eterna. La tierra es el reverso del cielo salvo en que el carácter arquetípico de los cielos se proyecta sobre la tierra cuya Historia se convierte en un eterno retorno, en un “incansable retoñar de cadenas”, en una condena sin salida y sin posibilidad de cambio,

irónicamente, como el cielo. La grandeza del hombre, dice el texto al final, será justamente desear ser mejor y luchar por romper el círculo arquetípico impuesto por el reflejo del Reino de los Cielos (en cierta forma, luchar contra y a pesar del Cielo o de un destino inexorable).

También el nombre de Ti Noel posee un valor simbólico-religioso: "Noël significa en francés Navidad, cuando nace el Redentor cristiano." (Volek, "Análisis e interpretación...", 167) El último capítulo se llama *Agnus Dei* que significa cordero de Dios y es pues otra referencia religiosa vinculada a lo que simbólicamente representa Ti Noel y a la idea de libertador: "El anciano lanzó su declaración de guerra a los nuevos amos, dando orden a sus súbditos de partir al asalto de las obras insolentes de los mulatos vestidos." (Carpentier, *El reino...*, 119)

Ti Noel, Mackandal y Bouckman, no son redentores en el sentido religioso cristiano, no pretenden salvar al hombre en el otro mundo sino en éste y en eso está su grandeza; son hombres comprometidos con su Historia y sin embargo se convierten en héroes mitológicos. Su misión tiene un carácter sagrado si bien no tiene nada que ver con el Reino de los Cielos, al contrario, es buscar -por medio de la revolución-, la redención aquí en la tierra, incluso a pesar del cielo; en cierto sentido, liberar a la Historia de la sujeción del Cielo pues pretenden cambiar su destino. Al mismo tiempo, estos hombres, inmersos en una lucha social, deseando restituir valores cien por ciento humanos, terrenales e históricos, son elevados e incorporados a la categoría del mito. Nos detenemos y le damos vueltas a esta reflexión para mostrar hasta que punto se integran el tiempo histórico y el tiempo mítico; no es posible deslindarlos, de pronto lo mítico es histórico y lo histórico, mítico. (Fig. 53)

Asimismo, contribuyen a darle un sentido mítico al texto, los títulos de varios capítulos. Unos que se refieren a la tradición grecolatina como: "Las metamorfosis", "La hija de Minos y Parsifae"; otros a la tradición Vaudou como: "La llamada de los caracoles", "El sacrificio de los toros"; y unos más que nos remiten a la tradición cristiana: "De profundis", "San Trastorno" (en sentido irónico), "El pacto mayor", "La puerta única", "*Agnus Dei* y Dagón dentro del arca" (que



Fig. 52. Henri Matisse, *La danza*, 1909-1910.

Como un rito, imitando la circularidad de la vida, de los viajes, de la historia y del tiempo, los danzantes giran y giran, repasando la órbita del mito.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

222-A



Fig. 53. Salvador Dalí, *Swans Reflected in Elephants*, 1937.

De la misma manera en que lo histórico se vuelve mítico y lo mítico histórico, las figuras más alejadas se asimilan: los cisnes se transforman en elefantes y los elefantes en cisnes. Y no sabemos discernir si el Reino de los Cielos es reflejo del Reino de este mundo o viceversa, como tampoco podemos asegurar que los elefantes sean reflejo de los cisnes o éstos, reflejos de aquellos.

222-B

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

combina las dos tradiciones). Habíamos señalado que para algunos críticos, la sola presencia de temas, estructuras, personajes o episodios relacionados con algún mito -por la vinculación que generan con el pasado, y por la repetición, reactualización y especie de eterno retorno que ponen en práctica-, confieren al texto una dimensión mítica y por tanto una temporalidad mítica. Con la compleja y variada superabundancia de referencias mítico-religiosas aunada a lo real maravilloso y al pensamiento Vaudou de los negros, Carpentier sobrepasa con mucho esta forma, en ocasiones muy relativa, de temporalidad mítica. En *El reino de este mundo*, lo mítico penetra en cada partícula de la historia y de la Historia.

Otro aspecto importantísimo que denota un tiempo mítico es la estructura de la obra y el contenido mismo del argumento. Si bien se narra un período de la Historia de Haití, el criterio de selección del material histórico se basa en los momentos de opresión de los esclavistas y de rebeldía de los esclavos. Así, alternativamente, los negros se rebelan y vuelven a ser oprimidos, lo que genera un movimiento cíclico y no lineal como pretendería ser el acontecer histórico. El contenido se puede organizar en tres ciclos de acuerdo al grupo étnico que juega el papel del esclavista: el de los colonos franceses (o sea el blanco), el de Henri Christophe (o sea, el negro) y el de los Mulatos Republicanos (insinuado a final). No sólo la repetición sino también el hecho de que sean tres los ciclos y tres los grupos étnicos esclavistas, le confiere al relato un sentido mágico,¹⁶ universal y de nunca acabar. Esther P. Mocega-González divide la novela en cinco ciclos: el de Mackandal, el de Bouckman, el de Paulina Bonaparte y el general Leclerc, el de Henri Christophe, y el aludido a la República de los mulatos. Los tres primeros corresponden al mundo esclavista de los colonos franceses (blancos) lo que nos conduce a pensar otra vez en el número tres, ya que tenemos un primer ciclo subdividido en tres, 1(1-2-3)-2-3, que constituye una prefiguración de lo que seguirá. Al mismo tiempo, al interior del ciclo de los colonos, la primera parte de la novela que abarca el ciclo completo de Mackandal es también una prefiguración

¹⁶ "Tres es universalmente un número fundamental. Expresa un orden intelectual y espiritual en Dios, en el cosmos o en el hombre." Para algunas culturas es un número perfecto, "la expresión de la totalidad, del acabamiento: nada se le puede añadir." El tres y el triple (tres en uno) tienen un sin fin de significados, Dios es triple, el mundo es triple, el hombre es triple; también el tiempo es triple: pasado, presente y futuro. (Chevalier, 1016)

de todo lo demás. Nos encontramos entonces, no sólo ante un movimiento temporal circular y una historia cíclica recurrente sino ante una construcción en abismo o una estructura de cajas chinas en donde el relato histórico de Mackandal -de por sí saturado de un contenido mítico, es decir, de modelos ejemplares y arquetípicos anteriores-, es modelo del ciclo de los colonos franceses y éste a su vez es modelo de los ciclos posteriores (el de Henri Christophe y el de los Mulatos Republicanos); y donde este segmento de la historia de Haití es modelo de las múltiples revoluciones que se han llevado a cabo, de la historia de la humanidad y, como indica el título de la novela que traza el círculo mayor, del Reino de este mundo.

Estos círculos concéntricos, ecos infinitos que repiten la misma estructura y el mismo contenido manifiestan de manera poderosa el tiempo mítico; nos dan a entender que todo acontecer, por pequeño e insignificante que sea, tiene su correlativo en un pasado próximo, en un pasado lejano e *in illo tempore*, y lo tendrá en el futuro, y en el futuro del futuro. (Fig. 54)

El resultado de la estructura cíclica y concéntrica, y de la significación simbólica y mítica es entonces una progresiva generalización y universalización que va sacando a la historia de sus límites espaciales y temporales, y de su individualidad y unicidad, para convertirla en el modelo de la eterna historia humana.

Sin que se lo mencione explícitamente, por detrás de esta estructura y esta cosmovisión, encontramos expuesto por medio del contenido y de ciertas imágenes, el mito de Sísifo. Cada nueva revolución de los esclavos es un enorme esfuerzo por elevar su condición, equivalente al gran esfuerzo de Sísifo por empujar la gigantesca roca hasta la cima de la montaña; y todo ¿para qué? Para que al llegar a la punta, la roca vuelva a rodar hasta los pies de la montaña y los esclavos liberados vuelvan a ser esclavizados. Los ciclos de Mackandal, de Bouckman, de Leclerc, Henri Christophe y los mulatos Republicanos, repitiendo la misma historia nos recuerdan el absurdo quehacer de Sísifo, la futilidad y desesperanza de tanto esfuerzo. En Sísifo se concretan, por un lado, la inutilidad del trabajo humano y por el otro, el mito del eterno retorno. Los dos aspectos coinciden perfectamente con la historia que se nos cuenta, reduplicando su

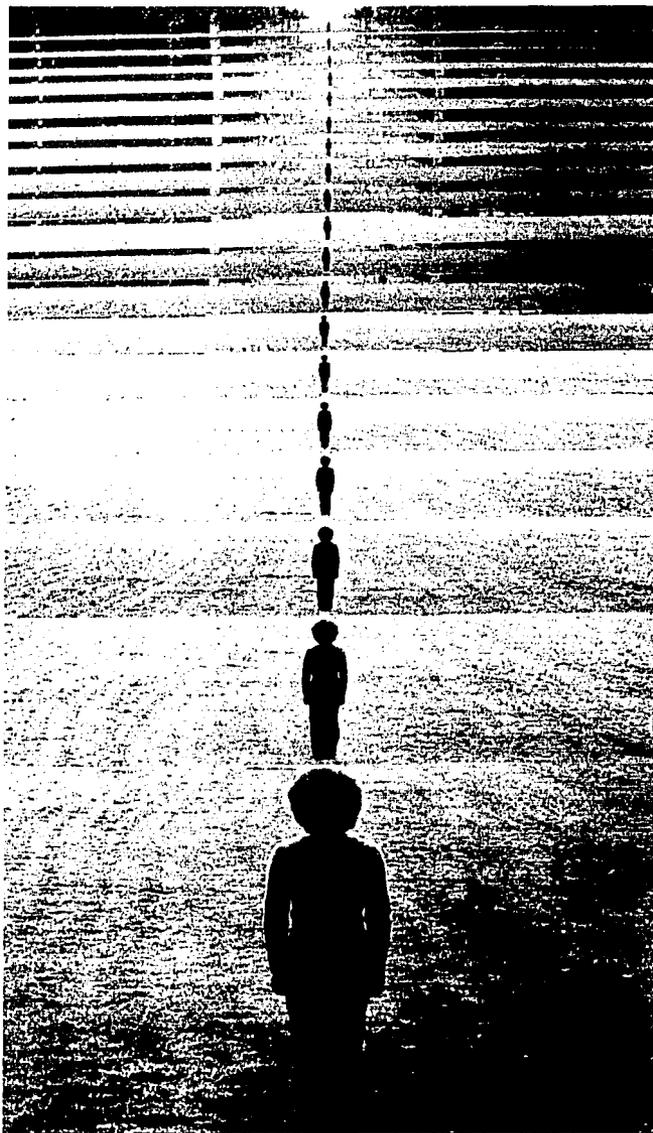


Fig. 54. Klaus Rinke, *Cambio de ubicación a intervalos*, 1972.

Los pasos del hombre no parecen ser más que ecos infinitos y el hombre, el mismo hombre que aparentemente camina a lo largo del tiempo y sin embargo, permanece y hace permanecer al tiempo. Mágicamente pasado, presente y futuro se revelan como espejismo de la inmovilidad.

224-A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

carácter arquetípico y por supuesto, su temporalidad mítica. La historia de Haití es simultáneamente la reactualización del mito de Sísifo (por la inutilidad de las rebeliones) y la confirmación de la dimensión mítica del tiempo humano (por la repetición eterna). Lo que queremos dejar claro es que la novela posee una múltiple temporalidad mítica: los personajes cuentan relatos míticos (y creen en ellos) que registra el narrador para repetírnoslos a los lectores, (repetir ya es hacer efectivo el tiempo mítico); el texto abunda en referencias míticas dadas a través de recursos simbólicos y de intertextualidad; y además la historia que se nos cuenta es cíclica y arquetípica, es decir, es en sí misma la expresión del tiempo mítico. El mito de Sísifo -en cierto sentido un mito doble-, se acopla muy bien a la interpretación de la novela pues concurre tanto con el contenido como con la forma, es decir, mantiene una relación tanto temática como estructural pues ilustra los esfuerzos infructuosos de las rebeliones y a la vez la interminable repetición de los mismos.

Decíamos que la estructura de *El reino de este mundo* es cíclica y además concéntrica debido las construcciones en abismo que posee. Encontramos este mismo tratamiento en el mito de Sísifo pues no sólo es recurrente y se le asocia a cada ciclo, también aparece configurado en varios niveles. El primero se muestra a través de la imagen de las hormigas cuando Ti Noel decide metamorfosearse para huir de los hombres:

Transformado en hormiga por mala idea suya, fue obligado a llevar cargas enormes, en interminables caminos, bajo la vigilancia de unos cabezotas que demasiado le recordaban los mayores de Lenormand de Mezy, los guardias de Christophe, los mulatos de ahora. A veces, los cascos de un caballo destrozaban una columna de trabajadores, matando a centenares de individuos. Terminado el suceso, los cabezotas volvían a ordenar la fila, se volvía a dibujar el camino, y todo seguía como antes, en un mismo ir y venir afanoso. (Carpentier, *El reino...*, 116)

Las filas de hormigas llevando cargas enormes, en un ir y venir sin fin son la imagen, en el micromundo, de la trayectoria y la condena de Sísifo. En un nivel más "elevado", el humano, vemos la misma organización y el mismo destino, en otra imagen: la de los esclavos trabajando en la construcción de la imponente fortaleza de Henri Chritophe:

Ti Noel comenzó a descender hacia Millot, en busca de otro ladrillo. En el camino pudo observar que por todos los flancos de la montaña, por todos los senderos y atajos, subían apretadas hileras de mujeres, de niños, de ancianos, llevando siempre el mismo ladrillo, para dejarlo al pie de la fortaleza que se iba edificando como comejenera, como casa de termes, con aquellos granos de barro cocido que ascendían hacia ella, sin tregua, de soles a lluvias, de pascuas a pascuas. Pronto supo Ti Noel que esto duraba ya desde hacía más de doce años y que toda la población del Norte había sido movilizada por la fuerza para trabajar en aquella obra inverosímil. Todos los intentos de protesta habían sido acallados en sangre. (83)

Por un lado, la descripción amplifica el mito de Sísifo al reproducir su imagen en miles de hombres (mujeres, niños, ancianos), todos llevando sus respectivos ladrillos para depositarlos al pie de una obra vana. Por el otro, acentúa la insignificancia, vanalidad e inutilidad del trabajo de esos Sísifos al comparar la obra en la que participan, con una comejenera, lo que de paso nos remite a la imagen y el mundo de las hormigas. Sísifo queda magnificado además porque estos hombres cargados de "piedras" suben una montaña para alzar otra: "En la cima del Gorro del Obispo, hincada de andamios, se alzaba aquella segunda montaña –montaña sobre la montaña- que era la Ciudadela La Ferrière." (81) Y porque la inverosímil Ciudadela La Ferrière, fortaleza invulnerable, irónicamente, no serviría más que de mausoleo al rey Henri Christophe, subrayando lo inútil del esfuerzo de tantos años y tantos ladrillos acarreados, así como lo vano del deseo de Henri Christophe. Esta representación del mito de Sísifo constituye el círculo concéntrico intermedio entre el microcosmos de las hormigas y comejenes, y el macrocosmos del universo en donde todo hombre es un Sísifo.

Las dos imágenes, la de las hormigas y la de los esclavos llevando sus respectivas "rocas", no son más que prefiguraciones de un círculo mayor, arquetípico y cósmico de la figura de Sísifo, representada por el Ti Noel mítico de la escena final.

Por más que pensara, Ti Noel no veía la manera de ayudar a sus súbditos nuevamente encorvados bajo la tralla de alguien. El anciano comenzaba a desesperarse ante ese inacabable retoñar de cadenas, ese renacer de grillos, esa proliferación de miserias, que los más resignados acababan por aceptar como prueba de la inutilidad de toda rebeldía. (115)

Más que una imagen plástica ahora hay una reflexión y una revelación en torno al significado del esfuerzo humano. Después de muchas metamorfosis licantrópicas, de probar y examinar posibilidades, Ti Noel comprende cuál es su misión en la vida y sufre una última transformación, el hombre se convierte en héroe mitológico:

En aquel momento, vuelto a la condición humana, el anciano tuvo un supremo instante de lucidez. Vivió, en el espacio de un pálpito, los momentos capitales de su vida; volvió a ver a los héroes que le habían revelado la fuerza y la abundancia de sus lejanos antepasados de África, haciéndole creer en las posibles germinaciones del porvenir. Se sintió viejo de siglos incontables. Un cansancio cósmico, de planeta cargado de piedras, caía sobre sus hombros descarnados por tantos golpes, sudores y rebeldías. (118)

En este pasaje observamos cómo Ti Noel pierde los rasgos físicos individuales y se convierte en símbolo de la humanidad o del Hombre. Entonces surge un Sísifo iluminado que acepta su destino con plena conciencia y libertad; y aunque es un destino absurdo y trágico, la lucidez con que lo asume hacen de este personaje, como piensan Camus y Carpentier, un ser admirable, grande, victorioso.

Lo trágico de este mito estriba en que su héroe es consciente. ¿En que quedaría su pena, en efecto, si a cada paso lo sostuviera la esperanza de lograrlo? El obrero actual trabaja, todos los días de su vida, en las mismas tareas y ese destino no es menos absurdo. Pero sólo es trágico en los raros momentos en que se hace consciente. Sísifo, proletario de los dioses, impotente y rebelde, conoce toda la amplitud de su miserable condición: en ella piensa durante el descenso. La clarividencia que debía ser su tormento consume al mismo tiempo su victoria. No hay destino que no se supere mediante el desprecio. (Camus, 157-158)

Ti Noel, como el Sísifo que describe Albert Camus, es consciente de todas sus miserias, del interminable retoñar de cadenas, de la inutilidad de toda rebeldía, pero como buen Sísifo, supera y desprecia el destino impuesto por los dioses asumiendo el propio y halla así "su grandeza, su máxima medida".

Y comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente

en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo. (Carpentier, *El reino...*, 118-119)

La interpretación de Camus también contempla el aspecto terrenal y humano del mito de Sísifo: "Enseña que no todo está agotado, no ha sido agotado. Expulsa de este mundo a un dios que había entrado en él con la insatisfacción y el gusto de los dolores inútiles. Hace del destino un asunto humano, que deberá arreglarse entre los hombres." (Camus, 159) Y llega a una conclusión equivalente a la de Carpentier: "La lucha por llegar a las cumbres basta para llenar un corazón de hombre. Hay que imaginarse a Sísifo feliz." (160)

Como podemos apreciar, si bien la novela se apega con bastante rigor a la historia de Haití y por lo tanto configura un tiempo histórico cronológico (aunque selectivo) y lineal, el tiempo mítico trabajado e integrado de múltiples maneras deforma la temporalidad histórica al grado de que, por un lado, la saca de los límites exactos espacio-temporales o histórico-geográficos a los que pertenece y la expande a toda la humanidad y a todas las épocas por medio de procesos de simbolización que la universalizan; y por otro, la tuerce, la hace repetitiva y cíclica contraviniendo su carácter lineal original.

Curiosamente en *El reino de este mundo*, se produce una especie de inversión o de *desmitificación* de las formas temporales. En la primera parte de la novela pareciera delinearse que los portadores del tiempo mítico son los negros (por su forma de pensamiento mítico y la tradición del Vaudou); y los del tiempo histórico son los blancos (por su cultura occidental-racionalista y la tradición cristiana). Sin embargo, si observamos con agudeza el curso de la trama así como los deseos y las acciones de los personajes, descubrimos que los colonos (después Henri Christophe y los mulatos Republicanos que usurpan el papel y la ideología de los colonos) defienden la estabilidad, la permanencia del orden esclavista, la inmovilidad social, o sea, representan el sector reaccionario que se opone al cambio histórico. En contraposición, la población negra, supuesta representante

del orden y el tiempo mítico, es la que desea el cambio y lucha por obtenerlo, es decir, es la que lucha por la progresión histórica, aunque movida por los ideales míticos de volver a un orden anterior. Son los negros los que hacen las revoluciones, los que provocan la ruptura violenta de lo establecido, los que proponen el cambio de las estructuras sociales, los que anhelan la transformación y esperan un futuro mejor. Entonces, ¿a quién pertenece cada una de las concepciones de tiempo? Otra vez parece imposible deslindar una temporalidad de la otra. Además, si uno de los grandes temas de la novela es el de la revolución, simplemente en la semántica del término existe una doble significación implicada en el texto. Como dice Octavio Paz, revolución es una palabra ambigua en la que conviven "la antigüedad más antigua y la novedad más nueva" (357). Originalmente significaba el giro de los astros, el movimiento completo de un astro sobre su órbita o la vuelta que da una pieza sobre su propio eje; la modernidad yuxtapuso otro sentido: ruptura violenta de un orden social y político antiguo con el fin de establecer uno nuevo más justo.

El giro de los astros era una suerte de manifestación visible del tiempo circular; en su nueva acepción, la palabra revolución fue la expresión más perfecta y consumada del tiempo sucesivo, lineal e irreversible. En un caso, eterno retorno del pasado; en el otro destrucción del pasado y construcción en su lugar de una sociedad nueva. Pero el sentido primero no desaparece enteramente, sino que una vez más, sufre una conversión. La idea de revolución, en su significado moderno, representa con la máxima coherencia la concepción de la historia como cambio y progreso ineludible: si la sociedad no evoluciona y se estanca, estalla una revolución. Sin embargo, si las revoluciones son necesarias, la historia posee la necesidad del tiempo cíclico. (Paz, 356-357)

Concebida así, la revolución posee rasgos míticos del tiempo cíclico y es a la vez, la expresión más clara del tiempo lineal e irreversible de la historia.

En suma, podríamos decir que en *El reino de este mundo* se dan simultáneamente, la historia del mito y el mito de la Historia. La historia del mito porque está expresado cómo nace y se crea un mito (por ejemplo el de Mackandal o el de Ti Noel), cómo se integra a la vida cotidiana y se tiene fe en el mito, cómo se repite, se reactualiza y se ritualiza; en otras palabras, se nos narra todo lo que en la práctica tiene de real e histórico el mito. El mito de la Historia porque se nos

muestra el paradigma cíclico de los cambios, de las revoluciones, del acontecer histórico, revelándonos lo que la Historia tiene de arquetípico y maravilloso, pues ¿no es maravilloso que siendo Historia regrese al punto de partida y en cierta forma anule la obra del tiempo? En la novela descubrimos que contrariamente a lo que pensamos, el mito aunque atemporal, tiene una historia, una evolución y que la Historia es repetitiva y eterna. Si no nos movemos estrictamente en línea ni en círculo, ¿será que -como parece apuntar Carpentier con su interpretación dialéctica de la Historia-, nos movemos en espiral? (Fig. 55)

Juan Rulfo: *Pedro Páramo*

Pedro Páramo de Juan Rulfo es otra novela que vale la pena analizar en cuanto a su tratamiento del tiempo histórico y el tiempo mítico. Como *El reino de este mundo*, combina y entreteje ambas formas temporales; sin embargo, son radicalmente distintos: el planteamiento, la forma de expresar y manejar las dos temporalidades, la estructura que soporta los dos modos y muy especialmente difiere la visión y noción de tiempo mítico.

Infinidad de críticos han hablado del carácter histórico de la obra rulfiana, de su mexicanidad y localismo.

Los cuentos y la novela de Rulfo [...] se dan en una tierra concreta donde la situación de los personajes adquiere un muy particular cariz porque sobre ella pesa una muy particular condición histórica. De ahí que, por subjetiva que sea la visión de Rulfo, por muy impregnadas de aparente irrealidad y lejanía que estén sus narraciones, todo ello es ejemplar: vía de entrada a la realidad histórica más real de un momento muy concreto de existencia mexicana. (Blanco Aguinaga, 113)

Sin embargo, a pesar de la posible ubicación histórica y geográfica exacta de *Pedro Páramo* y de los datos explícitos que contiene el texto, no hay un "minucioso cotejo de fechas y cronologías", de acontecimientos, nombres, lugares y calles, como advierte Carpentier con respecto a su novela. Para Carpentier los datos precisos son importantes ya que ponen en evidencia lo *real maravilloso* de la Historia y la realidad americana; la intención de Rulfo es otra, si bien se nutre de la realidad que lo circunda, no le interesa la fidelidad histórica sino como un marco general, o como un procedimiento que suscite verosimilitud, o como un buen

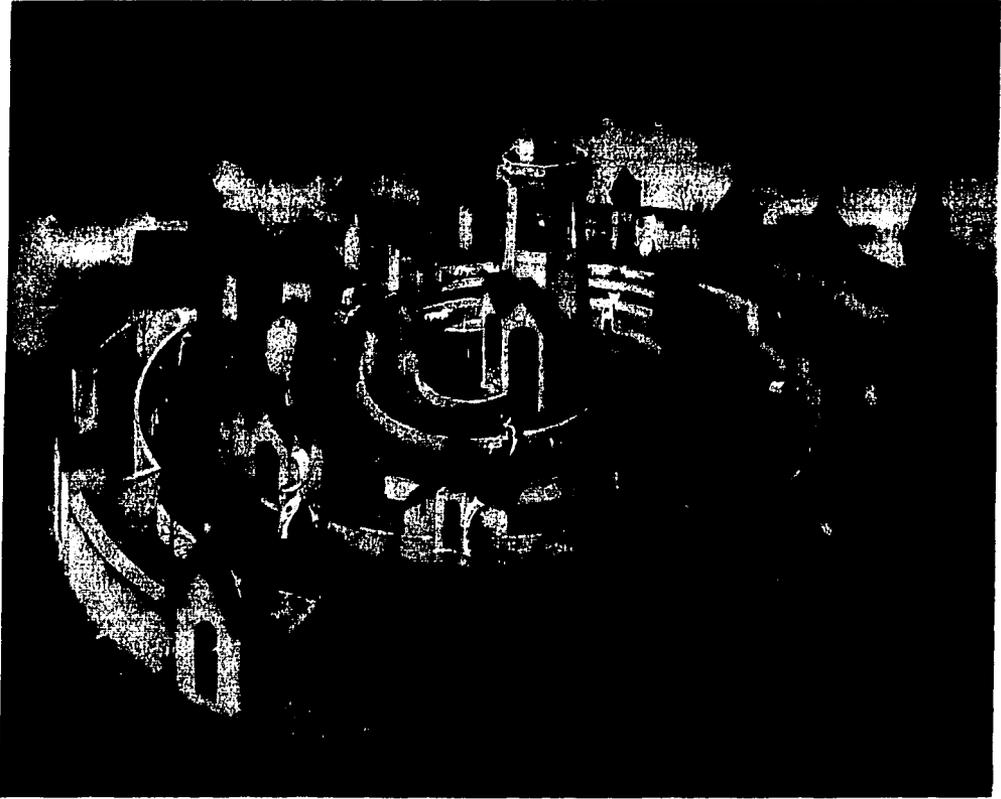


Fig. 55. Remedios Varo, *Tránsito en espiral*, 1962.

¿Cómo se puede dibujar un tiempo que combine progreso y regreso, novedad y repetición?

230-A

TEMA 10
FALLA DE ORIGEN

pretexto para expresar una visión de mundo. Con todo, el sustrato histórico, el retrato de la tierra y el hombre de México, están ahí. Elementos tales como el lenguaje, la organización social, el paisaje, el clima, los personajes tipo como el del cacique o el cura, las costumbres, la postura frente a la muerte, la religiosidad, las supersticiones, y temas como el de la repartición de la tierra, la revolución, la venganza, la injusticia social, la pobreza, etc. reflejan una realidad típicamente mexicana. (Figs. 56, 57, 58 y 59)

Sin duda, el referente espacio-temporal es el campo mexicano, específicamente la región de Jalisco, desde finales del siglo XIX hasta la década de 1920. El problema en el caso de Rulfo, y particularmente en *Pedro Páramo*, es que si bien podemos situar y contextualizar la narración en la Historia de México, no podemos seguir paso a paso los eventos históricos. El tratamiento del tiempo, la presentación de la anécdota desde la perspectiva de los muertos, los recursos simbólicos y arquetípicos, la estructura y el fragmentarismo de *Pedro Páramo* hacen tambalear cualquier referente Histórico, y sobre todo, rompen la secuencia cronológica, causal, lógica, progresiva, de la concepción lineal de tiempo. Tal es el poder simbólico de la novela que ni el parecido del lenguaje con el de los campesinos de Jalisco, ni el paisaje árido, ni la presencia de la revolución y la guerra de los cristeros -elementos tomados de la realidad-, promueven una configuración de tiempo histórico, irreversible; al contrario, todas estas imágenes (lingüísticas, pictóricas, históricas, costumbristas) componen una visión del México esencial, atemporal, inalterable; "no están en función de una visión documental o realista del mundo sino de una visión esencialmente mítica de la realidad". (Rodríguez Monegal, 748)

Las alusiones temporales a hechos históricos, aunque no son muy abundantes, sí son suficientes para ubicar temporal y espacialmente la novela en un momento concreto de la historia mexicana. Sin embargo, Rulfo ha pretendido crear una novela que no esté ceñida a un momento histórico concreto, sino que sirva de paradigma, de arquetipo de una situación humana que, como he explicado en la interpretación de la novela, refleje la situación concreta vital del hombre mexicano, pero también la de cualquier otro hombre. (González Boixo, *Claves...*, 221)

En comparación con *El reino de este mundo*, el tiempo Histórico de *Pedro Páramo* es más débil. En el texto de Rulfo, las referencias concretas a la Historia de México son ocasionales; insistimos, lo que encontramos es un retrato de la realidad mexicana pero no el seguimiento puntual de los acontecimientos históricos. Sin embargo, se pueden ubicar temporalmente con bastante exactitud algunos momentos determinantes que por un lado enmarcan el tiempo que abarca el relato y por otro señalan sucesos específicos de la Historia mexicana. Sabemos, por ejemplo, que Susana San Juan regresa a Comala cuando inicia la Revolución, alrededor del año 1910, pues a su llegada Pedro Páramo piensa o dice: "Ya para entonces soplaban vientos raros. Se decía que había gente levantada en armas. Nos llegaban rumores. Eso fue lo que aventó a tu padre por aquí. No por él, según me dijo en su carta, sino por tu seguridad, quería traerte a algún lugar habitado." (Rulfo, *Pedro Páramo*, 86) A partir de este punto se pueden ir haciendo deducciones.¹⁷ Si Pedro Páramo esperó treinta años a que regresara Susana, quiere decir que se va del pueblo hacia 1880 cuando Pedro, por las inquietudes que tiene, por sus ensoñaciones y la forma en que es presentado, tiene probablemente entre 10 y 15 años. Entonces, en 1910, Pedro tiene entre 40 y 45 años de edad. El período de ausencia de Susana corresponde al período dictatorial, que aunque no sea aludido explícitamente corre paralelo al afianzamiento del poder de Pedro Páramo como cacique y "dictador absoluto" de la zona de la Media Luna. A continuación se puede fechar la muerte de Susana por la conversación entre Fausta y Ángeles. Esta última observa:

[...] ¿No estará pasando algo malo en la Media Luna? Hace más de tres años que está aluzada esa ventana, noche tras noche. Dicen los que han estado allí que es el cuarto donde habita la mujer de Pedro Páramo, una pobrecita loca que tiene miedo a la oscuridad. Y mire: ahora mismo se ha apagado la luz. ¿No será un mal suceso? (115)

A lo que contesta Fausta: "Tal vez haya muerto. Estaba muy enferma" (115) Poco más adelante sabemos que en efecto Susana ha muerto. Durante más de tres años la luz encendida en su habitación marcó su estancia en la Media Luna, o sea

¹⁷ Todos estos datos y fechas se pueden confrontar con el análisis que hace González Boixo, *Claves...*, 221-226.



Fig. 56. Juan Rulfo, *Labranza con yuntas*.

232-A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 57. Juan Rulfo, *Peregrinos*.

232-B

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 58. Juan Rulfo, *Actores de La Escondida a caballo.*

2320

TESIS CON
FALLA DE ... IN



Fig. 59. Juan Rulfo, *Quedará alguna esperanza.*

El mismo Rulfo retrató y mostró la identidad y la realidad mexicana también a través de la fotografía. Ahí están la tierra, los hombres y la historia de México.

232-D

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

que muere aproximadamente en 1914, época que coincide con el levantamiento del *Tilcuate* a favor de los villistas. Inmediatamente después de que el duelo por la muerte de Susana se convierte en fiesta y Pedro Páramo jura vengarse de Comala cruzándose de brazos, aparece el fragmento del *Tilcuate* que da la sensación de ser un breve diálogo, pero en realidad es el resumen o el procedimiento de hacer simultáneos una serie de diálogos que abarcan un amplio período de tiempo: todos los años que Pedro Páramo se sentó en su viejo equipal a esperar la muerte.

El *Tilcuate* siguió viniendo:

-Ahora somos carrancistas.

-Está bien.

-Andamos con mi general Obregón.

-Está bien.

-Allá se ha hecho la paz. Andamos sueltos.

-Espera. No desarmes a tu gente. Esto no puede durar mucho.

-Se ha levantado en armas el padre Rentería. ¿Nos vamos con él, o contra él?

-Eso ni se discute. Ponte al lado del gobierno.

-Pero si somos irregulares. Nos consideran rebeldes.

-Entonces vete a descansar.

-¿Con el vuelo que llevo?

-Haz lo que quieras, entonces.

-Me iré a reforzar al padrecito. Me gusta cómo gritan. Además lleva una ganada la salvación.

-Haz lo que quieras.

(121-122)

Esta conversación no sólo nos da una idea del paso del tiempo, también nos sitúa en una época y hace una referencia ordenada de los acontecimientos.

Como la cita se refiere a después de la muerte de Susana se puede apreciar también la perfecta sincronización de la línea temporal: 1°, la alusión a Carranza (1915-1917, aproximadamente); 2°, Obregón (en abril de 1920 Obregón se subleva); 3°, los cristeros, guerra que va de 1926 a 1929. (González Boixo, *Claves...*, 225)

Al otro día de la muerte de su esposa Refugio, Abundio se emborracha y mata a Pedro Páramo. Por su conversación con doña Inés, la madre de Gamaliel Villalpando nos enteramos de que el padre Rentería anda en el cerro, en la revuelta (guerra de los cristeros). También Dorotea le dice a Juan Preciado: "Y ya cuando le faltaba poco para morir vinieron las guerras esas de los 'cristeros' [...]"

(Rulfo, *Pedro...*, 85) refiriéndose a la muerte de Pedro Páramo. Gracias a estos datos dispersos podemos suponer que Pedro Páramo muere poco después de 1926, teniendo entre 55 y 60 años.

Como vemos, pequeñas marcas nos remiten a la Historia y ubican el relato dentro de un contexto histórico; pero la novela, de ninguna manera reproduce fielmente el acontecer histórico, en todo caso nos ofrece una metáfora -o un paradigma como dice González Boixo-, de lo que ha sido este acontecer. En este sentido, el tiempo Histórico no ofrece una resistencia a la elaboración de un tiempo mítico, por el contrario, colabora en la creación de una visión atemporal de la realidad mexicana.

Ya que el tiempo Histórico como tal no tiene un peso decisivo, lo que podemos contrastar al tiempo mítico es el tiempo cronológico-lineal –que se rige por una concepción histórica del tiempo-, que debido a la estructura y al fragmentarismo de la novela, está “des-construido”, “desarmado”, y por ello, de alguna manera oculto; es el lector quien con su trabajo reconstruye un relato más o menos “cronológico”. Si con sumo cuidado vamos reordenando los segmentos accionales de la especie de mosaico o cristal estrellado que es la obra, podemos trazar una configuración lineal, si no en forma absoluta, sí guardando una lógica bastante aceptable que descubre, por ejemplo, el hilo secuencial de prácticamente toda la vida de Pedro Páramo, comenzando con su infancia, sus sueños y amor por Susana, la partida de ésta, la muerte de su padre Lucas Páramo, su ascenso como cacique; continuando con su matrimonio con Dolores Preciado, el abandono de Dolores, el nacimiento, desarrollo y muerte de Miguel Páramo, el regreso de Susana con Bartolomé San Juan a Comala, la enfermedad y locura de Susana, los inicios de la revolución; y terminando con la muerte de Susana, la guerra cristera y la venganza, espera y muerte de Pedro Páramo. Como vemos, se puede restituir una secuencia temporal lineal en torno a la vida de Pedro Páramo (desde su preadolescencia en 1880 hasta su muerte en 1926 aproximadamente), hilvanando las distintas piezas de un complicado rompecabezas.

Paralelamente, por ciertos diálogos y pensamientos, también se puede inferir la evolución progresiva de Comala -que también atiende a una concepción histórica

del tiempo-; su edad de oro, de fertilidad, florecimiento y verdor, de vida, dulzura y dicha, y su posterior decaimiento, corrupción, aridez, maldad, violencia, descenso a lo infernal y a la muerte.

A diferencia del pasado *mítico* de Comala, su verdadero "pasado" está inscrito en el devenir porque está marcado por eventos singulares, irreversibles (aunque puedan narrarse de manera repetitiva como la muerte de Miguel Páramo), que establecen entre sí relaciones temporales de orden cronológico que es posible reconstruir con mayor o menor precisión, a pesar de la acusada fragmentación a la que lo somete el discurso narrativo: la partida de Susana, la muerte del padre, el matrimonio de Pedro con Dolores Preciado, el asesinato de Toribio Aldrete, etc. Estos eventos en sí mismos van dibujando una *progresión temporal*. (Pimentel, "Los caminos de la eternidad", 155)

El problema es que la novela no termina con la muerte de Pedro Páramo a pesar de ser la escena final en el texto. Después de muchos años de muerto Pedro (según palabras de Abundio el arriero), su hijo Juan Preciado realizará el viaje a Comala, suceso que en la novela es el punto inicial. Ahora bien, si persistiéramos en continuar armando la secuencia cronológica del relato sobre los sucesos pertenecientes a Juan Preciado: su llegada a Comala, su encuentro con los diversos habitantes muertos, y su propia muerte, caeríamos en la trampa de considerar simplemente: un desorden estructural intencional en donde se permutan la primera y la segunda parte de la historia contando al principio las andanzas y muerte de Juan Preciado que cronológicamente son posteriores a la vida y muerte de Pedro Páramo; o una alternancia dispareja de secuencias correspondientes a los dos personajes principales, Juan Preciado y Pedro Páramo, sin salirse de lo que fue su vida-muerte en Comala. El problema es que todos los sucesos alrededor de Juan Preciado no sólo no tienen una demarcación temporal (aun la consideración de que transcurren tres días desde su llegada hasta su muerte puede tener un sentido primordialmente simbólico), sino que caen en otra dimensión de la existencia, una más allá de la vida, en donde los parámetros espacio-temporales se derrumban. Resulta entonces imposible, en el afán de reorganizar la totalidad de la secuencia narrativa, circunscribir el viaje y la muerte de Juan Preciado a un tiempo cronológico, lineal. González Boixo opina que se pueden establecer claramente dos niveles de temporalidad: "por un lado, el

tiempo concreto, real, de los sucesos de Pedro Páramo y por otro lado, el tiempo impreciso, no localizable cronológicamente en ninguna fecha, que pronto se convierte en un no-tiempo, de Juan Preciado." (*Claves...*, 226) Hasta este punto de la reflexión podemos sustentar la presencia de un tiempo, progresivo, escondido en el fragmentarismo; sin embargo, la parte central de la novela, el diálogo de Juan con Dorotea que aparece en el texto inmediatamente después de la muerte de Juan, modifica de manera radical cualquier forma temporal convencional que queramos reconstruir. El diálogo empieza *in medias res* con la pregunta de Dorotea: "¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado?" (Rulfo, *Pedro...*, 61) Juan en su explicación incluye dos veces frases que nos dan a entender que la conversación se ha iniciado con anterioridad: "No sentía calor, como te dije antes; antes por el contrario, sentía frío. Desde que salí de la casa de aquella mujer que me prestó su cama y que, como te decía, la vi deshacerse en el agua de su sudor, desde entonces me entró frío." (63)¹⁸ Poco más adelante, cuando Dorotea le pregunta: "¿Qué veniste a hacer aquí?" Juan responde: "Ya te lo dije en un principio. Vine a buscar a Pedro Páramo, que según parece fue mi padre." (63) Tanto la forma de iniciar el diálogo como las frases que hemos señalado en cursivas sugieren que todo lo que hemos leído, desde el principio hasta este punto, no ha ocurrido efectivamente en el curso de la narración, sino que forma parte de la conversación entre Juan y Dorotea.¹⁹

Un buen número de críticos, después de atar cabos, han determinado que toda la narración desde la primera página ha sido parte del diálogo entre ambos personajes. Presumimos que se haya sacado tal conclusión basándose, en parte, en el hecho de que lo declarado por Juan Preciado en la primera página de la narración responde con absoluta fidelidad a la pregunta de Dorotea "¿Qué veniste a hacer aquí?"; haciéndose comprensible además que su interlocutor considere entonces inoportuno el repetirse. (Álvarez, 16)

Segmentos posteriores de la conversación de Juan y Dorotea nos dan a entender, igualmente, que toda la historia que sigue está enmarcada en este

¹⁸ Las cursivas en esta cita como en la siguiente son nuestras.

¹⁹ Tangencialmente descubrimos que el relato de Juan Preciado no iba dirigido a nosotros los lectores, sino a Dorotea.

diálogo, aun las voces que se escuchan de los que se revuelven en sus tumbas, como la de Susana. De ahí que Alfonso de Toro afirme que:

Como toda la historia es el resultado del diálogo de dos muertos en forma analéptica no existe un presente, real y vivo, sino un presente de los muertos dialogantes. Mas, dentro del diálogo –como ya hemos indicado y veremos más adelante- se desarrolla una acción anacrónica, la cual luego de haber sido reconstruida, los personajes están vivos (= niñez de P. Páramo, juventud, vejez y muerte), luego se mezclan los vivos con los muertos (= situación de Comala a la llegada de J. Preciado) y finalmente todos los personajes están muertos (= diálogos en la tumba), con la excepción, quizás, de Donis, cuya muerte no se menciona. (207)²⁰

Ya que toda la novela es producto de la conversación sostenida en la tumba entre dos muertos, todo tiempo cronológico que pueda ser reconstruido así como todo tiempo concreto y real está sometido, supeditado, a ese diálogo atemporal. Entonces, si bien en *Pedro Páramo* aparece un tiempo cronológico-lineal, éste está sujeto, por una revelación doblemente central (medular y en el medio de la obra), a una dimensión mítica sin espacio ni tiempo. En otras palabras, "la realidad de Rulfo va a desembocar en un verdadero mundo sin historia, sin tiempo, muerto". (Blanco Aguinaga, 101) O, siguiendo la línea de pensamiento de Pimentel, la mitificación del espacio y del tiempo "le roban a Comala su historia, la materialidad misma de su realidad; la *desrealizan*". (cf. Pimentel, "Los caminos...", 155)

La perspectiva desde la cual se narra, la forma dialogal, la estructura en primera instancia caótica de la obra, e incluso la temática que apunta a muchas configuraciones arquetípicas, traen como consecuencia la creación de un tiempo mítico; un tiempo mítico, por cierto, muy *sui generis*, como veremos a continuación.

¿Qué características tiene la temporalidad (o la atemporalidad) en *Pedro Páramo* para que podamos definirla como mítica? Son muchos aspectos los que colaboran mezclados entre sí. Intentaremos deslindar los que nos parecen más representativos. Decíamos que, esquemáticamente, el tiempo mítico es un tiempo

²⁰ Tampoco se menciona la muerte de la hermana de Donis a menos de que se interprete el "desbaratarse como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo" (Rulfo, *Pedro...*, 61), como su muerte.

circular y reversible. La circularidad en *Pedro Páramo* se manifiesta a nivel estructural por la disposición de los acontecimientos; la muerte de P. Páramo (fin de la novela) nos conduce a la búsqueda del padre por parte de Juan Preciado, así como a la revelación de la infancia y el surgimiento de P. Páramo (principio de la novela) y a la repetición de toda la historia. También el final se conecta con el principio por medio de Abundio, el arriero, hijo y asesino de Pedro Páramo (fin) y después, paradójicamente, guía de Juan Preciado hacia Comala y hacia P. Páramo (principio). Es decir, Abundio completa un círculo pues mata al padre pero también coadyuva a "encontrarlo", lo que representa una vuelta al origen. O a la inversa, Abundio lleva a término, asesinando a Pedro Páramo, (a pesar de que temporalmente no se pueda articular cronológicamente) lo que inicia Juan: la venganza y reparación que exige Dolores por el abandono en que los tuvo. No olvidemos que también Abundio, como Juan *Preciado*, es hijo *despreciado*, por lo que ambos son, como apunta Rodríguez Monegal, dos caras de una misma moneda. Lo interesante es notar cómo se persiguen la búsqueda y la muerte, el origen y el fin, en una ronda perpetua. (Fig. 60)

Al nivel de la anécdota, el tiempo circular se va cerrando sobre sí mismo hasta convertirse en un presente fijo y eterno, un tiempo detenido, suspendido, un tiempo sin tiempo característico de la categoría mítica. Esto se debe a que los personajes, en su calidad de "fantasmas", de almas penando sin descanso, aparecen repitiendo eternamente momentos significativos de su vida. Por ejemplo, tenemos al mismo Abundio –enlace entre Comala y "el otro lado del mundo"–, del que primero dudamos de si es o no es y de si está vivo o muerto (por la plática de Juan con Eduviges), cumpliendo las mismas funciones; tenemos a Miguel Páramo y al *Colorado*, el caballo de Miguel, que constantemente se le aparecen a doña Eduviges, siendo esta misma una aparición que regresa y regresa; también están los gritos continuos de Toribio Aldrete al que ahorcaron en la habitación que ocupa Juan Preciado en casa de Eduviges, etc. A medida que avanzamos en la lectura nos percatamos de que todos están muertos, de que se trata de figuras fantasmales, ánimas vagando por la tierra repitiendo las palabras, los gestos, las acciones, los pecados y las culpas de lo que fue su vida, vida que alguna vez fue

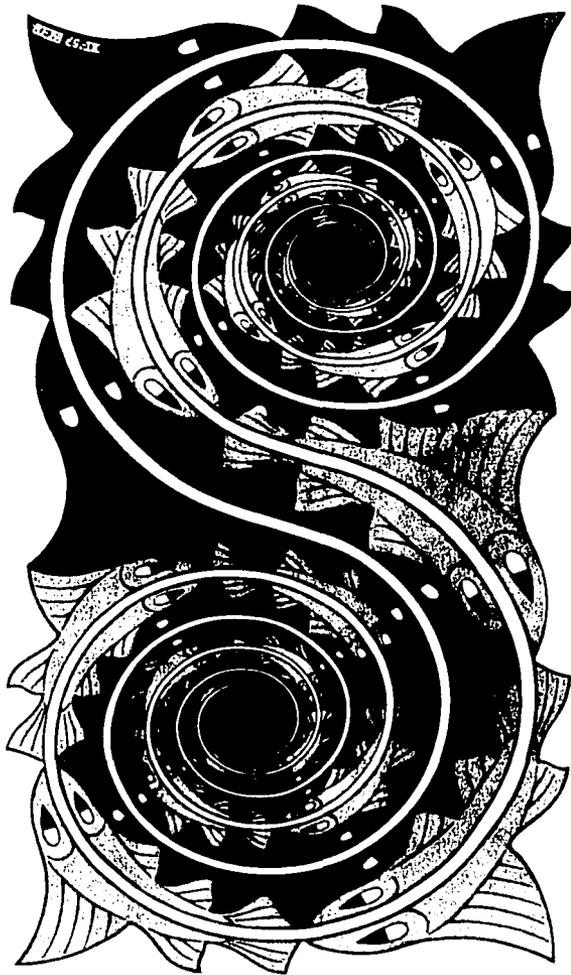


Fig. 60. M. C. Escher, *Remolino*, 1957.

Como en los remolinos de Escher, no importa hacia qué dirección se viaje, si se va al origen se va a la muerte, si se va a la muerte se va al origen; salir es entrar y entrar es salir; buscar el principio es encontrar el fin y buscar el fin es encontrar el principio, como los peces que aparentemente se desplazan en sentido contrario sin saber que de ahí de donde escapan es hacia donde se dirigen.

238-A

TESIS CON
FALLA DE CARGEN

"real" y ahora es ausencia, vacío, irrealidad, *mito*. Frente a esta situación, por un lado muertos y por otro, prisioneros de un reiterativo círculo, los parámetros espacio temporales se desploman y, en todo caso, lo que "existe" o vemos u oímos es un continuo y eterno presente, presente que hace simultáneos todos los momentos. Muchos críticos y el mismo Rulfo coinciden en que el tiempo, el que fluye y progresa, está anulado en *Pedro Páramo*:

Rulfo, partiendo de unos materiales tradicionales, las almas en pena que habitan de nuevo la tierra, va a encontrar un medio óptimo para anular el tiempo. Dice Rulfo: "Imaginé el personaje. Lo vi. Después, al imaginar el tratamiento, lógicamente me encontré con un pueblo muerto. Y claro, los muertos no viven en el espacio ni en el tiempo. Me dio libertad eso para manejar a los personajes indistintamente. Es decir, dejarlos entrar, y después que se esfumasen, que desaparecieran." La propia historia que narra la novela es la que permite la destrucción del tiempo. (González Boixo, *Claves...*, 120)

Todos los recursos narrativos actúan promoviendo la negación del tiempo pero lo fundamental, lo que pone en movimiento las técnicas utilizadas es la condición de muertos de los personajes.

La estructura de *PP* (*Pedro Páramo*) es el resultado de una narración que ha abandonado el nivel objetivo, para pasar al nivel de la conciencia de los personajes, donde rige otra lógica que en la narración de tipo objetiva. Aún más, la perspectiva de los mediadores en *PP* no es solamente subjetiva, sino que de muertos, donde toda noción de causalidad accional, de tiempo y espacio, tienden a desaparecer. (De Toro, 223)
Esto se debe a que todas las técnicas narrativas tienen su origen en lo onírico de los personajes, es a través de sus pensamientos, recuerdos, sueños y diálogos en el más allá que se transmite la historia. (227)

Gracias a que son muertos, "Rulfo se encuentra con una libertad absoluta para enfocar su mundo sin ninguna de las convenciones de la novela realista tradicional". (Blanco Aguinaga, 103) Y lo que produce es una obra de radical anacronía²¹ y discontinuidad, lograda a través de figuras como la circularidad²² (de

²¹ Modificación, desorden o ruptura del orden cronológico.

²² La circularidad temporal se puede lograr por medio de diferentes procedimientos o en distintos niveles: a) En el nivel del discurso, cuando un narrador o personaje partiendo de un punto temporal 'X' menciona un suceso futuro 'A' para luego regresar al pasado y narrar cronológicamente lo sucedido hasta volver a 'A'. b) En el nivel de la historia, cuando la situación final es equivalente o igual a la situación inicial, o cuando el final nos regresa al principio. (cf. De Toro, 40-41)

la que ya hemos hablado), la permutación,²³ la superposición²⁴ y la simultaneidad o sincronía²⁵ temporal; y desde otro punto de vista, con técnicas como la narración preactiva,²⁶ el contrapunto,²⁷ el fragmentarismo²⁸ y el montaje²⁹ (que está

²³ La permutación consiste en trastocar el orden lineal de las unidades de una cadena. Mediante esta operación se producen muchas figuras retóricas pues se pueden permutar desde fonemas hasta secuencias completas. (cf. Beristáin, 392) En particular, la permutación temporal es el resultado del empleo de la analepsis y la prolepsis, es decir, de insertar en el nivel temporal narrativo en curso otro nivel temporal que se refiere a un pasado o futuro ya sea inmediato o lejano. El nivel temporal analéptico o proléptico está siempre subordinado al nivel temporal inicial. (cf. De Toro, 34-35) (Fig. 61)

²⁴ La superposición (nuevamente en el terreno de la articulación temporal en una narración) se distingue de la permutación en que, en vez de que un personaje realice una acción (o se narre una acción realizada por el personaje) en otro tiempo (pasado o futuro), se introduce otro nivel ficticio, a través de recuerdos o de situaciones imaginadas en la conciencia que se salen del nivel temporal en curso. (cf. De Toro, 39)

²⁵ "Mediante el simultaneísmo se presentan acciones diversas que ocurren al mismo *tiempo*, pero que están protagonizadas por personajes diferentes en espacios distintos." (Platas Tasende, 771) Se consideran sincrónicos dos o más sucesos que son transmitidos por un narrador o por un personaje paralelamente según la fórmula "mientras en 'A' sucede 'x', en 'B' sucede 'y', en 'C' sucede 'z'". (cf. De Toro, 41)

²⁶ En cierta forma, la narración preactiva es una forma de permutación temporal, pues lo que la caracteriza es que antepone en la narración los resultados de una acción antes de que se haya narrado ésta. Sin embargo se refiere también a una forma de escamotear temporalmente la información o revelarla gradual y paulatinamente. La intención de la narración preactiva puede ser la de producir sorpresa en el lector pero también puede ser el resultado de una visión poliédrica de la realidad, es decir, presentar la realidad a través de diferentes perspectivas, como si ésta fuera un poliedro. "No se trata en este caso de causar sorpresa al lector, sino que se pretende potenciar en el lector la posibilidad de observar una realidad, no solamente en la perspectiva de un narrador, sino también desde otras perspectivas, y no sólo en su perspectiva de linealidad cronológica sino trastocando esa linealidad y conociendo antes los resultados, los efectos, que las causas que los motivaron [...] De esta forma se acentúa el conocimiento, en profundidad, de lo narrado." (González Boixo, *Claves...*, 241)

²⁷ Originalmente, el contrapunto es una "técnica musical mediante la que se consigue una melodía armónica fundiendo dos o más independientes." El contrapunto literario, derivado de la técnica musical consiste en "un simultaneísmo antitético que se percibe como armónico". (Platas Tasende, 165) El contrapunto, entonces, implica paralelismo y a la vez contraste entre los núcleos narrativos. También se puede identificar con el contrapunto, la alternancia que consiste en contar dos historias simultáneamente, interrumpiendo ya una ya otra para después retomarlas. "El mismo Vargas Llosa la ha denominado técnica de los *vasos comunicantes* y la define así: fundir en una unidad narrativa situaciones o datos que ocurren en tiempo y/o espacio diferentes o que son de naturaleza distinta, para que esas realidades se enriquezcan mutuamente, modificándose, fundiéndose en una nueva realidad, distinta de la simple suma de sus partes". (González Boixo, *Claves...*, 231)

²⁸ El fragmentarismo no consiste solamente en seccionar un relato o dividirlo en partes o capítulos, ni es solamente una cuestión de espacios tipográficos. El resultado del fragmentarismo es una especie de mosaico formado a base de puras pequeñas piezas o secuencias accionales. Tiene cierta semejanza con lo que Alfonso de Toro describe como entrelazamiento temporal: "lo encontramos cada vez que un narrador mezcla diversos segmentos accionales de diversas secuencias accionales en forma cronológica o acronológica de tal manera que se produce una especie de mosaico accional". (De Toro, 40)

²⁹ Montaje: "Término que se aplica al teatro y que proviene del cine y de la *novela experimental* fragmentada en *secuencias*. Señala la presentación de obras fraccionadas en *cuadros* o *escenas*



Fig. 61. Pablo Picasso, *El acróbata azul*, 1929.

Es un ejemplo pictórico de permutación pues se trastoca el orden de los miembros del cuerpo con lo que se crea no solamente un desorden de las partes sino una figura nueva que nos permite contemplar al hombre desde otra visión.

240-A

TESIS CON
FALLA DE CUBIEN

íntimamente relacionado con el fragmentarismo). Todos estos recursos combinados, e inseparablemente ligados y entremezclados, contribuyen a romper la linealidad de la historia y a crear la ilusión de estar fuera del tiempo o en un presente eternizado, así como a crear un ambiente mágico, irreal, que responde a lo que hemos caracterizado como tiempo mítico.

El fragmentarismo es obvio en *Pedro Páramo*, los espacios tipográficos marcan los cortes, pero además existe una coherencia temática, accional y espaciotemporal, al interior de cada fragmento. El número de fragmentos varía dependiendo de la edición³⁰ -lo que puede dar lugar a la ambigüedad en ciertas interpretaciones que utilizan los números y la simbología de los mismos-³¹ lo importante es que existe un muy cuidadoso proceso de selección y edición en esta novela. Sabemos por Rulfo que *Pedro Páramo* fue un ejercicio de eliminación ya que originalmente el texto constaba de 250 páginas. Suprimió el aspecto ensayístico con que el autor llena los espacios vacíos y se limitó a los puros

juxtapuestos [...] que no se organizan, como en la tradicional progresión narrativa, según una cronología lineal. En realidad hay entre ellos fuertes *elipsis*, *contrapuntos*, rupturas, cambios de *ritmo* y, en general, discontinuidad. Los cuadros o escenas están concebidos como unidades semánticas autónomas dentro de la obra, cuya acción el espectador comprende y reconstruye a partir de la representación, pues no se trata de una acción ordenada ni de coherente desarrollo. [...] En la novela, [...] el montaje equivale a la sintaxis mediante la que se estructuran los episodios de la *historia* en un *discurso* narrativo." (Platas Tasende, 510)

³⁰ Las diversas revisiones que Rulfo hizo de *Pedro Páramo*, muestran un refinamiento y un criterio más riguroso en la segmentación. (cf. Pimentel, "Los caminos...", 136)

³¹ En la edición que nosotros estamos consultando, el texto aparece dividido en 66 fragmentos pero en la edición de la Colección Archivos: *Juan Rulfo. Toda la obra*, coordinador Claude Fell, la novela cuenta con 70 fragmentos. El número 70, como múltiplo de 7, simboliza la totalidad, la totalidad del universo en movimiento, la totalidad del espacio y del tiempo, la totalidad del orden moral y de las energías, principalmente en el orden espiritual. Es también símbolo de la vida eterna, del ciclo completo y de la perfección; las seis direcciones del espacio tienen un punto medio o central que da el número siete (lo cual tendría relación con el *centro cósmico* del que hablaremos más adelante); tiene relación con la creación que fue consumada en 7 días; 7 son las divisiones del infierno y 7 las puertas del paraíso; es un número místico y sagrado con otras muchísimas interpretaciones simbólicas. No parece ser una coincidencia pues además, la sección central (el episodio de la pareja incestuosa y la muerte de Juan) que tiene, como veremos, una enorme importancia mítica y simbólica consta de 7 fragmentos y tanto en la edición de 66 fragmentos como en la de 70, el centro matemático de la novela (33 ó 35) es el mismo: el fragmento inmediato anterior (fragmento sexto de los 7 centrales) a su muerte (fragmento séptimo de 7 en el que paradójicamente se da el descanso pero no de la creación sino de la vida; al mismo tiempo es el primer fragmento de la segunda mitad). Exactamente la mitad de los fragmentos (33 ó 35 según el caso) tratan sobre Juan vivo en un mundo de muertos y la otra mitad, Juan muerto evocando en su diálogo con Dorotea el mundo de los vivos. Estas observaciones hacen evidente cierta composición simétrica y sobre todo destacan el carácter simbólico y mítico de la obra.

hechos, dejando a los personajes hablar libremente.³² El resultado fue un mosaico de escenas, como en el cine, cuyo corte y montaje, aparentemente caótico, es magistral, pues la contigüidad de ciertos fragmentos es muy significativa y el ordenamiento de los mismos está perfectamente pensado. Esta técnica facilitó la inserción de las figuras temporales mencionadas, que modifican y trastocan el tiempo hasta hacerlo desembocar en un no-tiempo. La permutación tan compleja aunada al fragmentarismo y el montaje, por ejemplo, no solamente vuelven acronológica la narración, es decir, no producen nada más un desorden en la forma de contar, sino que doblegan la linealidad temporal y atomizan el tiempo, lo hacen literalmente pedacitos, de manera que se altera la percepción del tiempo (o se hace perceptible el no-tiempo). De hecho, como apunta Luz Aurora Pimentel, el fragmentarismo o la fragmentación no es nada más una forma, tiene un sentido muy profundo en todos los aspectos:

Porque la fragmentación del relato que lo convierte en un laberinto no es un juego perverso de mistificación; es uno de los sentidos más profundos de este mundo ficcional construido que pone en tela de juicio la realidad misma del mundo cotidiano del lector. Todo ahí nos habla de una fragmentación (nostalgia quizá de una unidad perdida para siempre en el espacio mítico y utópico del deseo): las voces que narran, el tiempo y el espacio, la luz del cielo, la tierra, el mismo cuerpo humano deshecho en lodo: todo en este mundo se "estrella" y despedaza; la luz de la vida se debilita en "regueros de luz asperjada", el aliento vital se deshilacha en jirones y murmullos; la búsqueda del sentido, del origen y la identidad procede, a tientas, por un laberinto que hay que hilar y deshilar para poder andar y desandar los infinitos "caminos de la eternidad". (Pimentel, "Los caminos...", 163-164)

Estos recursos, además, contribuyen a crear la ilusión de simultaneidad. Entre otras cosas porque el juego de permutaciones temporales hace incierta la narración en curso debido a los distintos niveles de subordinación. El ejemplo más claro es que primero suponemos que el "presente" de la narración es el de Juan llegando a Comala en busca de Pedro Páramo, y sin embargo, a la mitad de la novela descubrimos, como mencionamos anteriormente, que este "presente" está subordinado al diálogo entre Juan y Dorotea ya muertos en un no-tiempo. Pero además, la combinación del fragmentarismo con la permutación y el contrapunto,

³² Para conocer los puntos de vista y las observaciones del mismo Rulfo con respecto a su obra, consultar: "Conversaciones con Juan Rulfo" de Fernando Benítez.

logran conceder cierta independencia a cada secuencia, lo que nuevamente pone en duda la subordinación analéptica y proléptica que guardan las partes entre sí; es decir, la permutación comúnmente utilizada, si bien quiebra la cronología se sigue cifando a un antes y un después con respecto a un presente en curso, conserva la posibilidad o la capacidad de recomposición del flujo temporal lógico; en cambio, al combinarse con el contrapunto, en el caso de *Pedro Páramo*, lo que se acentúa es la atemporalidad y la simultaneidad, se aniquila el antes y el después de manera que todo "ocurre" (o aparece o se narra) al mismo tiempo. Los fragmentos de la niñez de Pedro Páramo que se van alternando al descenso de Juan a Comala en el fondo son un contrapunto (una historia paralela) más que una permutación analéptica (un pasado con respecto a Juan) pues no están sujetos a una narración en curso. La historia de Miguel Páramo tampoco depende narrativamente de la historia de Pedro Páramo, se cuenta en forma paralela, contrapuntística y además de manera intradiegética (narración dentro de la narración). Todos los personajes tienen que ver entre sí y con Pedro Páramo que funciona como eje pero sus historias se cuentan aisladamente, como hilos sueltos. Otra vez es el lector quien realiza el trabajo de relación y entretrejo de las partes; es el lector quien se afana en rearmar secuencias temporales causales y lógicas que estrictamente, en el mundo de los muertos, están aconteciendo simultáneamente. Y claro, el contrapunto tan elaborado y lleno de silencios resulta en algo mucho mayor que la suma de partes. Igual que el contrapunto musical, podríamos decir que *Pedro Páramo* "regula el desarrollo simultáneo de varias voces en un conjunto, en que cada voz o parte conserva su independencia, estando a la vez sujeta al todo." (Höweler, 136) (Fig. 62)

Con ello Rulfo logra la orquestación de múltiples voces y el espejismo de la simultaneidad a pesar de la linealidad de la escritura. Alfonso de Toro apunta: "A través de la acronía Rulfo intenta transmitirnos la ilusión de la atemporalidad, tratando de romper la implacable linealidad de la escritura." (223) El tiempo lineal (histórico) y el tiempo "atemporal" (mítico) se hallan en tremenda tensión pues como decíamos, en el mundo ficcional de los muertos prevalece la atemporalidad pero los muertos hablan de la vida, y en su penar remedan la vida, de tal forma

que, además de "la implacable linealidad de la escritura", estos fantasmas, con su lenguaje y sus acciones ponen de manifiesto la temporalidad. En suma, la combinación de permutación y contrapunto hace que perdure la ambigüedad entre tiempo y no-tiempo, que a su vez se proyecta en la ambigüedad entre vida y muerte tan característica de la novela.

Como vemos se vuelve difícil deslindar los recursos temporales porque están utilizados todos a la vez. Lo mismo pasa con la superposición y la narración preactiva. Estos recursos también tienen la finalidad de dismantlar el tiempo causal y cronológico y asimismo se combinan con otros. Algunos ejemplos de superposición, o sea, de inserción de otros niveles temporales (analépticos o prolépticos) mediante recuerdos o situaciones imaginadas en la conciencia son: los pasajes en cursivas en los que habla Doloritas a través de la conciencia de Juan Preciado; el recuerdo que tiene Pedro de la muerte de su padre, Lucas Páramo, cuando Fulgor llega a darle la noticia de la muerte del hijo, Miguel Páramo (entonces las dos muertes quedan traslapadas provocando un mismo dolor, dejando a Pedro Páramo, al mismo tiempo, sin descendencia y sin ascendencia); la escena evocada por Damiana, de una noche en su juventud en que Pedro Páramo quiere hacer el amor con ella, recordada al observar cómo Pedro Páramo, a quien "no se le quita lo gatero", se columpia sobre la ventana de la chacha Margarita. En cuanto a la narración preactiva, señalamos en la nota explicativa que es una especie de permutación en la que se narran primero los resultados de un hecho y después el hecho mismo (efectos antes que causas) y que la intención puede ser la de provocar sorpresa por el escamoteo de información u ofrecer una visión poliédrica de la realidad. Abundan los ejemplos: primero sabemos que Pedro Páramo está muerto y después se nos cuenta el relato de su vida y cómo murió; la aparición de Miguel Páramo, consecuencia de su muerte, se relata antes que su muerte, las condiciones de su nacimiento y su forma de vivir; los gritos de Toribio Aldrete en el cuarto donde Juan pasa la noche se presentan antes de que sepamos quién era y por qué murió ahorcado; el nombre de Juan Preciado es un dato que no se nos da a conocer sino hasta prácticamente la mitad de la novela, cuando en una narración ordenada

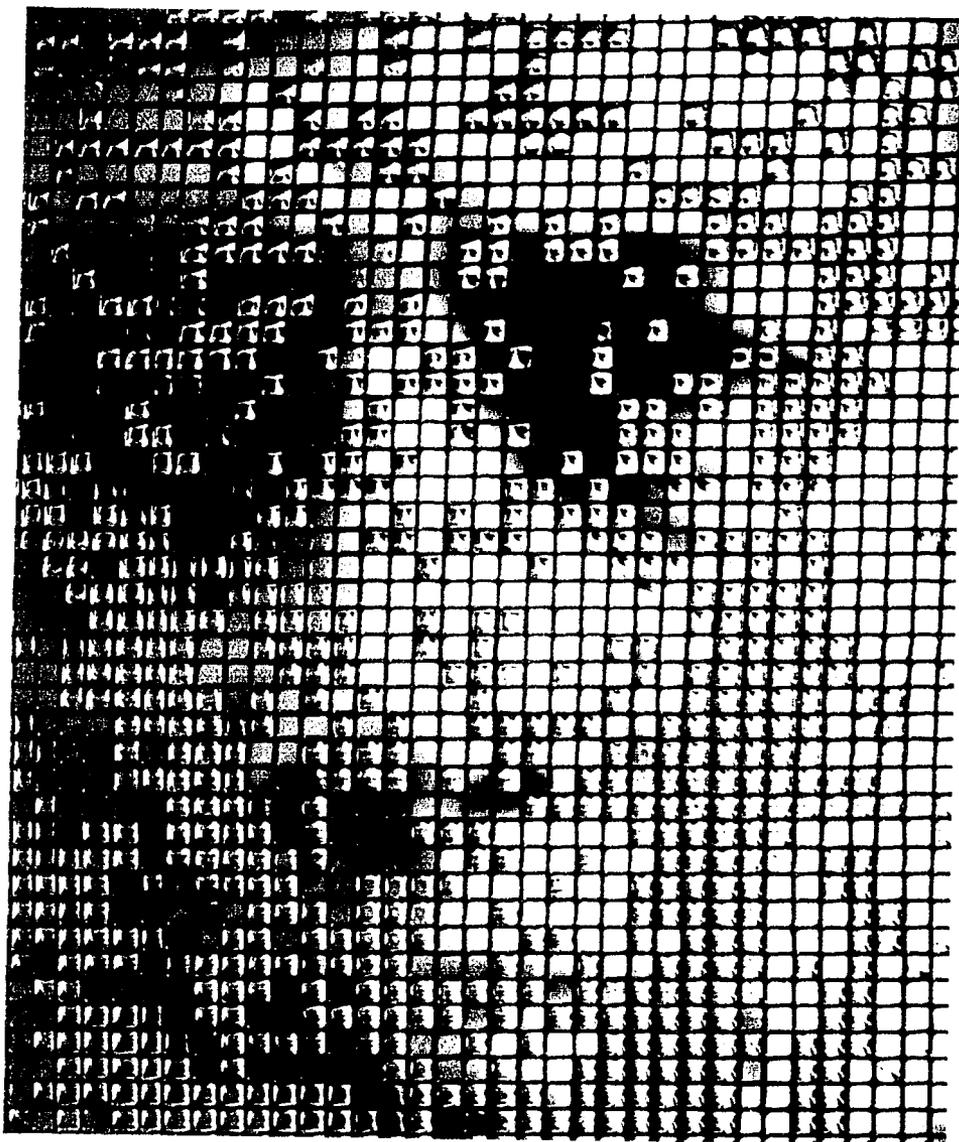


Fig. 62. Peter Keetman, *Mil y un rostros*, 1957.

Las pequeñas fotografías acomodadas en la retícula, como los fragmentos de *Pedro Páramo*, conservan su independencia y sin embargo, unidas -haciéndose simultáneos los mil rostros y los múltiples momentos de esos rostros-, engendran una figura mayor, un todo complejo y polifónico.

200-A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

aparecería desde el principio; los motivos por los que Juan tiene que cobrárselas caro a Pedro Páramo se revelan posteriormente, ya iniciado el viaje y la búsqueda del padre; la decisión del padre Rentería de otorgarle la salvación a Miguel se presenta antes que su visita al cura de Contla y sus múltiples remordimientos, etc. En *Pedro Páramo*, en contadas ocasiones hay sorpresa por esta inversión del orden al narrar, sin embargo, desde el punto de vista temporal, tal vez lo más importante en este caso es la visión poliédrica que se construye pues contribuye, como otros recursos de los que ya hablamos, a suscitar la ilusión de simultaneidad. En un tiempo "atemporal" la causalidad no tiene sentido, se la puede pasar por alto, "b" no es la consecuencia de "a"; al contrario, es indistinto narrar primero lo final porque todo es presente "a" y "b" y "c". Si la visión poliédrica de la realidad es precisamente la contemplación simultánea de distintos planos o perspectivas, la visión poliédrica del tiempo, ensayada por medio de la narración preactiva en *Pedro Páramo*, es la contemplación simultánea de distintos momentos. (Fig. 63)

Según observamos, la circularidad, el fragmentarismo, la permutación, la superposición, la narración preactiva y el contrapunto apuntan a la descomposición y cancelación del tiempo y nos conducen a la sincronía o simultaneidad, a un presente donde todo está ocurriendo a la vez. Pero no se trata de la sincronía *dentro* del marco de la temporalidad, es decir, lo que pretende expresar el texto no es solamente que mientras a un personaje "A" le sucede "x", a un personaje "B" le sucede "y"; sino que todos los momentos de un mismo personaje y de un mismo espacio coexisten, es decir, no coinciden únicamente varios sucesos en un momento dado sino que pasado, presente y futuro son uno y mismo momento presente. "Al abandonar el cuerpo las almas acceden a lo inteligible. Fuera del tiempo, existen en la eternidad, donde todo, a la vez, es antes y después. El tiempo, al revés que la eternidad, es serie irreversible con un antes y un después concebido cronométricamente, no simultáneamente." Las ánimas de Rulfo "'viven' en la eternidad, la cual consiste en la obliteración de todo *ahora* y por tanto de cualquier tiempo, de todo tiempo". (Rodríguez-Alcalá, "Miradas sobre *Pedro Páramo* y la *Divina Comedia*", 681) Hablar de simultaneidad en *Pedro*

Páramo, es hablar del no-tiempo; no hay sucesividad, no se registran cambios ni movimiento.³³ En Comala, la escena en que Susana se va, la escena en que Susana regresa y la escena en que Susana muere están sucediendo a la vez en un presente fijo y eterno. La niñez de Pedro Páramo coexiste con cada uno de sus abusos y con su muerte; la llegada de Juan a Comala y su propia búsqueda y muerte ocurren y siguen ocurriendo a la vez y siempre. La simultaneidad se hace explícita cuando el texto nos obliga a conectar el final del fragmento (11 en esta edición) de la página 27 con el fragmento (17 en esta edición) de la página 36. En el primero doña Eduvigés le pregunta a Juan: "¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto?" a lo que Juan responde que no y ella añade: "Más te vale". Nueve páginas después, Eduvigés continúa con el "Más te vale, hijo. Más te vale.", haciendo evidente que todo lo narrado entre un fragmento y otro -el anuncio de la muerte de Lucas Páramo, la absolución de Miguel Páramo después del soborno, la conversación entre el padre Rentería y su sobrina Ana en relación a la violación, el entierro de Miguel y los comentarios de la gente, los remordimientos del padre Rentería por su actitud con respecto a los pobres-, ha sucedido mientras ella pronuncia estas palabras, o sea, simultáneamente. Pero la simultaneidad va más allá; por la anulación de fronteras entre la vida y la muerte y la condición ambigua de los personajes, -figuras sin cuerpo, murmullos sin ruido-, se funden en el presente eternizado los momentos "en vida" y los momentos del deambular de las ánimas.

No olvidemos que Comala es un "pueblo que vive sus muertes y su muerte fuera de la historia"; en Comala, poblada de ecos y murmullos, "todo el tiempo es ya una sola eternidad sepultada". (Blanco Aguinaga, 102, 103) Todo, "muerto", está ocurriendo siempre y simultáneamente como un eco infinito:

-Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran encerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso.

³³ Si bien nos pareció más conveniente incorporar el análisis temporal de *Pedro Páramo* en el capítulo dedicado al tiempo mítico por la riqueza que presenta desde esta perspectiva, también se podría haber insertado en el capítulo siguiente que se ocupa del tiempo simultáneo (aunque con otros matices). Esto nos muestra lo polifacético que es el tiempo.



Fig. 63. Pavel Filonov, *Head*, 1924.

Pedro Páramo, como esta cabeza, es un universo laberíntico lleno de murmullos y voces; murmullos y voces embrollados como los colores, líneas y formas de esta imagen.

246A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen.
(Rulfo, *Pedro...*, 45)

Corroboran esta apreciación de un presente eternizado y simultáneo dos elementos narrativos muy importantes. Uno: la utilización en gran medida de la escena, del diálogo, o del estilo directo de manera que coinciden en duración y en el momento de acontecer, el tiempo de la historia (lo narrado) con el tiempo del discurso (la acción de narrar); además, lo representado o narrado (pues está siendo representado y narrado) está sucediendo en un presente. "Es decir, lo narrado es presentado *in actu*." (De Toro, 217) Toda la novela, no se nos olvide, depende del diálogo entre Juan y Dorotea (escena poblada de escenas) que posee "una función de marco general donde se incrusta luego la narración en primera y tercera persona". (227) Dos: el manejo de los tiempos verbales y los indicadores temporales que también producen la sensación de que las cosas están pasando a la par que la narración. De forma desconcertante al principio, aparentemente provocando una inadecuación temporal, pero con perfecto control, se mezclan verbos en pasado o en copretérito con verbos en presente: "Yo *imaginaba* ver aquello a través de los recuerdos de mi madre [...] *Ahora yo vengo* en su lugar. *Traigo* lo ojos con que ella miró estas cosas [...]" (Rulfo, *Pedro...*, 8); "*Sentí* el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa [...] Es el mismo que *traigo* aquí [...]" (10); "*Ahora estaba aquí*, en este pueblo sin ruidos." (11).

Aquí y ahora están sucediendo las cosas en *Pedro Páramo*. Comala es un mundo cerrado, circular, sin principio ni fin, viviendo un presente eternizado. Pero se trata de un presente *presente*, cercano a los lectores, que nos involucra, que nos hace descender junto con Juan Preciado al mundo de los muertos y al infierno de Comala.

[...] Rulfo pretende colocar sus historias en un presente eternizado, un presente continuo (por eso las referencias al presente desde el que se narran la mayoría de los relatos) para dar al lector la sensación de cercanía de ese mundo, y en definitiva, como medio de que el lector penetre con más intensidad en el mundo que se le ofrece. (González Boixo, *Claves...*, 244)

En *Pedro Páramo* asistimos, no a la narración del mito, ni a lo que ocurrió *in illo tempore*, sino al mito mismo que está aconteciendo en el presente. Por la forma

de narrar, y gracias a todos los recursos ya mencionados, los lectores nos sentimos inmersos en ese mundo, incapaces de guardar distancia, interpelados, cómplices de esos muertos fantasmales que nos pueden hablar a nosotros, que a su vez nos guían hacia el país de los muertos, se nos presentan de manera terriblemente ambigua, borran las fronteras entre vida y muerte y que por ende ponen en duda nuestra propia realidad y existencia, y por supuesto, nuestra experiencia vital temporal, casi obligándonos a pellizcarnos para comprobar si en verdad o aún somos de carne y hueso. Las inquietudes que brotan giran en torno a preguntas como: ¿Qué calidad de seres somos? ¿En qué medida la vida es más muerte e infierno que vida? ¿El infierno está allá, del otro lado, o aquí, en la vida? ¿Acaso no se nos voltea el mundo al revés al sufrir los efectos del texto que nos deja con la sensación de que la vida no es más que un derrotero hacia la muerte, una condena infernal y sin salida, y la muerte una forma permanente de vivir lo ya vivido? ¿Y cómo es nuestro tiempo, una línea que con la muerte se enrosca para repetirse eternamente? ¿Un tiempo de caída sin fin, que no va hacia delante sino hacia abajo convirtiéndose en un tiempo sin tiempo?

Para entender en toda su profundidad el tiempo mítico de la novela, a todos los elementos que hemos visto -la estructura, la forma de narrar, el radical anacronismo, y particularmente la creación de un tiempo simultáneo o un no-tiempo-, hay que agregar el contenido simbólico y arquetípico que posee:

Un aspecto clave de la creación de Rulfo es el aura mítica que la invade. [...] Considerada como un todo, la novela de Rulfo tiene el sabor del mito, combinando los elementos de muchos. Hay la intemporalidad, la falta de comienzo y de fin, y la ausencia de la historia, que deja a la leyenda en suspenso. Las imágenes poéticas sugieren símbolos para el lector que desea buscarlos. Pero lo más importante es que la leyenda ha sido trasladada de la realidad que el lector conoce a un reino sobrenatural en donde la vida y la muerte no tienen límites. (Sommers, 737)

Recordemos que el tiempo histórico es personal, singular y único mientras que el mítico es general y repetitivo. En este sentido, comentamos el carácter mexicano, incluso regionalista, del texto rulfiano que apuntaría a la concepción histórica del tiempo; pero también dijimos que la obra rebasa el referente histórico concreto y constituye por un lado, un paradigma de lo mexicano y por otro, un

paradigma de la condición humana, incorporando así un tiempo general, universal y mítico. Por lo tanto, la novela es un muestrario que cubre la gama que va de lo local a lo universal y de lo histórico a lo mítico. *Pedro Páramo* acepta interpretaciones a muchos niveles de generalidad precisamente por el simbolismo que guarda y por la puesta en práctica (no sólo alusión o referencia) de una gran cantidad de mitos; lo que en rigor se convierte en una reactualización de todos esos mitos y en consecuencia una manifestación de lo que tiene el hombre de arquetípico e inmutable experimentando un tiempo que vuelve siempre sobre sí mismo y que es en el fondo una negación del tiempo.

Algunos de los mitos que juegan un papel relevante y que por tanto le confieren al texto una dimensión temporal mítica son los siguientes.

Tenemos la búsqueda del padre que al mismo tiempo es la búsqueda del paraíso perdido, del origen y paradójicamente, también de la muerte. A un nivel está "el mito mexicano del hijo ilegítimo, nacido de la violación, eternamente en busca de su padre desconocido". (Harss, 325) (El matrimonio por conveniencia que tiene Pedro Páramo con Doloritas además del mal trato que le da y la definitiva separación, hacen que Juan Preciado sea en cierto modo un hijo nacido de la violación y que desconozca a su padre.) En la personalidad del mexicano, - por su misma historia-, según Paz, está inscrito el sentimiento de soledad y de orfandad que lo llevan a la búsqueda del padre que a su vez es una tentativa por restablecer los lazos que lo unen a sus raíces, a su origen y a la creación. En otro nivel la búsqueda de Juan reactualiza el mito griego de Telémaco. Carlos Fuentes escribe: "*Pedro Páramo* es en cierto modo una telemaquia; la saga de la búsqueda y reunión con el padre." Y agrega: "Pero como el padre está muerto -lo asesinó uno de sus hijos, Abundio el arriero- buscar al padre y reunirse con él es buscar a la muerte y reunirse con ella." (829) En otro sentido, también es la búsqueda del paraíso perdido pues el mismo Juan dice que lo lleva la ilusión de encontrar el mundo idealizado de los recuerdos de su madre. Tan sólo en la determinación de Juan de ir a Comala se ponen en movimiento modelos míticos de la tradición mexicana, y de la tradición griega (la Odisea) y judeo-cristiana (bíblica) además del mito de la muerte.

Relacionado con los modelos arquetípicos mencionados (las distintas búsquedas), tenemos también el mito que equipara la vida con un viaje y especialmente el mito del viaje como pasaje de la vida a la muerte. La entrada de Juan Preciado a Comala es semejante al camino que recorren los muertos según los mitos clásicos; lo encamina un guía, en este caso Abundio, probablemente cruza un puente (otras veces es un río) pues la casa de Eduviges está junto al puente, va pasando por sucesivas etapas como si fueran pruebas iniciáticas, progresivos descensos, guiado por Eduviges, Damiana y la mujer de Donis.

Muy importante es el mito de Adán y Eva del Génesis bíblico al que alude la pareja incestuosa de los hermanos. Es significativo que sea el episodio central de la novela y que coincida con la muerte de Juan. Como si en el centro se tocaran hasta fusionarse, el origen y el fin.

Desde otra perspectiva también se articula el mito del tirano (en general y particularmente el tirano latinoamericano) y el mito del amor ideal e irrealizable pues Pedro Páramo nunca puede poseer a Susana que vive inmersa en un mundo de sueño, amor sensual y locura.

Especialmente, los soportes simbólicos de *Pedro Páramo* están íntimamente ligados a la dimensión mítica, pues no sólo promueven la generalización y la universalidad sino que además hacen referencia a cuestiones religiosas, cósmicas y/o arquetípicas.

Todos los nombres propios, de personas y lugares, por ejemplo, son simbólicos lo que hace que los personajes se desprendan de lo singular e individual y se magnifiquen o se conviertan en figuras arquetípicas. Pedro, Juan, Miguel, Susana, Doloritas, Abundio, Donis, Ángeles, Fausta, Inocencio, como muchos otros personajes adquieren un carácter simbólico al poderse establecer una relación entre el significado del nombre y su participación o función en la novela. De la misma manera, los nombres de lugares no están vacíos de significado. Los sustantivos comunes al convertirse en sustantivos propios y aparecer con mayúsculas cobran un nivel de abstracción que inmediatamente los lleva al terreno de lo simbólico. Los espacios físicos específicos se transforman entonces en espacios míticos y por eso se dice que en *Pedro Páramo*, el espacio "real",

como el tiempo, queda abolido.³⁴ Así tenemos por ejemplo "Los Encuentros", "Los Confines", el rancho de "Enmedio", *La Andrómeda* y la "Media Luna" que posee una connotación cósmica y representa prácticamente todo el mundo o por lo menos todo el mundo visible:

¿Ve aquella loma que parece vejiga de puerco? Pues detrasito de ella esta la Media Luna. Ahora voltié para allá. ¿Ve la ceja de aquel cerro? Véala. Y ahora voltié para este otro rumbo. ¿Ve la otra ceja que casi no se ve de lo lejos que está? Bueno, pues eso es la Media Luna de punta a cabo. Como quien dice, toda la tierra que se puede abarcar con la mirada. (Rulfo, *Pedro...*, 10)

Por supuesto, el nombre de Comala también es simbólico; viene de comal: disco de barro muy delgado y con bordes que se usa para cocer las tortillas de maíz. Curiosamente, el vocablo reúne la palabra *mala* y la sílaba *co* que como prefijo significa reunión o cooperación. (cf. Álvarez, 33) Como el comal puesto sobre el fuego, Comala, con su calor asfixiante, "está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno". (Rulfo, *Pedro...*, 9). (Fig. 64)

También, como el redondo comal, Comala simboliza la Tierra, el mundo; a la vez constituye una representación del Infierno y una representación del Paraíso, de un Paraíso perdido. Comala adquiere todo su valor mítico universal cuando lo visualizamos como el ombligo del mundo o como un *Centro cósmico* según lo define Mircea Eliade. Los *Centros cósmicos* pueden ser montañas sagradas, templos o ciudades, lo que los caracteriza es que funcionan como un *Axis Mundi*, un punto de encuentro del cielo con la tierra y el infierno. "El infierno, el centro de la tierra y la 'puerta' del cielo se hallan, pues, sobre el mismo eje", y a lo largo de este eje se realiza "el pasaje de una región cósmica a otra". (Eliade, *El mito del eterno retorno*, 21) El descenso de Preciado a Comala es un recorrido por este eje. "Comala conjuga arquetípicamente Paraíso, Tierra, Infierno y Purgatorio" apunta Nicolás Emilio Álvarez. (30) El arquetipo del *Axis Mundi* también formaba

³⁴ No olvidemos la estrecha relación que guardan tiempo y espacio, y cómo de alguna manera se determinan. A un tiempo mítico corresponde un espacio mítico y viceversa; si el tiempo está abolido, forzosamente el espacio debe estarlo también. En el caso de *Pedro Páramo* existe una perfecta consonancia entre las dos dimensiones, espacio y tiempo se trabajan paralelamente y se retroalimentan para construir el mundo mítico que configura la novela. El mismo Rulfo dice: "no hay un límite entre el espacio y el tiempo"; "los muertos no tienen tiempo ni espacio." (Rulfo en Rodríguez-Alcalá, 679)

parte de la mitologías mesoamericanas. "Esta idea fundamental de los cuatro puntos cardinales y de la región central (abajo-arriba), que da la quinta dirección o sea la región central, se encuentra en todas las manifestaciones religiosas del pueblo azteca y es uno de los conceptos que sin duda este pueblo recibió de las viejas culturas de Mesoamérica." (Alfonso Caso en Álvarez, 31) La quinta dirección, el centro, representa el punto donde cielo y tierra se encuentran. La configuración de Comala como *axis mundi* queda ratificada con la descripción que hace la hermana de Donis de todos los caminos que convergen en el pueblo:

Hay multitud de caminos. Hay uno que va para Contla; otro que viene de allá. Otro más que enfila derecho a la sierra. Ése que se mira desde aquí, que no sé para dónde irá –y me señaló con sus dedos el hueco del tejado, allí donde el techo estaba roto-. Este otro de por acá, que pasa por la Media Luna. Y hay otro más que atraviesa toda la tierra y es el que va más lejos. (Rulfo, *Pedro...*, 54)

"Estos *cinco* caminos" dice Álvarez, "se vinculan simbólicamente con los conceptos de infierno, purgatorio, paraíso, tierra y cielo y a nivel arquetípico confirman la Ley del Centro. Para mayor precisión se destaca ese último camino 'que atraviesa toda la tierra y es el que va más lejos' el cual alude inigualablemente a la quinta dirección." (32-33) Por ser el centro, en Comala se escuchan los goznes de la tierra. "En el comienzo del amanecer, el día va dándose vuelta, a pausas; casi se oyen los goznes de la tierra que giran enmohecidos; la vibración de esta tierra vieja que vuelca su oscuridad." (Rulfo, *Pedro...*, 113) Y Susana oye como rechina la tierra.

Hay que puntualizar que el *axis mundi* de Comala es un eje que pone en contacto diferentes espacios pero también distintas dimensiones temporales pues conjuga e integra *simultáneamente* el tiempo eterno celestial e infernal de los murmullos, los ecos, las almas sin descanso, el tiempo histórico y cronológico terrenal, el tiempo del dolor, la condena y la pena del purgatorio, el tiempo infinito o nulo de la muerte, el tiempo mítico del paraíso y el tiempo cíclico que hace coincidir principio y fin, vida y muerte, antes y después. En una palabra, Comala es también centro y eje del tiempo; la quinta dimensión temporal en la que convergen, como los caminos de todas direcciones, las formas temporales más opuestas.

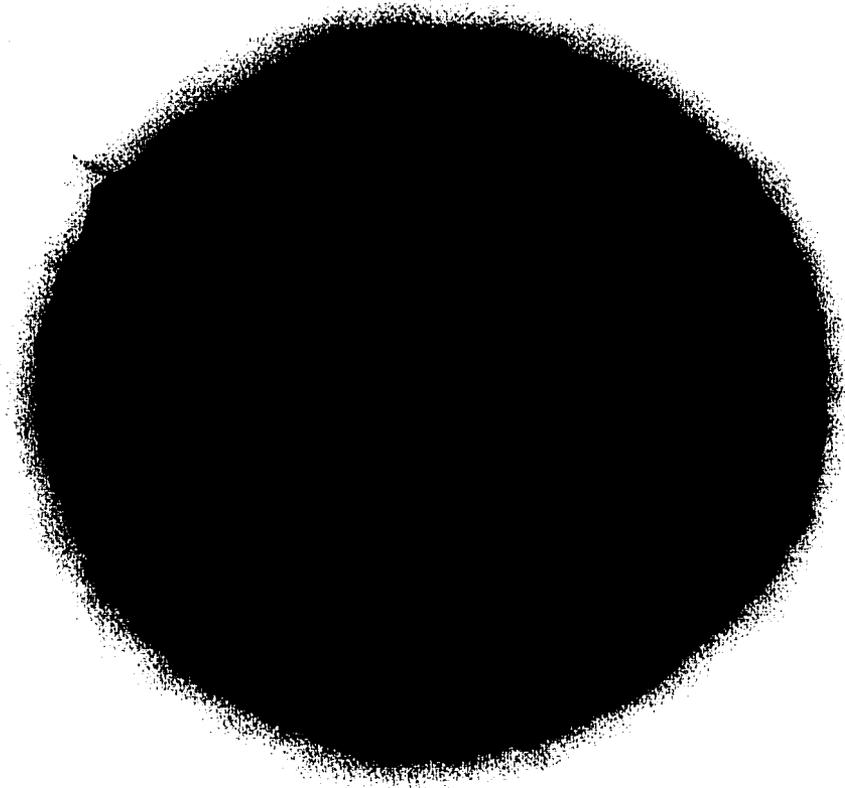


Fig. 64. Otto Piene, *Fire (Red and Black on White)*, 1962.

"Shortly before executing *Fire (Red and Black on White)*, Otto Piene published, in 1961, a programmatic text called *Ways to Paradise* in the journal *Zero*." (20th Century Art. Museum Ludwig Cologne, 582) ¿Qué es esta figura? ¿Un sol negro pulsando, un camino al paraíso, un comal o la boca del infierno?

252 A

TESIS CON
FALLA DE ENTREN

También por ser un eje, Comala admite la reunión de los extremos, en Comala se contemplan los opuestos, las estructuras simétricas y los elementos contrastantes, los reveses y las inversiones, conviviendo o mirándose como ante un espejo que hace perceptible *lo otro* o la imagen especular. Aparte de la polaridad Cielo e Infierno que comentaremos con detenimiento a continuación, y del juego entre lo particular y lo general, lo individual y lo universal, la historia y el mito, el tiempo y la eternidad (o el no-tiempo) -puntos que ya hemos tocado-; se ponen en tensión las parejas vida-muerte, *eros-tánatos*, cuerpo-alma, ilusión-desesperanza, reunión-pérdida, creación-destrucción, salvación-condenación, realidad-irrealidad, el bien-el mal, estatismo-revolución. "Esto corresponde en el orden formal a un *ritmo en contrapunto* constante: espacial (arriba-abajo; afuera-adentro); temporal (ayer-hoy); ético (lo alto-lo bajo); ideológico (mundo ideal-praxis histórica); lingüístico (lenguaje poético arquetípico-lenguaje coloquial imperativo y gestual, tendiente al silencio por pérdida)." (Jiménez de Báez, 123) Estructuralmente están trabajadas las simetrías, por ejemplo, la primera mitad de la novela nos presenta a Juan vivo en un mundo de muertos y la segunda a Juan muerto rememorando a través del diálogo con Dorotea el mundo de los vivos: "En la primera mitad, la presencia de la muerte contamina la existencia; la vida es un infierno viviente. En la segunda mitad, la vida contamina la muerte, haciendo de esa condición también un infierno." (Sommers, 733) Asimismo, al nivel de la anécdota abundan las paradojas, por ejemplo, un hijo va en busca del padre y el otro lo mata, o coinciden en la misma tumba el hijo que busca al padre (Juan) y la madre que busca al hijo (Dorotea). La calidad de *axis mundi* de Comala permite que todos estos extremos y contradicciones embonen.

Ahora bien, aunque el Cielo y su respectiva temporalidad sean difíciles de encuadrar en Comala, -también el Paraíso y el tiempo paradisiaco³⁵ pues nunca se actualizan en la realidad, sólo se manifiestan desmaterializados, como

³⁵ Cielo y Paraíso, si bien comparten, como arquetipos, las características de idealidad, beatitud y bonanza, se distinguen en que el primero es una utopía a la que se quiere llegar para reintegrar el orden y la unidad, es lo que se desea, la promesa del futuro; en cambio, el Paraíso es un mito del origen, lo que existía *in illo tempore*, lo que se ha perdido y se añora. Sin embargo, ganar el Cielo equivale a recuperar el Paraíso pues aunque se encuentran en los dos extremos de la cadena temporal, cierran un círculo.

evocación, imagen o pensamiento de Doloritas en la conciencia de Juan³⁶ se palpan como añoranza celestial de las almas en pena y asoman por el techo abierto de la casa de los hermanos en los pasajes previos a la muerte de Juan. Varias veces Juan queda embelesado por el cielo y específicamente por la luna junto a la estrella más grande de todas. La imagen es clave pues *La estrella junto a la luna* fue uno de los títulos que Rulfo consideró apropiados para la novela antes de decidirse por *Pedro Páramo*.³⁷ Jiménez de Báez, considerando la luna como símbolo del mundo materno, cambiante y regenerador, valiéndose además de la mención de Donis de que Juan "debe ser un místico" (Rulfo, *Pedro...*, 58) y del breve fragmento inmediatamente después de la última referencia a la estrella junto a la luna en el que dialogan madre (Doloritas) e hijo (Juan), (60), interpreta la imagen de los astros como la unión trascendente de la madre y el hijo siendo la voz de la madre la confirmación de la vía unitiva. "El encuentro fallido con el padre de la tierra, condenado a desaparecer por su adhesión al mundo materializado, se sustituye por la búsqueda de la unión trascendente con el Espíritu." (Jiménez de Báez, 149) Doloritas, por contraste con el padre, simboliza lo espiritual, lo ideal, lo desmaterializado; de hecho en la novela aparece básicamente como puro pensamiento o "voz" que alude a la concepción paradisiaca de Comala. En este sentido, la búsqueda y muerte de Juan con todo su rebullir y retorcimiento de "condenado" (según esta interpretación es lo contrario, un elegido, un redentor), que forma parte de rito iniciático o de pasaje, representaría el paso de lo *bajo* a lo *alto* o de lo *terrenal* a lo *celestial* dentro del eje del *axis mundi*, haciéndose presente el arquetipo del Cielo.

Bajo esta perspectiva -que privilegia el paso de lo terrenal a lo trascendente y la visión optimista, esperanzadora y clásica del mito, así como la función redentora

³⁶ A pesar de tratarse de un espacio ideal, el Paraíso tiene una enorme importancia y ejerce una influencia determinante en la configuración total del texto pues como apunta Pimentel: "La intensidad del recuerdo heredado, sin embargo, tiene un grado de iconicidad tan grande que, si narrativamente se trata de una memoria delegada, su proyección descriptiva dibuja una imagen tan vívida que llega a obliterar, por el puro contraste, el espacio diegético del presente. Así, la presión de un espacio vital perdido, tejido y bordado por la nostalgia de una memoria que idealiza, se impone al espacio "real" y, simultáneamente, lo "desrealiza", por así decirlo. ("Los caminos...", 144 - 145)

³⁷ Otros títulos probables fueron: *Los murmullos* y *Los desiertos de la tierra* (cercano a *Pedro Páramo*).

de Juan-, "la novela trata de la búsqueda del centro cósmico, donde se renace a otro estado del ser y, por lo tanto, existiría la posibilidad de crear un nuevo hombre". (González Boixo, *Claves...*, 75) El viaje y la serie de pruebas iniciáticas por las que pasa Juan tienen dos sentidos: la propia identificación, encontrar su "yo", y el acceso a lo absoluto.

Sin embargo, desde el punto de vista de otros críticos -punto de vista que compartimos-, en *Pedro Páramo* domina la visión pesimista, desesperanzadora y condenatoria de manera que el *centro cósmico* sagrado da lugar a una caída más que a una elevación y a una eternidad maldita que nada tiene que ver con la eternidad ideal y plena del *Ser*. Oculta, inmaterial y simbólicamente están Cielo y Paraíso pero evidente y explícitamente la novela es un *descenso a los infiernos*, un descenso vertical a lo profundo de la Tierra por ese quinto camino que "atraviesa toda la tierra".

Ya Homero nos cuenta como Odiseo desciende al Hades, el imperio de los muertos, para que el fantasma de Tiresias le indique cómo regresar a Itaca. También Orfeo desciende al Hades en busca de Eurídice. Pero Dante, en la *Divina Comedia*, es quién desarrolla plenamente el tema mítico del descenso a los infiernos y del infierno mismo. Olga W. Vichery "afirma que el Infierno dantesco funciona como 'una metáfora decisiva de la condición humana en el siglo XX'" (Rodríguez-Alcalá, "Miradas sobre...", 671) porque simboliza la vida moderna de acuerdo a como la han retratado muchos autores de este siglo. "El mundo del autor moderno *debe ser atroz*. He aquí el requisito principal. Un mundo 'en que la misma tierra es hostil; los elementos despiadados'. 'Un mundo en que lo que debe nutrir a los hombres se convierte en fuente de frustración y destrucción.'" (671) En Juan Rulfo, "en quien el arquetipo dantesco acaso exhiba su más dramática fascinación", este mundo atroz aparece con "violenta intensidad" no sólo en *Pedro Páramo* sino incluso en algunos relatos breves como "Luvina"³⁸ (671- 672) El

³⁸ "Luvina", igual que *Pedro Páramo*, nos presenta un mundo atroz, un infierno. Luvina, el más alto de los cerros, es un "lomerío pelón", una "mancha caliginosa", cinicienta, apagada, desteñida, reseca, estéril, "sin un árbol, sin una cosa verde para descansar lo ojos", donde el viento sopla sin descanso, "raspando las paredes", rascando "como si tuviera uñas". Luvina "es el lugar donde anida la tristeza", es "la imagen del desconsuelo", es un "lugar endemoniado", es un lugar muerto, habitado por sombras y figuras fantasmales. Aparte de ser arquetipo del infierno, el cuento, como

Infierno rulfiano tiene mucho en común con el de Dante pues a diferencia de otras obras contemporáneas que reconfiguran el arquetipo como símbolo de la vida moderna, sin la presencia de la "teología" y con hombres de carne y hueso insertos en un tiempo histórico; Rulfo crea un mundo atemporal, de sombras y espíritus, dentro de un contexto que posee un sistema de creencias semejantes a las del medioevo: "actúa un excesivo temor del infierno y de los tormentos del purgatorio no atemperados por una vacilante esperanza en el cielo, esperanza ésta ensombrecida por el horror del pecado". (672) El de Rulfo no es solamente un infierno creado por el hombre (o por un hombre, Pedro Páramo); también por Dios pues participa la creencia "teológica" de los personajes, lo que dramatiza la visión trágica de la existencia. Vivimos esos horrores no solamente en la vida terrenal sino en la otra y *para siempre*.

[...] la "teología" de la novela potencia al máximo la intuición desgarradora del mal, de la culpa, de la frustración, del remordimiento y de todos los aspectos sombríos de la condición humana. Éstos se eternizan en la conciencia de los pecadores. La eternidad, en efecto, siendo de naturaleza, digamos, simultánea, se apodera del ser como permanente, sin posible cambio. Merced a esto, las sombras de Comala tienen ante sí, mejor dicho, *son infinitamente* la urdimbre de males inherentes a lo humano, males que *sobreviven* a la muerte misma. (682)

Los muertos en Comala, como los condenados de Alighieri, son prisioneros de su infierno por toda la eternidad. "Para los personajes de Rulfo, la muerte no es un fin de la existencia, sino *el fin del tiempo*. Dicho de otro modo, es el acceso a la Eternidad." (672) Pero una eternidad maldita. Se hace evidente que el absoluto de la eternidad puede ser celestial pero también infernal. La vida humana, en la serie irreversible del tiempo, es un mirar hacia delante, hacia el futuro; los espectros de este infierno sin tiempo carecen de futuro, experimentan la pesadilla de la

la novela, crea un espacio y un tiempo míticos. Luvina también es un *centro cósmico* (una montaña "sagrada", con su templo) sólo que degradado, desmitificado (lo que comentaremos a continuación sobre la desmitificación del mito en *Pedro Páramo* se aplica igualmente a "Luvina"), pues la iglesia solitaria es un "jacalón vacío" con el techo resquebrajado y el altar desmantelado; y el tiempo ahí es muy largo, parece una eternidad: "Nadie lleva la cuenta de las horas ni a nadie le preocupa cómo van amontonándose los años." "Luvina" simboliza la vida humana, la caída inevitable: "Fui a ese lugar con mis ilusiones cabales y volví viejo y acabado". (todas las citas son de Rulfo, "Luvina" en *El llano en llamas*, 92-102) Todo hombre acude a Luvina, pasa por Luvina, experimenta la soledad, el silencio, el desamparo, la aridez, y el sabor amargo de Luvina, que como Comala representa otro paraíso condenado y perdido.

eternidad como la define Paz: "idea insoportable e intolerable" por la imposibilidad de cambio.

Como en Dante, las almas torturadas de Juan Rulfo tienen una suerte de cuerpo espectral, una fantasmal apariencia, y hablan, se mueven, se quejan. Privadas de toda posibilidad de cambio, incapaces de mejorar su condición, se hallan fuera del tiempo. Su actividad como fantasmas carece de propósito; es ineficaz y vana. (674)

El referente del Paraíso y la idea de eternidad celestial no hacen más que profundizar, por contraste, el dramatismo de la eternidad infernal y del vacío de la muerte porque la plenitud ideal es inaccesible:

Tiempo sin tiempo el del paraíso perdido; mítico porque la imaginación, la nostalgia y el deseo lo han moldeado a su imagen y semejanza; porque han hecho de él un pasado *monolítico, absoluto*, sin eventos singulares que marquen, de manera irreversible, el devenir; es aquel paraíso perdido un espacio fuera de todo tiempo y de toda realidad. Es por ello que entre el entonces de la nostalgia y el presente de la destrucción cumplida sólo puede darse una confrontación total, sin matices: la plenitud ideal frente al vacío de la muerte sin remisión; paraíso frente a infierno. (Pimentel, "Los caminos...", 155) (Fig. 65)

Si bien la versión del Infierno de Rulfo es "fiel" al arquetipo, es también una versión muy moderna debido a que lleva a cabo el mito y su desmitificación. ¿Por qué? Mircea Eliade estudia básicamente tres conjuntos de mitos, los de la creación (cosmogónicos) o de los orígenes, los mitos del eterno retorno o los de renovación y los mitos escatológicos o del fin del mundo. Lo común a todos ellos, aun a los mitos escatológicos, es que implican una recreación constante que salvaguarda la existencia. El fin del mundo no es definitivo, es el anuncio de un nuevo nacimiento. "En suma, estos mitos del Fin del Mundo, que implican más o menos claramente la recreación de un Universo nuevo, expresan la misma idea arcaica, y extraordinariamente extendida, de la 'degradación' progresiva del Cosmos, que necesita su destrucción y recreación periódicas." (Eliade, *Mito y realidad*, 66) En este sentido, el mito del fin, por la circularidad temporal en el que está inscrito (el eterno retorno), deviene en mito del principio, del origen. Por lo tanto, los mitos en su forma tradicional, cobijan siempre una cosmovisión positiva que asegura la regeneración y la salvación.

En contraposición, *Pedro Páramo* configura un mito -y por eso desmitificado-, donde el fin no es el origen, donde el fin no da vuelta para posibilitar la renovación; sino donde el origen (las raíces, el padre, el "paraíso") y desde el origen, es el fin y la condena. De ahí que el tema del regreso al Paraíso se convierta en el tema de la condenación, como dice Julio Ortega. Se trata pues, de la desmitificación del mito, de la inversión del sentido del mito puesto que éste no salva, no redime, no alimenta la esperanza, no garantiza la vida; al contrario, establece el modelo del sufrimiento, del dolor, de la muerte, de la maldición. Para George Ronald Freeman, como lo advierte el título de su ensayo, la clave arquetípica de *Pedro Páramo* es la caída de la gracia. "Esta caída arquetípica se caracteriza por: a) la imagen de una humanidad maldita, b) un concepto de pecado original, c) una condición de caído, y d) un medio ambiente hostil y árido por el cual el hombre tiene que vagar buscando absolución." (Freeman, 740) El episodio de la pareja incestuosa, con todas sus connotaciones edénicas representa la caída original que funciona como prototipo de la caída perpetua de toda la humanidad. Todas las señas para identificar a Donis y su hermana con Adán y Eva están dadas (están desde siempre, desnudos, solos, un hombre y una mujer para poblar la tierra, etc.); pero se refuerzan sobre todo las señas que los degradan, que los hacen pecaminosos, culpables, malditos. Aunque en el centro del mundo, en el centro de Comala y en el centro de la narración, no están en el Edén sino en un páramo; la casa tiene la mitad del techo caído; su unión sexual es una acción incestuosa y un pecado imperdonable; como Adán y Eva han sido expulsados (simbólicamente) con el "¡Apártense!" (Rulfo, *Pedro...*, 56) del obispo ante el que se confiesa la mujer; por dentro ella está hecha un mar de lodo; cargan con la maldición de la esterilidad que se aplica tanto a ellos como a la tierra; están llenos de pecados y sucios de vergüenza; sin la gracia de Dios, son incapaces de salvarse y están condenados a sufrir para siempre; en suma, son una imagen de la perdición. Entonces, alcanzar este centro, acceder al origen, conocer el mito, es morir, es asomarse y resbalar a la boca del infierno. "Al hacer eco del prototipo adánico, el episodio de la pareja incestuosa sugiere que el arquetipo de la caída es el modelo constante de la existencia humana en Comala y que no se alterará ni por los

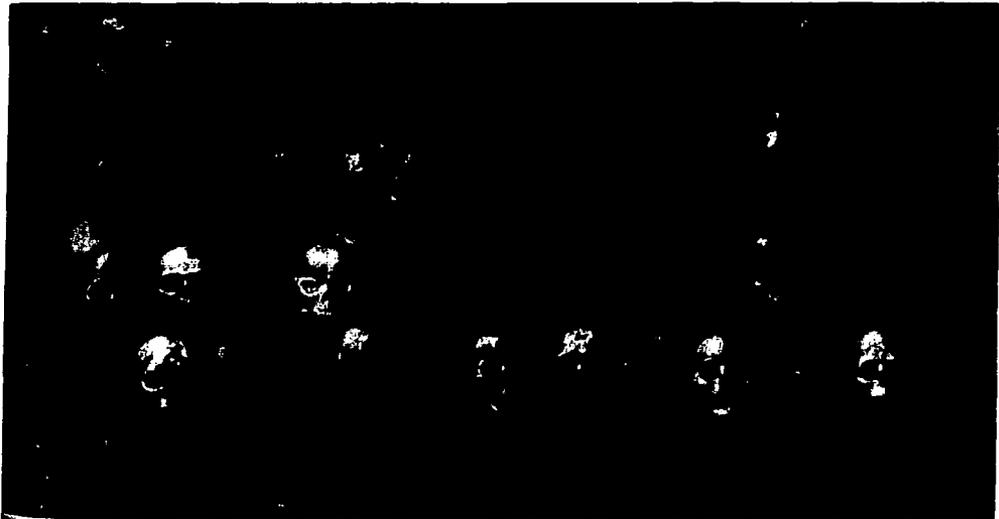


Fig. 65. Rafael Cauduro, *Tzompantli*, 1994.

Como apunta Luz Aurora Pimentel, los espacios míticos que configura *Pedro Páramo* desembocan en una "muerte sin fin" donde sólo la muerte prolifera "pavorosa fertilidad de la muerte". (cf. "Los caminos...", 163)

258-A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 68. Marc Chagall, *The Poet, or Half-Past Three*, 1911-12.

De momento no lo advertimos pero voltear el cayado e invertir la temporalidad equivale a voltearle a uno la cabeza de cabeza y toda forma de pensamiento y lenguaje.

258-B

TESIS CON
FALLA DE ORDEN

sacudimientos históricos más violentos." (Freeman, 744)³⁹ Y más ampliamente, de manera universal, "*Pedro Páramo* presenta la caída como el principio gobernante de la existencia humana". (744) Desde que el hombre nace, no hace más que precipitar su caída.

La de Rulfo es en lo esencial una visión fatalista de la existencia. La estructura de la novela, juntando los fragmentos de una tragedia ya preocupada, dramatiza el pesimismo cósmico de Rulfo en lo que concierne a la capacidad del hombre para controlar su propio destino, para dominarse, para alcanzar el amor o para desarrollar una moralidad con sentido. La existencia, en estos términos, es un sistema cerrado, cíclico en su repetición de formas pasadas y en su resurrección de temas míticos básicos. (Sommers, 739)

Pedro Páramo reúne lo negativo de la historia (la certeza de la muerte) y lo terrible del mito (la imposibilidad de cambio); no solamente narra lo que pasó en Comala sino anuncia, vaticina, determina, el destino de todo hombre.

Si el mito en su forma tradicional representa lo sagrado, lo ejemplar, lo primordial, lo prestigioso, el pasado inmemorial del origen, el milagro de la creación, lo sobrenatural y divino; el modelo mítico que configura *Pedro Páramo* manifiesta inversamente la degradación inevitable, el pecado, la maldad, la muerte, la caída, la fatalidad, el mundo sin futuro ni posibilidad de mejoramiento o corrección, la condena perpetua, lo infrahumano e infernal. Si en el primer caso, incorporar todas las actividades al arquetipo, a través del rito, constituye una forma de garantizar su realidad y sentido; en el segundo, la repetición eterna de las ánimas que vagan ritualmente en Comala constituye la afirmación de su irrealidad y su sin sentido. Decíamos que mediante la consumación de un rito se reactualiza la creación y se hace posible el paso del caos al cosmos, de lo amorfo a lo formado, de lo profano a lo sagrado, de lo efímero a lo eterno, de la muerte a la vida. En *Pedro Páramo* se reactualiza, en efecto, *eternamente*, la destrucción, y se transita el paso que va del cosmos al caos, de lo formado a lo amorfo, de lo sagrado a lo profano, de la vida a la muerte, de la realidad a la irrealidad, al vacío, y a la ausencia. Es más, en este mundo cerrado y sin tiempo, quizás, el cosmos,

³⁹ En esta novela, el igual que en *El reino de este mundo*, las revoluciones son inútiles e infructuosas.

lo formado, lo sagrado y la vida nunca han tenido lugar sino como imagen, como algo ilusorio.

Toda esta descripción del mundo mítico de Comala tiene como objeto manifestar la calidad del tiempo mítico que configura la obra; tiene como objeto, conferirle a este tiempo eterno, circular y mítico, o a este no-tiempo, los tan particulares signos de valor que posee. Por otra parte, resulta interesante comparar dos universos míticos tan diferentes, como son el de Carpentier y el de Rulfo, y observar la variedad de configuraciones que logra diseñar la literatura utilizando el mismo esquema básico de temporalidad. Mientras que con Carpentier, a pesar de la circularidad de la Historia podemos concluir que en "el reino de este mundo" el hombre alcanza su máxima medida; con Rulfo, en el centro de un ardiente comal (Comala), tenemos la sensación de estar cayendo, irremediabilmente condenados, al fondo de las tinieblas.

VII. Tiempo invertido o regresivo y tiempo simultáneo.

Un interlocutor del *Político*, de Platón, ya había descrito una regresión parecida: la de los Hijos de la Tierra o Autóctonos que, sometidos al influjo de una rotación inversa del cosmos, pasaron de la vejez a la madurez, de la madurez a la niñez, de la niñez a la desaparición y la nada. También Teopompo, en su *Filípica*, habla de ciertas frutas boreales que originan en quien las come, el mismo proceso retrógrado... Más interesante es imaginar una inversión del Tiempo: un estado en el que recordáramos el porvenir e ignoráramos, o apenas presintiéramos, el pasado.

Jorge Luis Borges

"Examen de la obra de Herbert Quain",
Ficciones

En un cosmos inconcebiblemente complejo, cada vez que una criatura se enfrentaba con diversas alternativas, no elegía una sino todas, creando de este modo muchas historias universales del cosmos. Ya que en ese mundo había muchas criaturas y que cada una de ellas estaba continuamente ante muchas alternativas, las combinaciones de esos procesos eran innumerables y a cada instante ese universo se ramificaba infinitamente en otros universos, y éstos, en otros a su vez.

Olaf Stapledon

Star Maker

Ahora toca el turno a otras dos posibles formas de configurar el tiempo. La primera que abordaremos será la que corresponde a lo que llamamos tiempo invertido o regresivo. La simple idea de hacer girar las manecillas de un reloj hacia la izquierda, en sentido inverso, y consecuentemente *des-vivir* el tiempo o *des-transcurrirlo* nos provoca serias confusiones en la manera de concebir la realidad; desordena si no es que destruye todos los fundamentos de la lógica y la causalidad, derrumba estructuras tan sólidas como las del lenguaje o las de los procesos vitales y evolutivos tal como los conocemos. No se trata de una

modificación del rumbo, sino verdaderamente de un rotundo desmantelamiento del *sentido*. Es abrumador lo que suscita un cambio tan pequeño como el de la direccionalidad temporal. Absolutamente todo lo que existe se ve afectado, porque todo está inscrito en el tiempo *progresivo*.

De por sí es un dilema metafísico definir la dirección en la que transcurre el tiempo si lo consideramos aisladamente, pues como analizábamos en las primeras páginas de este trabajo, puede igualmente fluir del pasado al futuro -como comúnmente suponemos-, o del futuro al pasado, puesto que el futuro nos viene al encuentro y deviene pasado. ¿Dónde está la fuente de la que nace el tiempo, en el origen o en el fin? Como dice Borges, las dos posibilidades "son igualmente verosímiles –e igualmente inverificables. ("Historia de la eternidad", *Historia de la eternidad*, I, 353) O como sugiere Merleau Ponty, la dirección en la que fluye el tiempo es relativa, está supeditada a nuestra perspectiva pues las categorías de pasado y futuro pueden invertirse dependiendo del punto en el cual nos situemos.¹

Ya no aisladamente sino en función de nuestra experiencia vital, es decir, tomando al tiempo no como un absoluto externo a nosotros mismos sino como un elemento constituyente de nuestra propia existencia, de nuestro ser, en otras palabras, considerando que nosotros *somos* tiempo, no nos cabe duda de que vamos del nacimiento a la muerte. Pero no dejamos de preguntarnos si vamos *con* el tiempo o *contra* el tiempo, si camina por delante de nosotros y estamos siempre tratando de alcanzarlo, si nos va llevando, o si viene a nuestro encuentro, nos provoca, nos reta con su leve presente y huye irremediamente. Además las sensaciones alrededor de la experiencia temporal son a veces –casi siempre-, misteriosas; en ocasiones, a pesar de la razón, sentimos o intuimos que se desordena el tiempo, que no lleva una secuencia propia o lógica, que se descompone en pedazos imposibles de unir, que se interrumpe o da grandes saltos, que nos devuelve al punto de partida. A veces también sentimos que pasa antes lo que debiera pasar después o que suceden demasiado tarde los acontecimientos que hubieran evitado un drama. Entonces surge el ineludible: *Y si*

¹ El problema de la dirección del flujo temporal está tratado un poco más ampliamente en las primeras páginas de este trabajo, por lo que consideramos innecesario repetirlo o volver a explicarlo.

hubiera... Si hubiera la posibilidad de regresar en el tiempo y corregir... si hubiera la posibilidad de probar antes de decidir... Y mentalmente regresamos, desbaratamos lo sucedido, ensayamos *des-transcurrir* el tiempo, casi como si fuera un camino que se pudiera *desandar*. "La reversión del tiempo", la idea de recomenzar la vida, lleva implícita "la secreta esperanza de poder remediar lo que en el pasado fue trágico o sombrío". (Márquez Rodríguez, 401-402) La literatura, atenta a los movimientos de la conciencia, a las instantáneas pero intensas sensaciones, a los dolorosos anhelos, ha practicado estas acrobacias temporales entre otras razones, para dar cuenta más clara (aunque parezca paradójico) del embrollo que es la vivencia del tiempo.

Quizá los primeros síntomas del secreto deseo de modificar el sentido del flujo temporal se advierten en las narraciones que no cuentan cronológicamente la historia. Es decir, cuando, si bien la historia observa una secuencia cronológica, el discurso, en cambio, mediante la disposición de los hechos, altera el orden secuencial y acomoda o distribuye los sucesos en formas variadas. Pero lo que se modifica es el orden de la narración y no el fluir del tiempo en sí mismo. Aún más elemental que los recursos artificiales de la escritura, pensemos simplemente en el trabajo de la memoria. La memoria puede fluir en dirección opuesta a la vida, puede ir descomponiendo lo transcurrido y efectuar un movimiento regresivo. Recordar es remontar el tiempo. ¿Qué hace una monumental obra como *À la recherche du temps perdu* sino volver atrás recorriendo los caminos de la memoria para *recobrar* el tiempo?

Resulta más evidente el deseo de revertir el tiempo cuando un texto completo se estructura comenzando por el final y poco a poco nos va revelando los antecedentes internándose y mostrando un pasado cada vez más lejano y profundo. Curiosamente, a veces los relatos así narrados o la experiencia misma contemplada hacia atrás, revelan con asombrosa claridad la concatenación de hechos gracias al análisis en reversa, o sea, gracias a la mirada que va de las consecuencias a las causas, de los resultados a los motivos. Parece que a pesar de las rígidas reglas de la causalidad, con cierta frecuencia, los efectos no responden a las causas y es más comprensible el rompecabezas del tiempo

cuando se arma (o desarma) de delante para atrás –como cuando se desarticula y descubre el mecanismo por debajo de un portentoso artefacto-; hasta se adivinan las causas más fácilmente que las consecuencias, de ahí que el futuro sea impredecible.

También tenemos los relatos de ciencia ficción que así como presentan la posibilidad de viajar al futuro, presentan la posibilidad de viajar al pasado. Sin embargo, estos textos reflejan más el anhelo de conquistar el tiempo y no ahondan en las implicaciones del “desvivir”; en muchos casos, viajar al pasado (o al futuro) es para estos textos lo mismo que viajar a otro espacio.²

La declaración franca de la idea de revertir el tiempo, ya no como facultad de la memoria, ni como capacidad del discurso o del pensamiento, ni como resultado de un viaje en el espacio (sea éste real, virtual o por medio de máquinas del tiempo), sino como posibilidad “real”, “viviendo en reversa”; no sólo regresando al pasado, sino aconteciendo la historia en sentido inverso, se produce en textos de carácter fantástico. Veamos algunos ejemplos.

Jorge Luis Borges: “La otra muerte” y otros textos

“Examen de la obra de Herbert Quain” de Jorge Luis Borges reseña la “novela regresiva, ramificada *April March*” de Quain, cuyo título no significa *Marcha de abril* sino literalmente *Abril marzo*. Y cuyo prólogo, del mismo Quain, evoca “aquel inverso mundo de Bradley, en que la muerte precede al nacimiento y la cicatriz a la herida y la herida al golpe”.³ Sin embargo, continúa el narrador-crítico, “los mundos que propone *April March* no son regresivos, lo es la manera de historiarlos”. (Borges, “Examen de la obra de Herbert Quain”, *Ficciones*, I, 462) Entonces, el cuento de Herbert Quain plantea la posibilidad de un mundo regresivo como idea, pero no la lleva a cabo.

² Más adelante anotamos un breve comentario acerca de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. En esta novela, la consecuencia de viajar en el espacio es también viajar en el tiempo, pero a diferencia de los relatos de ciencia ficción, se trata de una crónica completamente “realista”, aunque bañada de lo “real-maravilloso” carpenteriano, y bastante más compleja.

³ En una nota al pie, Borges enumera otras obras con el mismo planteamiento del tiempo invertido. El epígrafe al inicio de este capítulo cita parcialmente la nota.

En cambio, en "La otra muerte", también de Borges, encontramos una de las formas posibles de plantear y llevar a cabo el tiempo regresivo. Atiende al *si yo hubiera...* Relata,

[...] lo que todo hombre ha deseado y ha pedido secretamente: que Dios cambie los hechos pasados. Borges enriquece imaginativamente el problema teológico de la omnipotencia de Dios y ve no sólo la posibilidad de que lo que fue no sea, sino las infinitas consecuencias de la modificación de un solo hecho, al hilo de otros dos temas que se cruzan: el del determinismo y el de la bifurcación de los tiempos. (Barrenechea, "La desintegración del tiempo", 213-214)

En este cuento, Pedro Damián, arrepentido y avergonzado de su comportamiento en la batalla de Masoller (1904), -pues "se portó como un cobarde"-, a la hora de morir en 1946, corrige su pasado, para lo cual tiene que regresar a 1904, actuar valientemente encabezando la carga final, y morir en la derrota de Masoller ocurrida "entre el invierno y la primavera de 1904". Este regreso en el tiempo debido a la elección de una muerte temprana (pero valerosa) entraña la necesidad de borrar toda huella, presencia y existencia de Pedro Damián entre 1904 y 1946. En primera instancia, el que en su agonía, "el hombre, arrasado por la fiebre," hubiera revivido "en su delirio la sangrienta jornada de Masoller" (Borges, "La otra muerte", *El Aleph*, I, 571) no tiene nada de especial; lo insólito es que en efecto lo haya revivido, modificado y como consecuencia de esa modificación haya anulado 42 años de su vida. (Fig. 66)

En la *Suma Teológica* se niega que Dios pueda hacer que lo pasado no haya sido, pero nada se dice de la intrincada concatenación de causas y efectos, que es tan vasta y tan íntima que acaso no cabría anular *un solo* hecho remoto, por insignificante que fuera, sin invalidar el presente. Modificar el pasado no es modificar un solo hecho: es anular sus consecuencias, que tienden a ser infinitas; es crear dos historias universales.⁴ (I, 575)

⁴ El tema de la bifurcación de los tiempos se hace presente al precisar Borges que cambiar un solo hecho es crear dos historias universales: una sin la modificación o anulación del hecho y la otra con la modificación o anulación del hecho y lógicamente de sus infinitas consecuencias. Esta reflexión constituye un modelo de tiempo simultáneo. Como vemos, varias configuraciones temporales pueden estar actuando al mismo tiempo; por ahora nos interesa resaltar la regresiva.

Contrario a esto, el narrador descubre que en *De Omnipotentia*, Pier Damiani⁵ (de donde viene el nombre del protagonista Pedro Damián) sostiene que "Dios puede efectuar que no haya sido lo que alguna vez fue". (I, 574)

La argumentación del narrador para suponer el supremo milagro, y el cumplimiento de lo planteado por Damiani en contra de otros teólogos, se funda principalmente en dos cuestiones. La primera es que Damián, sin saberlo, lleva la vida propicia para hacer posible el milagro: después de Masoller regresa a las tareas del campo a un puesto muy solo y no deja su provincia, vive en el desamparo, sin mujer, sin amigos, alejado del mundo; además se vuelve un "hombre taciturno, de pocas luces", adquiere una condición de sombra como dice el narrador. Su soledad y aislamiento, su pobre, y podríamos decir ambigua existencia, facilitan poder borrar los años posteriores a la batalla. No es gratuito el comentario del narrador cuando dice, desde el principio, al describir su personalidad: "El sonido y la furia de Masoller agotaban su historia". (I, 571) La segunda cuestión de la argumentación consiste en las incoherencias, pérdidas y desapariciones que se producen. Se pierde la carta de Gannon en donde se informa al narrador la muerte (en 1946) de Pedro Damián –carta relativa, además, a una versión traducida del poema de Emerson *The Past*, que versa sobre la irrevocabilidad del pasado-; se pierde asimismo la fotografía que Gannon le toma a Damián. Se esfuman los recuerdos que los personajes tienen de él o se modifican de manera incoherente como en el caso del coronel Dionisio Tabares: "al principio recordó que Damián obró como un cobarde; luego, lo olvidó totalmente; luego, recordó su impetuosa muerte". (I, 575). Una supresión más tajante, es la muerte del puestero Abaroa; se entiende que muere "porque tenía demasiadas memorias de don Pedro Damián". (I, 575) Así, "su tenue imagen se perdió, como el agua en el agua" (I, 574) y, todo lo que constituía un testimonio de la existencia de Damián después de la batalla de Masoller, desaparece; porque es necesario, para remontar el tiempo, *desvivir* y con ello ir suprimiendo todas las consecuencias a las que da origen un solo hecho, por insignificante que sea. Para

⁵ Pietro Damiani (1007 – 1072) fue un eclesiástico italiano, uno de los Doctores de la Iglesia; llegó a ser cardenal y obispo de Ostia.



Fig. 66. Michal Mackú, *Sin título*, 1989.

¿Cómo se anulan los años de una vida? ¿Acaso se empieza por rasgar el cuerpo e ir haciéndolo desaparecer?

266-A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

elegir⁶ la tan anhelada *otra muerte* –“obra de una larga pasión”-, la que debió haber sido, y que se ubica en el pasado, fue preciso regresar en el tiempo deshaciendo hasta eliminar todo lo relativo a la vida de Damián posterior a 1904.

Las implicaciones que supone la posibilidad de regresión temporal son tales que Borges narrador apunta: “He adivinado y registrado un proceso no accesible a los hombres, una suerte de escándalo de la razón...” (I, 575)

El mismo escándalo de la razón advierte Borges, en la novela inconclusa de carácter fantástico, *The Sense of the Past*, de Henry James -que comenta en “La flor de Coleridge”, ensayo de *Otras Inquisiciones*-, y que propone un regreso al pasado por medio de la identificación del protagonista con un cuadro. El retrato, que data del siglo XVIII, “misteriosamente representa al protagonista” que fascinado se traslada a la fecha en que lo ejecutaron y “necesariamente” se topa con el pintor que realiza en ese momento, su retrato. “La causa es posterior al efecto”, dice Borges, “el motivo del viaje es una de las consecuencias del viaje.” (“La flor de Coleridge”, *Otras Inquisiciones*, II, 18) En otras palabras, el retrato que motiva el viaje (la causa) no se realiza sino posteriormente, como consecuencia del viaje, por eso dice Borges que la causa, (el cuadro) es posterior al efecto que produce (el viaje). Como vemos, viajar al pasado, remontar el tiempo, cambiar la direccionalidad del flujo, no es cualquier cosa, suscita problemas insalvables a la lógica, a la causalidad, y a la razón. (Fig. 67)

Alejo Carpentier: ‘Viaje a la semilla’⁷ y *Los pasos perdidos*

Más evidente y explícitamente el tiempo invertido se lleva a la práctica en “Viaje a la semilla” de Alejo Carpentier. El mismo título sugiere la regresión, el movimiento hacia el origen. Ahora bien, tradicionalmente se ha valorado el tiempo como un proceso destructor que de manera inexorable e irreversible conduce al hombre y a las cosas, al envejecimiento y finalmente a la muerte.

⁶ La posibilidad de un tiempo regresivo hace aún más problemática de lo que ya es, la contraposición dialéctica entre libre albedrío y determinismo o destino. La parte que juega el hombre y la que juega la divinidad se confunden. ¿Dios cambia de parecer? Además, el tema se lleva al extremo pues, salvo en algunos casos, entre ellos el del suicidio, ¿hasta que punto se elige la forma y el momento de morir?

⁷ “Viaje a la semilla” pertenece al libro de cuentos *Guerra del tiempo* de Alejo Carpentier.

La conciencia de tal proceso despierta en el hombre un sentido agónico, a veces desesperado, que lo conduce a la búsqueda de un modo de ganar la partida, de derrotar a la muerte. Desde épocas muy antiguas el hombre lucha, o bien por detener la acción ineluctable del tiempo destructivo, o bien por revertirlo, por dar marcha atrás, en un obsesivo afán de recuperar el tiempo perdido, de recomponer la vida, de rehacerla de una mejor manera, en que se aprovechen más y mejor, al revivirlas, las horas ya consumidas. (Márquez Rodríguez, 399-400)

Desde luego, pretender detener o revertir el tiempo es absolutamente vano. Sin embargo, "la naturaleza esencialmente creadora" del hombre es, dice Márquez Rodríguez, "la única fórmula capaz de vencer al tiempo y derrotar a la muerte". En este sentido, "Viaje a la semilla" constituye una victoria contra el tiempo aunque las implicaciones que encierra la lleven a ser, como veremos en el análisis, una victoria hasta cierto punto dudosa y en última instancia, también vana.

Sabemos que para Carpentier, el problema del tiempo es una obsesión. Su preocupación está dirigida al tratamiento del tiempo en sus dos aspectos: como recurso técnico, y temáticamente como una forma de especulación filosófica. En el caso de este cuento, la temporalidad fue, inicialmente, una inquietud formal y no temática:

El propio Carpentier ha confesado que lo determinante en la elaboración de *Viaje a la semilla* fue su deseo de aplicar a la narración literaria, como en una especie de prueba experimental, un recurso propio y frecuente de la composición musical, como es la recurrencia, en la que una frase musical se repite en forma inversa. (401)

Sin embargo, la estructura, la manera de conducir el relato y las incoherencias en el sentido del lenguaje nos invitan a hacer una reflexión metafísica del tiempo; entonces lo formal o técnico deviene planteamiento conceptual.

La historia empieza con la demolición de una casa gastada por los años. Se podría decir, que los obreros, cómplices del tiempo -pues trabajan en el mismo sentido que las manecillas del reloj-, colaboran con él y aceleran el proceso de destrucción natural. Cuando dan las cinco, el trabajo se detiene y el crepúsculo va adueñándose del día. (Capítulo I) A continuación, un negro viejo hace gestos extraños y "volteando su cayado sobre un cementerio de baldosas", (Carpentier, "Viaje a la semilla", 59) mágicamente, invierte el fluir de la temporalidad. (Fig. 68)

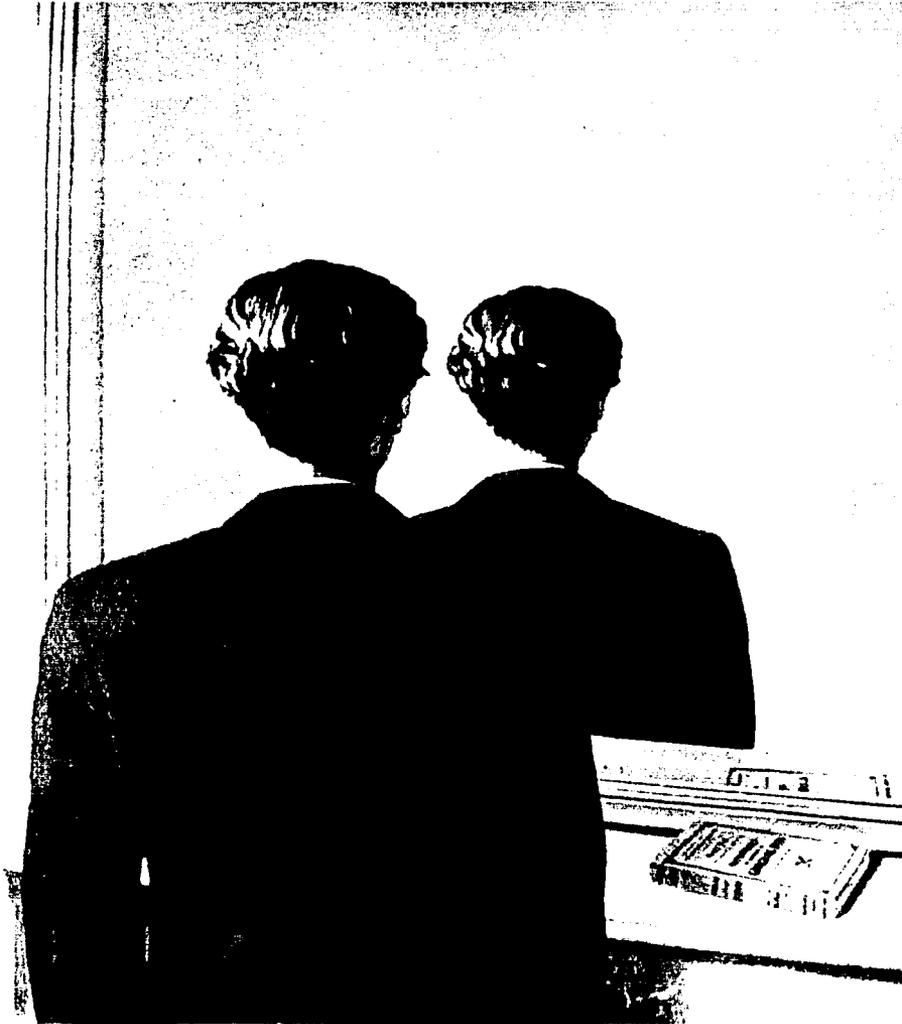


Fig. 67. René Magritte, *La Reproducción interdite* (Not to be Reproduced), 1937.

Como otras obras de Magritte, suscita problemas insalvables a la lógica y a la causalidad; es también "una suerte de escándalo de la razón".

268-A

TESIS CON
FALLA DE ENTEN

La casa se reconstruye y una vez que ha alcanzado sus proporciones habituales, el viejo abre la puerta principal, abre ventanas, enciende velones, y otra vez, por obra de magia, la casa vuelve a estar habitada. Don Marcial, Marqués de Capellanías *desmuere*, se *desenferma* y "así va desandando todo el camino andado, retrocediendo siempre en su escala vital, rejuveneciendo progresivamente, hasta volver a las diversas etapas de la infancia... Finalmente, el cuerpecito elemental se introduce en el vientre de la madre, es decir, *desnace*..." (Márquez Rodríguez, 400) y vertiginosamente la naturaleza, los objetos y los materiales de la casa regresan a su condición primera. En lugar de la casa queda un yermo. (Capítulos II-XII) El cuento termina cuando los obreros regresan al día siguiente para proseguir la demolición, encuentran el trabajo acabado y recuerdan "la historia, muy difuminada, de una Marquesa de Capellanías [...]" (Carpentier, "Viaje a la semilla", 81) (Capítulo XIII)

Como vemos, en realidad el texto no se trata solamente de un tiempo que corre inversamente; éste está enmarcado por un tiempo convencional. El capítulo I y XIII articulan una secuencia cronológica cruzada por un remolino temporal inverso. "Estos años no fascinan sólo por la desmesura de su meteórica fugacidad, ni por su signo negativo de años hacia atrás, sino sobre todo por su irrupción en el tiempo 'verdadero' [...]" (Ramírez Molas, 60) Por lo tanto existen dos tiempos opuestos que transcurren simultáneamente, uno negando al otro. "Hay un tiempo hacia delante y un tiempo hacia atrás, y los dos son reales y *simultáneos*: el presente se convierte en escenario de una *guerra del tiempo* [...]" (60) La doble estructura temporal trae consigo varias consecuencias e implicaciones. Una consecuencia es el fuerte contraste entre las horas que crecen y las horas que decrecen, choque que se vuelve más violento por el hecho de que unas y otras transcurren y *des-transcurren* a muy distintas velocidades. Mientras que en el tiempo del reloj, cuyas manecillas giran hacia la derecha, pasa una noche; en el tiempo que marcha contrariamente pasa toda una vida y más. Si por el lado visible de la narración cada uno de los capítulos intermedios (II-XII) representa una etapa o un evento determinante en la vida de Don Marcial; especulando podríamos decir que por detrás -en el tiempo provisionalmente invisible y que corre naturalmente-

cada capítulo corresponde aproximadamente a una hora. Además, por el afán de medición, la duración del tiempo que fluye hacia adelante la hemos homogeneizado, en cambio, la duración del tiempo inverso varía según los sucesos, por ejemplo, cuando *desnace* Marcial, el tiempo se "adelgaza" y corre con prontitud.

Otra de las consecuencias de la doble temporalidad es que pone en evidencia la necesidad de tener como marco de referencia un tiempo cronológico, para siquiera imaginar un tiempo en reversa. El tiempo regresivo implica un tiempo progresivo. Es decir, sin un tiempo natural que avanza, no hay posibilidad de pensar en un tiempo que retrocede (y no al revés: la idea de tiempo cronológico progresivo no necesita de su contrario). Razonamos y vivimos intelectual y biológicamente de acuerdo a las leyes de la temporalidad irreversible.⁸ La idea de retroceso temporal depende completamente del tiempo que avanza.⁹

Precisamente debido a que el parámetro de referencia obligado del tiempo regresivo es el tiempo que progresa, es decir, éste último es una sombra permanente, surge una tercera consecuencia: se crean enormes contradicciones al idear o hablar de un tiempo que regresa. Simplemente los adjetivos que utilizamos para nombrarlo y caracterizarlo están en función de un tiempo que corre normalmente; para *regresar* (tiempo "regresivo") es necesario haber ido, para *invertir* (tiempo "invertido") un orden o un sentido es forzoso que haya existido un orden o un sentido previo. Si naturalmente el sol viajara de occidente a oriente, si el cosmos rotara al revés y nosotros en vez de sufrir una evolución sufriéramos una involución, todo nuestro pensamiento y nuestro lenguaje estarían estructurados de otra manera; tal vez no llamaríamos muerte a la muerte sino nacimiento, o morir significaría lo contrario: nacer. Entonces sí, como fantasea Borges, recordaríamos el futuro y desconoceríamos el pasado, sólo que la magia

⁸ Salvo en el caso de que espacialicemos el tiempo, que, como critica Bergson, es una manera defectuosa de concebirlo.

⁹ De ahí que William Luis diga que "es probable que el cuento se haya escrito al "derecho" y se haya organizado "al revés". (157) Nosotros consideramos que, si bien la dependencia que guarda el tiempo regresivo con respecto al tiempo progresivo es prácticamente completa, el cuento no fue escrito inicialmente al derecho aunque la historia que encierra sí haya sido *pensada* inicialmente al derecho para poder después articularla al revés. Además no perdamos de vista el hecho de que el cuento no se limita a "organizar" el discurso, propone una inversión temporal en el transcurso de la historia misma.

de tal propuesta desaparecería pues sería lo normal y ese futuro equivaldría a lo que para nosotros constituye el pasado. Pero todas éstas son lucubraciones sin sentido pues por un lado seguimos instalados y mentalmente presos de un tiempo cronológico, y por otro, la inversión del tiempo supone un desmantelamiento total de las estructuras lógicas que poseemos, y no sólo la inversión de las mismas (de ahí el escándalo de la razón que apunta Borges). Por ejemplo, no cabe racionalmente permutar las leyes de la causalidad, ¿cómo pueden ser las causas, efectos y los efectos, causas?

Observemos cómo este problema lógico se refleja en el lenguaje del cuento. Pero antes nos parece pertinente hacer una aclaración más. Algunos críticos, quizá con el fin de dar una explicación fácil, han descrito el tratamiento del tiempo en "Viaje a la semilla" como la proyección de un film al revés;¹⁰ nosotros consideramos que es una apreciación equivocada pues si bien algunas imágenes nos dan esa impresión, predomina la idea de que se vive (o desvive) "positivamente" hacia atrás. ¿Qué quiere decir esto? Que se da la cara a la dirección contraria. Cuando el protagonista o el resto de los personajes caminan, no caminan dando pasos hacia atrás, de espaldas, caminan de frente, hacia lo que nosotros llamamos su pasado; cuando comen o beben, suponemos que digieren pues no regresan la comida intacta al plato; incluso cuando orinan (como Marcial niño y el perro *Canelo*) dibujan manchas que lentamente se ensanchan en las alfombras. Se emborrachan (no se desemborrachan) se marean (no se

¹⁰ Tampoco coincidimos con quienes pretenden explicar el cuento como resultado de la remembranza del viejo negro o del mismo Marcial, partiendo del recuerdo más cercano y retrocediendo hasta el más lejano. "Viaje a la semilla" es la historia —evocada al revés por un 'viejo negro'— de un noble que vivió en Cuba en la época colonial, don Marcial Marqués de Capellanías." (Richard, "Reflexiones sobre...", 150) Considerado así, el relato pierde toda su riqueza experimental así como su carácter fantástico y se convierte en un juego de la memoria. Además esta posibilidad interpretativa queda invalidada por el mismo final del cuento: el yermo que al otro día encuentran los obreros en lugar de la casa a medio derruir es la prueba de que el tiempo inverso ha, en efecto, *des*-transcurrido. El viejo negro no evoca nada, *realiza* la magia de voltear el tiempo.

Una tercera propuesta del cuento es la que lo describe como un *flash back* continuo. Ya que Renaud Richard no da mayor explicación, el término aplicado al cuento se puede prestar a muchas confusiones. Tal vez nos daría una pauta considerándolo como técnica cinematográfica en la que las escenas se fueran presentando en un orden que va de la muerte al nacimiento, como los capítulos del cuento, de manera *continua*; es decir articulándose hacia atrás. Sin embargo, el *flash back*, al igual que la analepsis en la narración, no dan cuenta de un tiempo inverso o de una historia que retrocede sino que solamente ordenan el discurso acronológicamente. Se altera el orden en la manera de narrar pero no el orden temporal de la historia.

desmarean) juegan (no *desjuegan*) bailan (no *desbailan*), leen, hablan, despachan, venden, bajan, visitan, parten... ¹¹

Por ejemplo:

Los cirios crecieron lentamente, perdiendo sudores. Cuando recobraron su tamaño, los apagó la monja apartando una lumbre. Las mechas blanquearon, arrojando el pabilo. La casa se vació de visitantes y los carruajes partieron en la noche. Don Marcial pulsó un teclado invisible y abrió los ojos. (Carpentier, "Viaje a la semilla", 60)

La imagen de los cirios que crecen y la acción de apartar la lumbre de ellos se ajusta a una película que se proyecta al revés; sin embargo, el autor no dice que la monja *des*-encendió los cirios, que sería la expresión más precisa dado que todo va en reversa y todo se *des*-hace o todo *des*-sucede. Estrictamente no existe un término para nombrar la acción de "*des*-encender" -pues no es lo mismo que apagar-, sencillamente porque no es una acción posible en el mundo regido por el tiempo progresivo. Se revela entonces la impotencia del lenguaje unido al de la razón; no hay palabras para nombrar una serie de fenómenos y acciones que transcurren en otro sentido. Con todo, para dar cuenta de una acción "positiva" (sin el prefijo *des*) Carpentier elige "apagar", aclarando: "apartando la lumbre", así ya no hay una acción en reversa y la idea de la película que se rebobina empieza a resquebrajarse. Termina por perderse la impresión de que se camina de espaldas cuando se narra: "La casa se vació de visitantes y los carruajes partieron en la noche. Don Marcial pulsó un teclado invisible y abrió lo ojos."

El final del capítulo IV otra vez nos produce la sensación de una película al revés pero todos los verbos se utilizan como si fuera una progresión normal, igual que en el caso que ya comentamos, de los cirios.

Ya brillaban, muy claras, las arañas del gran salón. Las grietas de la fachada se iban cerrando. El piano regresó al clavicordio. Las palmas perdían anillos. Las enredaderas soltaban la primera cornisa. Blanquearon las ojeras de la Ceres y los capiteles parecieron recién tallados. Más fogoso, Marcial solía pasarse tardes enteras abrazando a la Marquesa. Borrábase patas de gallina, ceños y papadas, y las carnes tornaban a su dureza. Un día, un olor de pintura fresca llenó la casa. (62-63)

¹¹ Claro que todas estas acciones encierran una contradicción pues no las podemos concebir sino progresivamente; ni podemos pensarlas con la lógica del revés sin caer en la idea de una película en reversa, ni poseemos el lenguaje para nombrarlas.

Como vemos, el lenguaje y el pensamiento se topan con sus propias limitaciones. Por un lado se quiere expresar la temporalidad regresiva, pero por otro, se la quiere encarar de frente. ¿Cómo conciliar el *des-vivir* con el vivir en dirección contraria? ¿Cómo vivir (positivamente) desviviendo (negativamente)? Son estas paradojas las que empiezan a minar el lenguaje. Carpentier no quiere abandonar estas contradicciones pues manifiestan precisamente la *guerra del tiempo*. Para ello intercala frases que delatan plenamente el tiempo invertido con otras que aparentan seguir una secuencia y una temporalidad normal,¹² con otras más que hacen estallar la lógica del lenguaje porque revelan, en su literalidad, las incongruencias del tiempo invertido así como la imposibilidad de pensarlo o verbalizarlo racionalmente. Hay que añadir a esto otras dificultades. ¿Cómo aparentar que es perfectamente natural involucionar y hacer parecer normal que el muerto viva, el viejo se haga joven y el joven, niño? ¿Cómo expresar con naturalidad, como si fueran lógicas, las consecuencias de una causalidad invertida?

Observemos algunos de los fragmentos y frases del texto que revelan los conflictos a los que se enfrenta el lenguaje y el pensamiento.

Quando el médico movió la cabeza con desconsuelo profesional, el enfermo se sintió mejor. (60)

En una situación normal, el hecho de que el médico mueva la cabeza con desconsuelo (consecuencia) se debería al empeoramiento del enfermo (causa); al

¹² Según Renaud Richard, dentro del marco general de la estructura regresiva de los capítulos II al XII, los episodios de los primeros (del II al V) siguen una secuencia regresiva, paralela a la estructura general; el capítulo VI marca un giro o una transición, y a continuación se introducen en los capítulos VII al XII secuencias que siguen la cronología temporal normal, opuesta a la estructura general regresiva. De acuerdo a su interpretación, los primeros capítulos, paralelos a la estructura de marco corresponden a la "vida dominada por las convenciones sociales, y por tanto inauténtica"; y los últimos, que al interior del tiempo regresivo general manifiestan secuencias progresivas tradicionales corresponden a la "vida auténtica marcada por la espontaneidad de la infancia y de los instintos". (Richard, "Reflexiones sobre...", 153-155) Este análisis nos parece demasiado esquemático e impreciso; el mismo Richard acepta que en los últimos capítulos se alternan secuencias progresivas y regresivas y que el capítulo XII es plenamente regresivo (paralelo a la estructura). Consideramos que aunque aceptemos que en las etapas de juventud y adultez la vida esté dominada por la convenciones sociales y en la infancia por la espontaneidad, la alternancia de secuencias progresivas o regresivas no atiende a ello sino en todo caso al problema de plantear un tiempo regresivo pero afrontándolo (viviéndolo positivamente) y sin que se asimile al tiempo convencional.

contrario, en el marco de la temporalidad inversa, la consecuencia del desconsuelo del médico es que el enfermo se sienta mejor. No sólo se invierten causa y efecto, sino que el efecto es opuesto a la causa y completamente ilógico: ¿el enfermo se restablece gracias a la aflicción del médico? ¿el médico, entonces, se alegraría de verlo peor? ¿o si el enfermo viera contento al médico se sentiría mal?

De franca, detallada, poblada de pecados, la confesión se hizo reticente, penosa, llena de escondrijos. (60)

¿Cómo se puede esconder lo confesado? Con todo, esta oración no nos provoca tanta incomodidad, podría llegar a ser lógica en ciertas situaciones; de lo que da cuenta es, otra vez, del tiempo regresivo. Lo mismo: "Saludó y le dejaron solo." El enunciado aparenta normalidad mas la secuencia causal está nuevamente invertida: como consecuencia del saludo, las gentes se van, en vez de que al llegar (causa), se las salude (efecto).

Era el amanecer. El reloj del comedor acababa de dar las seis de la tarde. (61)

Evidentemente, no puede amanecer en la tarde, sin embargo, si Carpentier no se expresara por medio de esta contradicción, no nos pecataríamos del mundo del tiempo al revés ya que si se intercambiaran todos los términos, el tiempo invertido se asimilaría al tiempo progresivo y no notaríamos el giro. (Fig. 69)

Fue entonces cuando la Marquesa volvió, una tarde, de su paseo a las orillas del Almendares. (62)

De esta oración podemos extraer dos observaciones. Por un lado, el verbo volver corresponde el *des-ir* del paseo ya que al final del cuento sabemos que la Marquesa (en el tiempo cronológico) se ahogó en el río y por eso no "volvió". Por otro lado, el verbo "volver" hace patente la dependencia que guarda el tiempo regresivo con respecto al tiempo progresivo. La Marquesa no aparece por primera vez en la vida de Marcial, "vuelve" a la vida con Marcial, ellos ya se conocen, tienen memoria uno del otro; memoria, en cierta manera ambigua, de lo que para

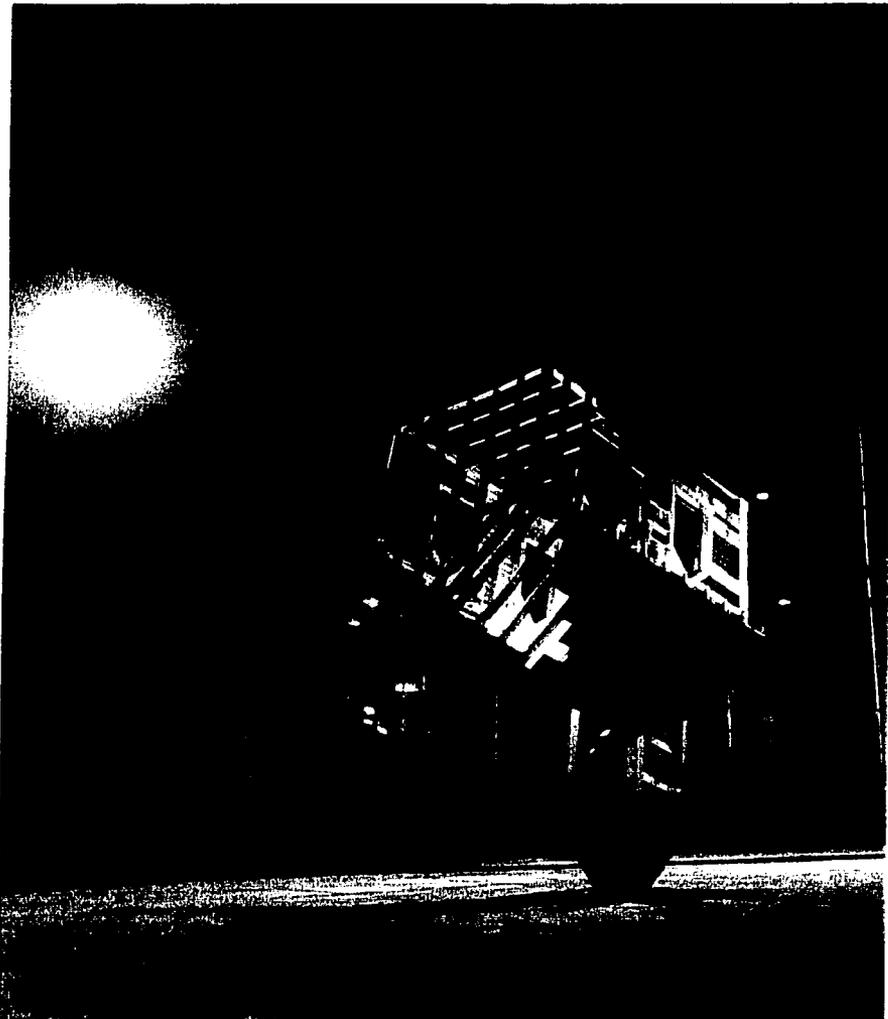


Fig. 69. Dennis Oppenheim, *Device to Root Out Evil*.

La correspondencia espacial del tiempo invertido podría ser el mundo al revés. El edificio de cabeza tiene de fondo una construcción "al derecho" -así como el tiempo inverso de la narración tiene como marco un tiempo cronológico-, que provoca un contraste e incrementa el efecto transgresivo del orden normal del mundo.

A-172

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

nosotros sería el futuro, lo que a continuación va a pasar.¹³ El tiempo regresivo no es inaugural porque no lo podemos imaginar, ni pensar, ni nombrar así. Los hechos tienen que haber sucedido para que después *des*-sucedan. (Claro que al decir *después* caemos en una contradicción, pues ¿qué significa *después* si vamos en retroceso? Estas son las frecuentes incoherencias y limitaciones lingüísticas a las que nos enfrentamos cuando queremos expresar o describir el tiempo invertido.) De igual forma *reaparecen* los parientes y *vuelven* los amigos.

Ahora bien, es pertinente aclarar que en el fondo, es muy relativo y contradictorio esto de tener "memoria del futuro" en el ámbito de la temporalidad inversa, pues al desandar la vida no hay acumulación de experiencia, al contrario, del conocimiento se pasa al desconocimiento, de la comprensión a la incompreensión, de la vida intelectual a la vida instintiva. Se pierde lo que se va *des*-viviendo, como una trama que se desteje; en este sentido, la memoria no tiene la función de almacenar o recordar sino de revocar el futuro, de ir anulándolo. Se va perdiendo la memoria, de ahí que el texto apunte: "El mundo de las ideas se iba despoblando". O: "El día que abandonó el Seminario, olvidó los libros." Más adelante: "Cuando Marcial adquirió el hábito de romper cosas, olvidó a Melchor para acercarse a los perros." Y: "Hambre, sed, calor, dolor, frío. Apenas Marcial redujo su percepción a la de estas realidades esenciales, renunció a la luz que ya le era accesoria. Ignoraba su nombre. Retirado el bautismo, con su sal desagradable, no quiso ya el olfato, ni el oído, ni siquiera la vista." (69, 70, 77, 79). Además, a pesar de lo que Marcial pueda "recordar", es curioso que, dentro del cuento, pareciera que el protagonista no conoce o sabe "su pasado". De acuerdo a nuestra lógica, un personaje situado en un momento dado, tendría que conocer "su pasado" (lo que aún tiene tejido de su vida); sin embargo como ese "pasado" tiene carácter de futuro para él, tenemos la sensación de que le es desconocido, de que no se lo espera, de que le llega sorpresivamente: "Una mañana en que leía un libro licencioso, Marcial tuvo ganas, súbitamente, de jugar con los soldados de

¹³ Así como se "recuerda el futuro", los augurios son "posteriores" a aquello que presagian. Una vez que la Marquesa se *des*-ahoga y *des*-muere, la negra vieja murmura "Desconfía de los ríos, niña..." (Carpentier, "Viaje a la semilla", 62) Reparemos en que la premonición deja de serlo y pierde todo sentido; es un ejemplo claro de lo ilógico, inútil e insensato de las secuencias invertidas.

plomo que dormían en sus cajas de madera." "Desde ese día, Marcial conservó el hábito de sentarse en el enlosado. Cuando percibió las ventajas de esa costumbre, se sorprendió por no haberlo pensado antes." (71, 72) Entonces, por un lado, el "futuro" que va deshaciendo se le pierde, no sólo en el olvido, sino que desaparece, deja de *haber sido*, y por el otro, ignora el "pasado" como nosotros el futuro. A la vez, apuntamos que el tiempo regresivo, desde su base, desde cómo lo nombramos, implica un tiempo progresivo anterior y por lo tanto no es inaugural, no es por primera vez, consecuentemente (imposible desasirnos de nuestra lógica), debiera ser conocido. ¿Cómo ignorar y a la vez conocer el pasado? ¿Qué son y qué significan pasado y futuro? Todo se vuelve ambiguo. Las paradojas y las incongruencias que suscita un tiempo recesivo, un tiempo que se *vive* (de frente) *desviviendo* (hacia atrás), hacen estallar el significado de nuestras palabras, destruyen nuestros parámetros de referencia temporales, causales, cognoscitivos y en última instancia existenciales, pues, ¿cómo se puede existir *des-existiendo*?

Así, después de toda una vida de pareja, Marcial y María de las Mercedes se dan cuenta de que apenas se conocen y nosotros lectores advertimos, nuevamente, las contradicciones que las secuencias invertidas generan. El sentido de las frases es fiel al tiempo regresivo pero incongruente para la razón. El siguiente fragmento, muy claramente da cuenta de una secuencia aparentemente "lógica" y "normal" en el mundo de la temporalidad invertida.

Después de un amanecer alargado por un abrazo deslucido, aliviados de desconciertos y cerrada la herida, ambos regresaron a la ciudad. La Marquesa trocó su vestido de viaje por un traje de novia, y, como era costumbre, los esposos fueron a la iglesia para recobrar su libertad. Se devolvieron presentes a parientes y amigos, y, con revuelo de bronces y alardes de jaeces, cada cual tomó la calle de su morada. Marcial siguió visitando a María de las Mercedes por algún tiempo, hasta el día en que los anillos fueron llevados al taller del orfebre para ser desgrabados. Comenzaba, para Marcial, una vida nueva. (64-65)

Por supuesto este cambio de direccionalidad impregna todo de ironía. El *desmatrimonio* devuelve la virginidad a María de las Mercedes, los cónyuges recobran su libertad e inician una *nueva* vida. Se alternan los verbos que denotan el *desvivir* (*regresaron, recobrar, devolvieron, ser desgrabados*) y los que sugieren el

vivir de frente aunque en el otro sentido (*fueron, trocó, tomó, siguió visitando*). En todo momento está presente el conflicto entre la secuencia y la inversión temporal -aunque aparentemente todo fluya normal y naturalmente, "como era costumbre"-; o, en otras palabras, está presente el problema de la "articulación" del tiempo en reversa dado que no hay continuidad sino *des-continuidad*, no hay duración sino *des-duración*, no hay causalidad sino *des-causalidad*.

Al interior de la diégesis, el hecho de que se des-casen los novios, de que regresen los regalos, o de que amanezca a las seis de la tarde, parece normal; Marcial y los demás personajes no se extrañan de que el tiempo fluya en sentido contrario, salvo:

Una noche, después de mucho beber y marearse con tufos de tabaco frío, dejados por sus amigos, Marcial tuvo la sensación extraña de que los relojes de la casa daban las cinco, luego las cuatro y media, luego las cuatro, luego las tres y media... Era como la percepción remota de otras posibilidades. (66)

Aunque es en estado de embriaguez cuando Marcial tiene la *sensación extraña* de que el tiempo corre al revés, el relato pareciera contradecirse pues "lo extraño" tendría que ser que las manecillas giraran en el sentido convencional. La inserción de esta inquietud despierta sospecha en el lector. Al mismo tiempo, la ilusión de ver moverse las manecillas del reloj hacia atrás quintaesencia la marcha de todo el relato. Entonces, ¿efectivamente el tiempo transcurre de manera inversa o todo es producto de una fantasía o de la embriaguez y la narración no ha hecho más que engañarnos? Al respecto Pedro Ramírez Molas dice:

Sin embargo, este pequeño incidente intercalado en la narración es similar de la narración misma, es su semilla. La suspicacia de la razón tendría que extenderse, pues, a todo el *Viaje a la semilla*. Ahora bien, el hecho de que la razón sea incapaz de la percepción remota de otras posibilidades que las de un tiempo rectilíneo y unidireccional, ¿dice algo sobre la esencia del tiempo o revela simplemente los límites de la razón? He aquí un problema cuyo planteamiento no anda muy lejos de una petición de principio -la razón no es omnisciente- y cuya solución, si es que la hay, no puede ser "racional". (57-58)

Ya no en el detalle de las construcciones verbales sino desde una perspectiva global, la subversión del tiempo cronológico en "Viaje a la semilla" ha suscitado

diversas interpretaciones. Hay quienes ven en la involución la progresiva liberación de las estructuras culturales y sociales que van amarrando y condicionando cada vez más al hombre. Por eso, subrayan, cuando Marcial se *des-casa* recobra su libertad y cuando alcanza la minoría de edad:

Estaba alegre, al pensar que su firma había dejado de tener un valor legal, y que los registros y escribanías, con sus polillas, se borraban de su mundo. Llegaba al punto en que los tribunales dejan de ser temibles para quienes tienen una carne desestimada por los códigos. (Carpentier, "Viaje a la semilla", 66)

Asimismo, cuando deja de estudiar las interpretaciones del universo se siente liberado de un gran peso.

Su mente se hizo alegre y ligera, admitiendo tan sólo un concepto instintivo de las cosas. ¿Para qué pensar en el prisma, cuando la luz clara de invierno daba mayores detalles a las fortalezas del puerto? Una manzana que cae del árbol sólo es incitación para los dientes. Un pie en una bañera no pasa de ser un pie en una bañera. (69-70)

Los deseos, las sensaciones y percepciones se viven genuina y directamente, sin contaminación del intelecto, sin el filtro explicativo de la ciencia. Y el día en que Marcial -más cerca ya de los animales que de los hombres-, se desprende del lenguaje, logra "la suprema libertad".

Como un telón de fondo están, en esta interpretación, las ideas rousseauianas, y de los mismos surrealistas pues tanto para Rousseau como para Breton el hombre está deshumanizado y alienado debido a las convenciones sociales; para el primero la cultura y la civilización corrompen la bondad natural del hombre, para el segundo, la sociedad racionalista cosifica y endurece al hombre, anula la espontaneidad, el instinto, la magia, lo irracional, la libertad de espíritu. Por lo tanto, echar marcha atrás es regresar a una condición idílica, a una forma de vida más auténtica, más plena, libre, inocente y natural; es en cierto sentido recuperar el paraíso perdido. Así, en vez de que vivir, crecer, conocer y relacionarse signifiquen una ganancia y una mejora, constituyen una degradación; en cambio, la regresión y la involución alivian, liberan y devuelven al hombre a su condición original, instintiva, espontánea y pura.

Otras interpretaciones, como la de William Luis, consideran que la incorporación de dos tiempos atiende a dos mundos: el mundo occidental que se asocia al tiempo cronológico del reloj, y el mundo africano cuya temporalidad se contrapone a la del reloj porque responde al flujo armónico entre el hombre y la naturaleza. Los dos tiempos contradictorios representan dos visiones de mundo, la europea y la africana o americana.¹⁴ "Viaje a la semilla" -dado que vence el tiempo regresivo como lo demuestra el final-, según Luis, es la expresión del anhelo o la necesidad de negar el tiempo cronológico para regresar a un tiempo anterior a la presencia de la civilización occidental en América.

El cuento de Carpentier se ajusta a las mismas necesidades de corregir la historia. El retorno al principio representa una manera de borrar o negar la historia y regresar a un momento antes de su comienzo porque la historia se equivocó. La presencia del europeo en el Nuevo Mundo dio como resultado la masacre de los indios caribeños y la esclavitud del africano. Este fue el comienzo de la historia en el Caribe, se desarrolla hasta el momento de la escritura del cuento y continúa hasta nuestros días. El viaje hacia el principio es una manera de comenzar otra vez, de permitir que los errores del pasado se eviten y proponer una historia de armonía entre el hombre y las cosas. (Luis, 158-159)

"Viaje a la semilla" no es el único ni el más representativo texto de Carpentier que pone en tela de juicio: la presencia del europeo en América, la concepción del tiempo de la cultura occidental y las formas de vida alienadas y corruptas de la civilización moderna. El contraste y la crítica son más severos, por ejemplo, en *El reino de este mundo* y en *Los pasos perdidos*.

Una tercera interpretación es la que observa en la regresión un proceso no positivo, ni regenerativo, sino igualmente destructivo. Si bien es cierto que "las horas que crecen a la derecha de los relojes son las que más seguramente llevan a la muerte" como señala el final del cuento, el tiempo invertido pulveriza la existencia, no deja rastro; supone, como dice Alexis Márquez Rodríguez, un paso de lo que se es en un momento dado a lo que antes se ha sido, borrando lo primero.

¹⁴ No olvidemos que la confrontación entre estas dos visiones de mundo es lo que en buena medida genera lo real maravilloso característico de Carpentier.

Es decir, dejar de ser una cosa lo que es, para volver a ser lo que fue antes, implica la destrucción de lo que esa cosa está siendo en ese momento. Aunque en cierto modo se trataría de una destrucción de signo negativo. Es decir, de una anti-destrucción. Mas para el caso sería lo mismo. De modo, pues, que en el destranscurso del tiempo hallamos el mismo proceso destructivo, aunque de signo contrario, que hallamos en su transcurso natural, progresivo. Podría hablarse, entonces, de una acción y de una *contra-acción* del tiempo. [...] Pero tal *contra-acción* sería igualmente destructiva, puesto que acabaría por devolvernos a la nada, al no ser anterior a la vida, distinto del posterior a ésta, que es la muerte. (Márquez Rodríguez, 403)

En un sentido la muerte, en otro la nada; la fuerza regresiva cobra tal impulso que no termina con el desnacimiento de Marcial, continúa su tarea destructora hasta dejar un yermo en lugar de casa. La muerte no anula lo que ha sido, lo que fue, fue; el tiempo regresivo, a diferencia, anula todo, hace que las cosas ya no sean ni hayan sido, revoca la existencia. Lo interesante es que esto implica que el cuento mismo se va anulando. "En este sentido el cuento cuestiona, e incluso niega, el origen de su propia narración. El comienzo del cuento no es el producto de un principio, sino de un final." (Luis, 156) Si de un final (que es principio de la narración) se va hacia un comienzo (que es final de la narración),¹⁵ es como si el relato se fuera engullendo a sí mismo, como si se fuera deshaciendo o desintegrando, él mismo y por él mismo, para llegar a su semilla que es también la nada, un yermo o una página en blanco. De ahí que el cuento culmine en un sorprendente anacronismo: los obreros *recuerdan* una historia que aún no ha acontecido y llegan a continuar la demolición de una casa que aún no se ha construido. "La demolición resulta innecesaria, porque lo que era no ha llegado a ser." (Ramírez Molas, 60) Estrictamente, el relato se ha "metamorfoseado" como todo lo demás, "regresando a la condición primera". (Carpentier, "Viaje a la semilla, 80) "Importa señalar que el escritor nos desliza aquí, muy sutilmente, una nota de cruel ironía y amargura, porque sabemos que el obrero silencioso de la total demolición es el Tiempo." (Mocega-Gonzalez, 47) Otra vez, aunque en sentido contrario, el Tiempo.

¹⁵ "El cuento tiene dos principios y dos finales, el físico y el cronológico", dice William Luis. (157)

En conclusión, el tiempo inverso nos lanza a una destrucción y a una aniquilación tan fatal o más que el acontecer progresivo. Por eso decíamos, al principio, que con la reversión se consigue una victoria contra el tiempo, dudosa y vana. El tiempo regresivo sólo cobra sentido si se pretende dar marcha atrás hasta un punto para recomenzar otra vez en la dirección convencional, ya sea para corregir la Historia o para rectificar la vida personal. Pensamos que siempre pudo haber sido mejor. La temporalidad inversa niega los eventos históricos para privilegiar el origen porque el origen es semilla, es posibilidad abierta, es potencialidad y no acto; pero si el tiempo invertido transcurre indefinidamente, todo, hasta la posibilidad y la potencialidad desaparecen, lo que va siendo y va quedando y va avanzando, apoderándose de lo que existe, es la nada.

Por último queremos comentar el tiempo regresivo en la novela *Los pasos perdidos* también de Carpentier ya que "*Los pasos perdidos* no es sólo una novela en el tiempo, sino ante todo la novela *del* tiempo, la novela de la búsqueda, el hallazgo y la definitiva pérdida del pretérito, la novela de la vivenciación del tiempo reflejada en una crónica." (Ramírez Molas, 62-63) A diferencia de los textos anteriores, no se trata de una obra de carácter fantástico, ni se va deshaciendo la historia o la trama conforme se remonta el tiempo. Curiosamente es completamente realista, incluso autobiográfica y la trama se construye y progresa. Lo que sucede es que en cierto sentido, -como *toda* el agua que fluye a lo largo de un río-, *todo* el tiempo, a pesar de estar siendo o estar pasando, está presente, desde la actualidad del relato, fechada por el diario y comparada con el Apocalipsis, hasta el mundo del Génesis, del origen de la Historia y del Tiempo.

Es decir, que los cincuenta y ocho siglos que median entre el cuarto capítulo del Génesis y la cifra del año que transcurre para los de *allá*, pueden cruzarse en ciento ochenta minutos, regresándose a la época que algunos identifican con el presente -como si lo de acá no fuese también *el presente*- por sobre ciudades que son hoy, en este día, del Medieval, de la Conquista, de la Colonia o del Romanticismo. (Carpentier, *Los pasos perdidos*, 366)

En otro sentido, dos tiempos corren simultáneamente pero a ritmo muy distinto como en "Viaje a la semilla": uno cronológico y progresivo, marcado por el

calendario; el otro invertido, motivado por el viaje en el espacio, viaje que va contracorriente, surcando la Historia y un río. "*Los pasos perdidos* contraponen el curso ortócrono de unos meses de calendario al retrógrado descubrimiento de siglos y siglos de historia y prehistoria de la humanidad." (Ramírez Molas, 62)

Ahora bien, en la novela, el recorrido invertido del tiempo no desemboca en la nada ni va negando los acontecimientos y la historia del tiempo que "destranscurre", como sucede en el cuento, aunque sí desemboca en el descubrimiento del origen y en este sentido es otro viaje a la semilla. La diferencia es que estrictamente el tiempo no fluye en dirección inversa, no "destranscurre",¹⁶ tampoco el personaje o los hombres viven una involución o una vida biológica regresiva sino que se recorre el Tiempo y la Historia como si fueran espacio, como si pudiera andarse por ellos al derecho y al revés. De ahí la necesaria simultaneidad de todos los tiempo y todas las épocas; todo es *presente*. "Y he aquí que ese pasado, de súbito, se hace presente. Que lo palpo y aspiro. Que vislumbro ahora la estupefaciente posibilidad de viajar en el tiempo , como otros viajan en el espacio..." (Carpentier, *Los pasos perdidos*, 309-310)

El mismo Carpentier, en "Un camino de medio siglo" describe la experiencia a lo largo del Orinoco, de la que nace la idea de la novela.

¹⁶ El único momento en que en *Los pasos perdidos* se produce un efecto de destranscurso del tiempo parecido al de "Viaje a la semilla" es en el siguiente fragmento:

Había concluido la misa, y con ella el Medievo. Pero las fechas seguían perdiendo guarismos. En fuga desaforada, los años se vaciaban, destranscurrían, se borraban, rellinando calendarios, devolviendo lunas, pasando de los siglos de tres cifras al siglo de los números. Perdió el Graal su relumbre, cayeron los clavos de la cruz, los mercaderes volvieron al templo, borróse la estrella de la Navidad, y fue el Año Cero, en que regresó al cielo el Ángel de la Anunciación. Y tornaron a crecer las fechas del otro lado del Año Cero -fechas de dos, de tres, de cinco cifras-, hasta que alcanzamos el tiempo en que el hombre, cansado de errar sobre la tierra, inventó la agricultura al fijar sus primeras aldeas en las orillas de los ríos [...] Estamos en la Era Paleolítica. (Carpentier, *Los pasos perdidos*, 310)

Al alcanzar la Era Paleolítica "hasta que alcanzamos el tiempo en que el hombre, cansado de errar sobre la tierra, inventó la agricultura..."-, la estructuración del lenguaje, las imágenes y la secuencia de la narración vuelven a ser progresivas.

En otros fragmentos se habla del retroceso del tiempo, pero no se describen las acciones en reversa, ni tampoco se articulan secuencias regresivas, por ejemplo:

El tiempo ha retrocedido cuatro siglos. Ésta es misa de Descubridores, [...] Acaso transcurre el año 1540. Pero no es cierto. Los años se restan, se diluyen, se esfuman, en vertiginoso retroceso del tiempo. No hemos entrado aún en el siglo XVI. Vivimos mucho antes. Estamos en la Edad Media. Porque no es el hombre renacentista quien realiza el Descubrimiento y la Conquista, sino el hombre medieval. (308)

Y de repente empecé a mirar el paisaje del Orinoco como una especie de materialización del tiempo. Ese viaje hacia las fuentes (no llegué a ellas, desde luego), a contracorriente, era como una especie de recurrencia en el tiempo. Y efectivamente: a medida que adelantaba a lo largo del río veía poblaciones que cada vez se iban alejando más en el tiempo de lo que podríamos llamar la historia actual y contemporánea. Pueblos encantadores..., donde se llevaba una vida igual a la que podía haberse llevado en un pueblo de la Edad Media. Y cada día, remontándose más y más, hasta que llegué a las orillas del Venturi, en que pude ver de cerca de los indios piaroas, noble y hermosa raza, y me di cuenta que estaba remontando el tiempo hacia el neolítico y de esta gran verdad: América es el único continente en que el hombre de hoy, del siglo XX, puede vivir con hombres situados en distintas épocas que se remontan hasta el neolítico y que le son contemporáneos. (Echavarria, "La confluencia de las aguas...", 532)

El tratamiento del tiempo en *Los pasos perdidos*, como vemos, es muy complejo, el texto reúne experiencias y tiempos muy diversos: el tiempo ortócrono y progresivo regido por relojes, cronógrafos, metrónomos y calendarios; el tiempo vacío y repetitivo de Sísifo que pesa con su carga de piedra y no deja más que grandes lagunas en el existir; el tiempo del ritual, legendario y mítico, también repetitivo pero cargado de significado; el silencioso tiempo primordial, pleno y auténtico, como detenido, no fragmentado ni medido ni contado; el tiempo simultáneo y espacializado que hace presentes todos los tiempos y las épocas como si tan sólo fueran un *allá* y un *acá*.¹⁷ Pero el tiempo regresivo es sin duda el más trabajado y el que más sorprende pues *Los pasos perdidos* es el relato de la recuperación de un pasado que se creía muerto, recuperación de un pasado que a su vez implica la recuperación del Hombre, por medio de un viaje literalmente contracorriente y hacia atrás en el tiempo. (Figs. 70 y 71) Es claro que uno de los sentidos del tiempo regresivo en esta obra es enmendar la Historia y la propia vida o por lo menos hacernos conscientes del empobrecimiento que en muchos aspectos trae la "civilización". No se puede comenzar de nuevo, pero se puede aprender del pasado.

En la novela, el tiempo se remonta de diversas formas. En un primer momento, en la primera oración de la novela, el protagonista tiene la *sensación* de que el

¹⁷ Todas estas formas de tiempo son susceptibles de ser analizadas, de hecho algunas de ellas encajarían en las configuraciones temporales que hemos visto a lo largo de este trabajo.

tiempo se ha revertido, al ver, después de casi cinco años, los muebles y trastos del teatro donde trabaja la esposa, colocados en su lugar invariable. Posteriormente, mientras espera al Curador en una galería de la Universidad, lleva a cabo un *viaje virtual* a través del tiempo, al evocar "el mundo – casi sin ventanas- de los museos". Su memoria recorre la Historia del Arte: las estampas románticas, Goya, los retratos renacentistas, las pinturas medievales, la Europa merovingia,

Luego, eran las piedras de Micenas, las galas sepulcrales, las alfarerías pesadas de una Grecia tosca y aventurera, anterior a sus propios clasicismos [...] Y así, de peldaño en peldaño, llegaba a las vitrinas de los rascadores, hachas, cuchillos de sílex, en cuya orilla me detenía, fascinado por la noche del magdalenense, solutrense, prechelense, sintiéndome llagado a los confines del hombre, a aquel límite de lo posible que podía haber sido según ciertos cosmógrafos primitivos, el borde de la tierra plana, allí donde, asomándose la cabeza al vértigo sideral del infinito, debía verse el cielo *también abajo...* El *Cronos* de Goya me devolvió a la época [...] (Carpentier, *Los pasos perdidos*, 156-157)

Su recorrido prefigura el viaje real que está a punto de acometer así como el fracaso de su tentativa de asentarse definitivamente en el remoto pretérito (El *Cronos* lo devuelve al "presente"). Prefigura un viaje que entraña no sólo un desplazamiento espacial sino también temporal y que lo llevará, en el tiempo, a asomarse, al equivalente del borde de la tierra plana.

Más poderoso e impresionante que la *sensación* y el *viaje virtual* es el recorrido "real" y en retroceso por la Historia y el Tiempo. El viaje, desplazamiento en el espacio, no sólo es el principio estructurante de la novela sino el medio de materializar el tiempo. En otras palabras, la geografía configura el tiempo; la geografía queda transfigurada en "tiempo visible" como apunta Echavarría. (533)¹⁸

¹⁸ Así, *Los pasos perdidos* nos ofrece también una configuración de lo que llamamos en el primer capítulo de la segunda parte *espacialización del tiempo* que resulta del dominio y la transformación que ejerce el espacio sobre el tiempo. Aquí, como en los paseos de Marcel por el lado de Guermantes y el lado de Méséglise, la geografía organiza la temporalidad y en este caso no sólo modifica sino que invierte la cronología llevándonos de un presente a un pasado cada vez más remoto y configurando por tanto el tiempo regresivo.

Heart of Darkness de Joseph Conrad posee muchas similitudes con la novela de Carpentier en cuanto a la estructuración y espacialización del tiempo regresivo. También en *Heart of Darkness* la geografía configura el tiempo o lo hace visible mediante un viaje que parte del mundo civilizado para trasladar a los personajes a una región lejana, y a través de un río, el Congo, internarlos en un mundo selvático cada vez más primitivo que les brinda el acceso a épocas remotas.



Fig. 70. Charles Simonds, *Nacimiento*, 1970.

Los pasos perdidos es en cierta manera la experiencia consciente del nacimiento.



Fig. 71. Salvador Dalí, *Geopolitical Child Observing the Birth of New Man*, 1943.

284-A

TESIS CON
FALLA DE URGEN

Puesto que cada zona se convierte en una época histórica delimitada, podríamos decir que el itinerario se organiza como las estaciones que iluminan los quince focos del pueblo en Los Altos:

Vista de noche, la ciudad se hacía aleluya de ciudad adosada a una sierra, con estampas de edificación y estampas de infierno sacadas de las tinieblas por los focos del alumbrado municipal. Pero aquellos quince focos, siempre aleteados por los insectos, tenían la función aisladora de las luminarias de retablos, de los reflectores de teatros, mostrando en plena luz las estaciones del sinuoso camino que conducía al Calvario de la Cumbre. (Carpentier, *Los pasos perdidos*, 189)

A través de la crónica de su diario, el narrador nos va llevando –siempre en dirección regresiva- de época en época como de estación en estación. O como de cuadro en cuadro por una exposición, o de escena en escena por el gran teatro del mundo. Porque Carpentier aprovecha todas las artes para acompañar al protagonista en su viaje; la época histórica de cada parada en el camino se enriquece con la descripción de muy variadas manifestaciones artísticas y culturales: arquitectónicas, musicales, dramáticas, rituales y artesanales. Entonces, como si fuera un museo vivo, los lectores y el protagonista vamos recorriendo también la Historia del Arte en reversa, y muy particularmente del arte escénico por la diversidad de representaciones a las que asistimos, y del arte musical hasta llegar a su origen mágico.¹⁹ (Fig. 72) El narrador es un músico, el motivo del viaje es la obtención de unos instrumentos musicales primitivos, su gran descubrimiento es el del Nacimiento de la Música, y su gran logro, el de renovar y refrescar su capacidad creativa en la composición musical. La música es, por lo tanto, un gran símbolo dentro de la novela, entre otras cosas, porque la música es por excelencia un arte temporal, un *espejo del tiempo*, “un tiempo hecho casi objeto por el sometimiento a encuadres” (136), regido por ritmos, compases, secuencias, movimiento y *movimientos*. La música y el tránsito por la vida, incluso en esta marcha inversa, guardan tantas correspondencias que se funden:

¹⁹ Se podría hacer todo un estudio sobre el teatro, su historia y la variedad de formas de representación en *Los pasos perdidos*. Lo mismo con la música, su historia, las maneras en que se expresa y los instrumentos que utiliza.

Este vivir en el presente, [...] Habla de días que fueron muy largos y de días que fueron muy breves, como si los días se sucedieran en tiempo distintos –tiempos de una sinfonía telúrica que también tuviese sus andantes y adagios, entre jornadas llevadas en movimiento presto. Lo sorprendente es que –ahora que nunca me preocupa la hora- percibo a mi vez los distintos valores de los lapsos, la dilatación de algunas mañanas, la parsimoniosa elaboración de un crepúsculo, atónito ante todo lo que cabe en ciertos tiempos de esta sinfonía que estamos leyendo al revés, de derecha a izquierda, contra la clave de *sol*, retrocediendo hacia los compases del Génesis. (312-313)²⁰

Y en efecto, retrocediendo, leyendo al revés, llegamos a la Era Paleolítica y al alba de la Historia. Pero ahí no se detiene la regresión, como verdaderos intrusos, rebasamos el tiempo histórico,

Lo que se abre ante nuestros ojos es el mundo anterior al hombre. Abajo, en los grandes ríos, quedaron los saurios monstruosos, [...] legado de las dragonadas del Terciario. Aquí, aunque algo huya bajo los helechos arborescentes, aunque la abeja trabaje en las cavernas, nada parece saber de seres vivientes. Acaban de apartarse las aguas, aparecida es la Seca, hecha es la yerba verde, y, por vez primera, se prueban las lumbreras que habrán de señorear en el día y en la noche. Estamos en el mundo del Génesis, al fin del Cuarto Día de la Creación. Si retrocediéramos un poco más, llegaríamos adonde comenzara la terrible soledad del Creador –la tristeza sideral de los tiempos sin incienso y sin alabanzas, cuando la tierra era desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la haz del abismo. (318)

Paralelamente al viaje regresivo físico, “real”, por el espacio y el tiempo, hasta los albores de la Creación, -pero también motivado por el paisaje y las costumbres-, el protagonista se sumerge en un proceso espiritual, en un viaje íntimo hacia su pasado y las raíces de su Ser Humano: “[...] los cambios de altitud, la limpidez del aire, el trastorno de las costumbres, el reencuentro con el idioma de mi infancia, estaban operando en mí una especie de regreso, aún vacilante pero ya sensible, a un equilibrio perdido hacía mucho tiempo [...]” (192) Primero lo conduce al pretérito volver a escuchar la lengua materna, después brotan los recuerdos de su infancia asociados a todo lo que ve y percibe, pero nuevamente, los pasos perdidos lo llevan más allá de la propia biografía a buscar las raíces de

²⁰ No olvidemos que la idea de un tiempo reversible nace en Carpentier del deseo de aplicar a la narración literaria, la recurrencia que la composición musical permite.



Fig. 72. Paul Gauguin, *Day of the God (Mahana No Atua)*, 1894.

Como el protagonista de lo *Los pasos perdidos*, Gauguin se remonta al pasado y regresa a los elementos básicos del arte pictórico y la creación visual: la figura bidimensional, las formas simples, el acento en los contornos. Gauguin, que encontraba analogías entre la música y la pintura, experimentaba con "notas" y "sonidos" puros. La búsqueda de Gauguin en la pintura y en la vida es análoga a la del protagonista de la novela con respecto a la música y al hombre.

286-A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

lo humano. La experiencia del silencio y la soledad, la sensación de inmovilidad y de que el tiempo se posee, se vive plenamente, se alarga o se cancela,²¹ el progresivo aislamiento y ensimismamiento, el desprendimiento de los hábitos y necesidades del mundo "civilizado", el reencuentro con otros modos de vivir y la libertad del viaje le facilitan el camino para "volver a ser hombre cuando se ha dejado de ser hombre" (143) El fruto más importante del viaje no es haber dado con los instrumentos, ni el descubrimiento de un "paraíso perdido", físico y geográficamente localizable, encontrado y vuelto a perder, sino la propia regeneración y recuperación interior ganada gracias a esta suerte de retroceso del tiempo.

Resumiendo, el tiempo regresivo o invertido se manifiesta en *Los pasos perdidos* en el nivel de las sensaciones, simbólica o virtualmente, como viaje "real" en el espacio y en el tiempo, y como proceso interior. Todos los caminos conducen al descubrimiento y recuperación del origen, nacimiento y principio de lo esencialmente humano: la vida, el tiempo, la historia, el arte, la sociedad.

Tiempo simultáneo

Virginia Woolf: Mrs. Dalloway

A continuación estudiaremos algunos textos que llevan a cabo configuraciones de tiempo simultáneo. Algunas de las obras que ya hemos analizado, por su complejidad, cabrían también bajo esta forma de configurar el tiempo, y si bien hemos tratado de enfocar la temporalidad más representativa en cada caso, todo depende de qué se quiere resaltar. Así, por ejemplo, se podría hacer emerger el diseño de simultaneidad que existe en *Pedro Páramo* de Rulfo o en *Los pasos*

²¹ El personaje, hastiado de su forma de vivir y de experimentar el tiempo, comienza por no darle cuerda a su reloj; después omite un día en el registro de su diario (Sábado, 10; 11 de junio; Martes 12) que bien podría ser Lunes, según la interpretación de González Echevarría, pues se ajusta al deseo de sustraerse al destino de Sísifo:

Voy a sustraerme al destino de Sísifo que me impuso el mundo de donde vengo, huyendo de las profesiones huérfanas, el girar de la ardilla presa en tambor de alambre, del tiempo medido y de los oficios de tinieblas. Los lunes dejarán de ser, para mí, lunes de ceniza, ni habrá por qué recordar que el lunes es lunes, y la piedra que yo cargaba será de quien quiera agobiarse con su peso inútil. (Carpentier, *Los pasos perdidos*, 331)

Más adelante se desprende por completo de la hora y del calendario e ingresa a la verdadera vivencia del tiempo.

perdidos de Carpentier, sin embargo, sería incurrir en muchas repeticiones. Para ilustrar este modo temporal y darle variedad al estudio optamos por otras obras o fragmentos, aunque del mismo grupo de autores que hemos venido trabajando.

La simultaneidad o el simultaneísmo, como algunos lo denominan, se da cuando se hace o acaece una cosa al mismo tiempo que otra; cuando coinciden en el tiempo dos o más movimientos o fenómenos. En literatura, la simultaneidad consiste, comúnmente, en presentar acciones diversas que ocurren al mismo tiempo pero que están protagonizadas por personajes diferentes y en espacios distintos. Debido a la inherente linealidad del lenguaje, es imposible decir o narrar simultáneamente lo que en efecto ocurre simultáneamente. Hay una contradicción entre la forma en que se manifiesta el lenguaje y lo que pretende expresar. De ahí que la literatura haya inventado diversos procedimientos o técnicas para producir la *impresión* de simultaneidad ya que no puede lograr la sincronía o coincidencia de las acciones en el discurso. Entre los recursos utilizados más frecuentemente para crear el efecto de simultaneidad, están: la segmentación tipográfica, la alternancia de secuencias narrativas, la inserción de varios narradores, las modificaciones temporales o anacronías. Sin embargo, no podemos generalizar porque cada texto, no sólo crea sus propios recursos sino que incluso modifica la definición convencional experimentando y proponiendo nuevas formas de simultaneidad.

En *Mrs. Dalloway*, por ejemplo, descubrimos tres configuraciones distintas de tiempo simultáneo. La más evidente y que recorre toda la novela es la que se estructura entre los dos personajes principales: Clarissa Dalloway y Septimus Warren Smith. La narración va alternando las acciones de uno y otro produciendo el efecto de simultaneidad. Si bien se trata de un modelo de simultaneidad que se ajusta a la definición común, es bastante complejo pues sostiene una red de asociaciones implícitas. Resulta interesante el hecho de que las dos historias, de Septimus y Clarissa, corran paralelas, pero que en ningún momento haya un encuentro entre los dos personajes. Sin embargo, por medio del método de los

túneles²² se tejen entre ellos ligas espirituales que los hacen coincidir en algo más que el tiempo. Sus personalidades y sensibilidades son de alguna manera complementarias y simétricas, iguales y opuestas: "Suppose it to be connected in this way: Sanity and insanity. Mrs. D. seeing the truth, SS seeing the insane truth. The pace to be given by the gradual increase of S's insanity on the one side; by the approach of the party on the other." (Woolf en Showalter, xxvii) "Hace tiempo que se ha adivinado que Septimus es el 'doble' de Clarisa; de alguna forma, él muere en su lugar. Ella, por su parte, salva su muerte continuando en vida." (Ricoeur, II, 551) La simetría y la simultaneidad se aprovechan para establecer un juego de compensaciones y dar una visión más completa y equilibrada de la realidad y del hombre.

La segunda configuración de simultaneidad se logra precisamente a través del método de los túneles, pero no en el sentido que acabamos de ver en donde diferentes personajes piensan, sienten o actúan simultáneamente. El recurso de los túneles, sirviéndonos de su propia metáfora, hace del tiempo una caverna; retarda o detiene la secuencia, le brinda espesor y profundidad al tiempo y hace posible la simultaneidad entre pasados de distintas épocas, presente y futuro; todo se ilumina al mismo tiempo, algo así como el triple presente de San Agustín.

'Do you remember the lake?' she said, in an abrupt voice, under the pressure of an emotion which caught her heart, made the muscles of her throat stiff, and contracted her lips in a spasm as she said 'lake'. For she was a child, throwing bread to the ducks, between her parents, and at the same time a grown woman coming to her parents who stood by the lake, holding her life in her arms which, as she neared them, grew larger and larger in her arms, until it became a whole life, a complete life, which she put down by them and said, 'This is what I have made of it! This!' And what had

²² Virginia Woolf descubre y llama método de los túneles, (en inglés *tunnelling process*) a la técnica narrativa que consiste en excavar túneles en la mente de los personajes: "Habría mucho que decir sobre *The Hours*, y sobre mi descubrimiento; cómo voy horadando unas cavernas de gran hermosura por detrás de mis personajes; yo creo que así consigo justamente lo que busco: humanidad, humor, profundidad. La idea es que las cavernas se conecten entre sí, y que cada una sea iluminada por la luz del día en el momento presente." (Woolf en Herrero Quirós, 92) (*The Hours* es el título que originalmente pensó Woolf darle a la novela.) Esta técnica narrativa le permite, además, narrar el pasado de los personajes a intervalos según lo necesita, y establecer conexiones entre ellos e incluso pasar de una conciencia a otra provocando un efecto de subterránea intercomunicación y de simultaneidad o coincidencia en los parámetros espaciotemporales.

she made of it? What, indeed? sitting there sewing this morning with Peter. (Woolf, *Mrs. Dalloway*, 46)

Estas largas secuencias de pensamientos silenciosos —o, lo que viene a ser lo mismo, de discursos interiores— no constituyen sólo retrocesos que, paradójicamente, hacen progresar el tiempo narrado retardándolo, sino que ahondan desde dentro el instante del acontecimiento del recuerdo y amplifican desde el interior los momentos del tiempo narrado, de tal modo que el intervalo total de la narración, pese a su relativa brevedad, aparece cargado de una inmensidad implicada. (Ricoeur, II, 538)

Este modelo de temporalidad simultánea destruye la definición que habíamos dado: acciones diversas que ocurren al mismo tiempo pero que están protagonizadas por personajes diferentes y en espacios distintos, pues ahora coinciden muchos momentos de la experiencia de un mismo personaje en un solo punto del tiempo, como si la vida que se desenvuelve progresiva y secuencialmente de pronto reuniera fragmentos de ella misma y los hiciera sincrónicos. Así, concurren en un mismo personaje y en un mismo momento, momentos dispersos. Se podría argumentar que esta forma de simultaneidad nada más ocurre en la conciencia, pero, una de las intenciones que tiene la novela es precisamente la de socavar, por medio del contrapunto y la elasticidad, el tiempo externo y a la vez resaltar la vivencia interna del tiempo. (Fig. 73)

La tercera forma de representación de la simultaneidad en *Mrs. Dalloway* la ilustra el episodio del coche de motor que hace una violenta explosión -en cuyo interior va alguien de máxima importancia-, y del avión que dibuja letras en el cielo anunciando un producto. En este pasaje de la novela, Virginia Woolf se vale de un objeto que capta la atención de toda la gente que camina por la calle para componer una especie de montaje o yuxtaposición de conciencias. El objeto funciona como un centro que liga múltiples conciencias al mismo tiempo y a la vez permite el paso rápido de una conciencia a otra. "In the opening pages of the novel, an elegant closed motor car going up Bond Street provides a visual object upon which many people project their fantasies, allowing Woolf to pan from mind to mind with great economy and directness, and to capture the chaos in an image." (Showalter, xxii-xxiii) Aunque por la implacable linealidad de la escritura se describa el pensamiento de los personajes uno a uno, o uno después de otro,



Fig. 73. René Magritte, *Golconde*, 1953 (fragmento).

Magritte también propone una forma de simultaneidad que destruye la definición convencional. ¿Se trata de un mismo personaje en diferentes espacios al mismo tiempo o de la sincronía de muchas posibilidades?

290 A

TESIS CON
FALLA DE CUBEN

sabemos que coinciden en el tiempo puesto que todas las miradas están atentas al mismo objeto en el mismo momento.²³ La simultaneidad que se configura difiere de la convencional debido a que si bien la acción –sobre todo mental- es protagonizada por diferentes personajes, éstos no sólo concurren en el tiempo sino también en el espacio; en el espacio como lugar y en el espacio en el sentido de que su atención está dirigida al mismo punto móvil de manera que los hilos invisibles de la mirada y la conciencia quedan todos atados primero al coche y después al avión. El mundo externo sigue en movimiento pero pareciera que la atracción del objeto visual, ejercida simultáneamente sobre todos, suspendiera momentáneamente la actividad de los hombres.

All down the Mall people were standing and looking up into the sky. As they looked the whole world became perfectly silent, and a flight of gulls crossed the sky, first one gull leading, then another, and in this extraordinary silence and peace, in this pallor, in this purity, bells struck eleven times, the sound fading up there among the gulls. (Woolf, *Mrs. Dalloway*, 22)

Es interesante observar cómo en realidad estos tres modelos de simultaneidad están entrelazados y no se pueden separar. Simplemente en el incidente del coche y el aeroplano que acabamos de referir se dan los tres a la vez: se empieza a alternar la historia de Septimus con la de Clarissa; se horada en la conciencia de los personajes, como es el caso de Rezia y Septimus, llevando a la superficie y haciendo simultáneamente presentes deseos, pensamientos, sensaciones, percepciones y recuerdos de distintas capas del pasado; y se armonizan las conciencias como si cada desplome y vuelta y elevación del avión marcaran el compás de un coro de ideas y de voces. Ricoeur apunta:

²³ Sabemos que Virginia Woolf había leído el *Ulysses* de Joyce cuando escribe *Mrs. Dalloway*. Si bien las técnicas y las intenciones de cada escritor son diferentes, no podemos dejar de mencionar el capítulo "The Wandering Rocks" del *Ulysses* de donde posiblemente nació la idea, dadas algunas similitudes, de configurar un tiempo sincrónico y componer el fragmento que estamos analizando. Mientras que Woolf se vale de un objeto visual para capturar todas las conciencias a la vez, Joyce, para crear la impresión de sincronía, intercala en las distintas escenas que componen el capítulo extractos de otras escenas, es decir, fragmentos de una sección se insertan en otra. Con ello experimenta romper incluso la linealidad de la escritura y de las secuencias.

"The structure of this episode is curious, and unique in *Ulysses*. It consists of eighteen short scenes followed by a *coda* describing a viceregal passage through Dublin. All these scenes take place in the streets of Dublin between the hours of 3 and 4 p.m., and their synchronism is indicated by the insertion in each fragment of one or more excerpts from other fragments, which serve to fix the correspondence in time." (Gilbert, 227)

O bien nos mantenemos inmóviles en el tiempo y abarcamos con la mirada acontecimientos diversos, pero que sobrevienen simultáneamente en el espacio, o bien permanecemos inmóviles en el espacio, o mejor en un personaje erigido en "lugar" fijo y bajamos o remontamos el tiempo de la conciencia del mismo personaje. La técnica narrativa consiste así en hacer alternar la dispersión de los personajes en un mismo punto del tiempo y la dispersión de los recuerdos dentro de un mismo personaje. (II, 540-541)

Existe toda una combinación de perspectivas simultáneas: ver un objeto desde diferentes puntos de vista a través de la conciencia de los diversos personajes, ver desde un sujeto en distintas direcciones del espacio y *del tiempo* -de *su tiempo*-, ver el reflejo que cada mirada proyecta ya que el objeto o el otro que se mira sirve a su vez de espejo de quien mira -el avión sirve de espejo a una multitud de rostros, Septimus sirve de espejo a Rezia, Peter Walsh y Clarissa funcionan como espejos recíprocos que los confrontan, es decir, Clarissa ve desde su perspectiva a Peter pero de rebote se ve y se cuestiona a sí misma y viceversa.

Another major concern which Woolf shared with modernist thinkers and artists was the importance of perspective. Even concrete objects, the Cubists demonstrated, could only be partially represented from a single fixed perspective in the vocabulary of a realistic, mimetic painting. A Cubist painting attempted to render the object simultaneously from several points of view, and at several moments in time, combining these multiple perspectives in a kind of collage on the two-dimensional canvas plane. [...] Thus it can be said that in trying to show us her characters from a variety of embedded viewpoints rather than from the fixed perspective of the omniscient narrator, Woolf 'breaks up the narrative plane . . . as the Cubists broke up the visual plane.' (Showalter, xx-xxi)

Esta fusión de distintas perspectivas al mismo tiempo, además de asociarse al Cubismo en la plástica y de romper el plano narrativo dando lugar a la simultaneidad, les procura a los personajes, profundidad, complejidad y una cuarta dimensión, la temporal. Todo se agolpa al mismo tiempo y es la simultaneidad lo que hace denso, expande y le da espesor al momento. (Fig. 74)



Fig. 74. Pablo Picasso, *Mujer sentada en un sillón rojo*, 1931.

Fundidas las perspectivas, se conoce al personaje de frente y de perfil. La literatura, como la pintura, experimentó con la simultaneidad de perspectivas.

292-A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Alejo Carpentier: "Semejante a la noche"²⁴

En relatos fantásticos como "Semejante a la noche" de Alejo Carpentier y "El jardín de senderos que se bifurcan" de Jorge Luis Borges, las propuestas de tiempo simultáneo se radicalizan en el sentido de que van más allá de lo que aceptamos como "real", pero no dejan de aludir a la enredada vivencia del tiempo.

En "Semejante a la noche" el tratamiento del tiempo es muy elaborado, es difícil decidir qué tipo de configuración temporal engloba el relato porque son varias las que están actuando a la vez. Por un lado hallamos un diseño de tiempo circular ya que el cuento empieza narrando la partida de un soldado a la guerra de Troya y termina ahí mismo. Por otro lado existe un tiempo cronológico que dura 24 horas y que va del amanecer de un día al amanecer del día siguiente. Un tercer tiempo es el que cubre mediante saltos en la historia, aproximadamente tres mil años. Lo que sucede es que el cuento combina y pone simultáneamente en movimiento varios engranajes temporales. Alexis Márquez Rodríguez describe la estructura narrativa del cuento como una

[...] suerte de esferas concéntricas que, por un curioso mecanismo de relojería, se mueven en forma simultánea pero a distintas velocidades. La esfera mayor, que sirve como de trasfondo a la menor, gira vertiginosamente, hasta alcanzar, en una vuelta completa, el enorme lapso de tres mil años de historia del Hombre. La esfera menor, mientras tanto, gira con lentitud, y sólo alcanza a completar un ciclo de veinticuatro horas en la vida de un personaje. (368)

Se han escrito muchas interpretaciones sobre este texto, algunas más precisas y otras más confusas o parcialmente erróneas. Hay quienes han dicho que el relato revela una actitud anti-histórica, otros concluyen que se produce la anulación del tiempo; los hay que opinan que el cuento dibuja al hombre atemporal, otros, que son en realidad cinco o seis narradores-personajes distintos que se van relevando. Nosotros consideramos incorrectos estos comentarios pues el cuento no niega la Historia sino que hace patente la paradoja de que la Historia, sin dejar de serlo, se repite. Tampoco se anula el tiempo, al contrario, se exploran al máximo sus posibilidades. Desde la perspectiva histórica que abarca tres mil

²⁴ "Semejante a la noche" también pertenece al libro de cuentos *Guerra del tiempo* de Alejo Carpentier.

años, el cuento construye una imagen arquetípica del hombre –hombre como categoría universal y abstracta-, ya que aparece repitiendo las mismas acciones y conductas a lo largo de los siglos. En este sentido se pone en relieve el aspecto inalterable del hombre, sin embargo, desde la perspectiva individual y concreta, rigurosamente no podemos decir que el hombre representado por el protagonista sea atemporal e inmutable porque, en el transcurso de 24 horas, sufre una transformación. El personaje del principio no es el mismo que el del final.

El primero sólo pensaba, en el amanecer del primer día, en sus hazañas como guerrero, en la aureola de heroísmo que lo cubriría dentro de poco, y hasta en las ventajas y prebendas que de tales hechos derivarían. El segundo, en cambio, sólo se prefigura los peligros de la guerra, el drama del soldado, la penuria de las tropas y el trasfondo de injusticia y de dudosa moralidad de aquella guerra en que va a participar. (Márquez Rodríguez, 428)

Y la idea de que se trata de cinco o seis narradores distintos, en primera persona, nos parece totalmente equivocada con respecto al cuento en particular y alejada de las pretensiones de Carpentier que piensa y expresa insistentemente, a través de sus obras, que el hombre es el mismo en diferentes épocas históricas. La secuencia del relato es perfecta, nada deja traslucir que el personaje sea otro; cambia anímicamente pero no es otro sujeto. De hecho, dijimos, el protagonista, desde la perspectiva histórica, representa al hombre universal, al hombre arquetípico, al hombre innominado que es cualquier hombre. Carpentier mismo dice que en "Semejante a la noche" el tiempo gira en torno al hombre sin alterar su esencia. El personaje –uno-, funciona como eje alrededor del cual giran distintos períodos de la historia. Nosotros nos atrevemos a decir (y por ello es que elegimos el cuento como una muestra diferente de tiempo simultáneo),²⁵ que si bien el acontecer del individuo es "cronológico" -marcha de un día al siguiente-, todos los momentos históricos están sucediendo al mismo tiempo. En el fondo, el protagonista no salta de una época a la otra, sino que todos los contextos en los

²⁵ Lo que entendíamos por tiempo simultáneo en la literatura se ve nuevamente alterado pues el cuento no narra diferentes acciones llevadas a cabo al mismo tiempo por distintos personajes y en diferentes espacios, sino una misma acción llevada a cabo en tiempos distintos pero sincrónicos y por un mismo personaje a pesar de los diferentes espacios. Frente a esta propuesta de simultaneidad, la definición inicial queda totalmente desarmada.

que se mueve están girando siempre y simultáneamente a todo lo largo de la narración; cuando ésta se ubica en la España del siglo XVI, la acción en Grecia no se detiene, por eso embona cronométricamente con el desenlace cuando el relato, al final, vuelve a ubicarse en Grecia. La historia del soldado que observa como llenan las naves de aceite, vino y trigo, desalentado poco a poco por los padres, por la novia, por el recuerdo de las desacreditadas cruzadas²⁶ en las que estuvo a punto de alistarse y por la certeza de la inutilidad de la empresa gracias a lo que cuenta el viejo soldado, está ocurriendo *simultáneamente y en su totalidad*, en la Grecia del siglo XII a.C., en España durante el siglo XVI, en Francia del siglo XVII, y en el siglo XX en vísperas del Gran Desembarco. Prueba de ello es que a pesar de los cortes tipográficos en capítulos,²⁷ la narración fluye sin interrupción como si se tratara de una sola historia que tuviera sus antecedentes y sus consecuencias independientemente de la ubicación espaciotemporal que está en la mira. Así, por ejemplo, las naves empiezan a cargarse de aceite, vino y trigo. El final del primer capítulo ubicado en Grecia termina así: "En la playa, seguía embarcándose el trigo." (Carpentier, "Semejante a la noche", 87) Al comienzo del segundo capítulo, ya situados en la España del siglo XVI encontramos: "Seguía el trasiego del vino, el aceite y el trigo [...]" (88) La construcción de la frase y la acción que describe suponen que desde antes se ha iniciado el equipamiento de las naves, es decir, *La Gallarda* también se está cargando de provisiones desde el amanecer. Al final del capítulo, como un *leit motiv*, y para amarrar perfectamente la continuidad,²⁸ el texto apunta: "El trigo seguía entrando en las naves." (90) En Francia (siglo XVII):

²⁶ La huida por la ventana trasera de la casa de la prometida sitúa al personaje momentáneamente en el tiempo de las cruzadas y las guerras santas -siglo XIII-; éste dice no haber participado en la cruzada de Fulco de Neuilly debido a una fiebre maligna, sin embargo no es claro si en este contexto la secuencia que va de un amanecer a otro también se lleva a cabo y el soldado pretende embarcarse en una nueva cruzada o si el episodio aparece como un recuerdo -recuerdo del hombre universal-, que participa en el proceso de desencantamiento y desmitificación de la guerra. Además las distintas épocas históricas aparecen ordenadas del pasado más lejano al pasado más próximo salvo ésta y la última que nos devuelve al principio, por lo que bien podría tratarse tan sólo de un recuerdo.

²⁷ La transición del capítulo I al II y del II al III coincide con el cambio de contexto histórico, sin embargo en el capítulo III se deslizan los contextos sin previo aviso. El capítulo IV nos devuelve a Grecia si bien las primeras dos páginas no precisan ningún contexto y podrían pertenecer a cualquiera.

²⁸ Además del prototipo del joven soldado y del llenado de las naves, el cuento se vale de otras constantes para ceñir la continuidad, por ejemplo la presencia de los padres y la prometida.

"El trigo llenaba los sollados de *La Bella* y *La Amable*." (92) Los sollados de las embarcaciones se van llenando porque el trabajo iniciado con antelación, prosigue. En los buques del siglo XX se llevan a cabo los *últimos* preparativos para la partida –lo que supone el antecedente de que se han terminado los primeros–: "Estaban todos arrimados a los muelles, lado a lado, con las escotillas abiertas, recibiendo millares de sacos de harina de trigo entre sus bordas pintadas de arlequín." (94) Finalmente, otra vez en Grecia: "La nave, demasiado cargada de harina y de hombres, bogaba despacio." (99) Está demasiado cargada porque mientras el discurso nos trasladaba a otros espacios y a otros tiempos, no descansaron las filas de cargadores. En ninguno de los parámetros espaciotemporales se detiene la acción; en todos se preparan y se aprovisionan los barcos en un transcurso de 24 horas; en todos el soldado va paulatinamente decepcionándose de la guerra. El relato entero sucede en todos los contextos *simultáneamente*.

Dada la linealidad del lenguaje es imposible narrar en su totalidad las cuatro secuencias (que incluso podrían ser muchas más y a la vez son la misma) simultáneamente. Para darnos la impresión de simultaneidad, Carpentier desplaza su atención de un período a otro sin que se quiebre la continuidad; se vale del recurso de la superposición de distintos contextos históricos alrededor de una misma acción, y de la perfecta concatenación de la secuencia cronológica accional, o sea, aunque cambie el momento histórico, el acontecer de un amanecer a otro no se ve turbado. Es como si a lo largo de un eje giraran simultáneamente discos que representaran diversos momentos históricos; sin importar cuándo ni en cuál de esos discos recayera nuestra mirada o la escritura en el transcurso de la acción, veríamos la continuación de la misma, fantásticamente llevada a cabo por el mismo hombre.

Jorge Luis Borges: "El jardín de senderos que se bifurcan"

"El jardín de senderos que se bifurcan" presenta una propuesta de tiempo simultáneo, laberíntico, caótico y a la vez sujeto a un orden riguroso, muy acorde a la imaginación de Borges. En este cuento, como en otros textos del autor, la

cohesión es notoria debido a que el conjunto de elementos que lo integran, así como cada detalle, cada palabra, colabora con la idea principal de manera directa o metafóricamente. Ya el título apunta al tiempo simultáneo que se configura a pesar de referirse a una imagen espacial.²⁹ Todo participa en la elaboración y expresión de una idea muy singular de tiempo simultáneo: la anécdota, la estructura del relato, el recurso de la simetría, el espacio, el discurso y por supuesto la obra del antepasado Ts'ui Pên, *El jardín de senderos que se bifurcan*. Ésta última funciona como un espejo de la realidad, un espejo que devela algo que no es susceptible de contemplarse directamente: un invisible laberinto de tiempo. La configuración de tiempo simultáneo que construye la novela de Ts'ui Pên así como el cuento de Borges se resume en la siguiente cita:

*Dejo a los varios porvenires (no a todos) mi jardín de senderos que se bifurcan. Casi en el acto comprendí; el jardín de senderos que se bifurcan era la novela caótica; la frase varios porvenires (no a todos) me sugirió la imagen de la bifurcación en el tiempo, no en el espacio. La relectura general de la obra confirmó esa teoría. En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta –simultáneamente– por todas. Crea, así diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. (Borges, “El jardín de senderos que se bifurcan”, *Ficciones*, I, 477)³⁰*

Ahora el tiempo simultáneo, otra vez transfigurando la concepción inicial, consiste en una ramificación infinita de posibilidades, de múltiples acciones y secuencias que proliferan ante cada disyuntiva en cada individuo, por eso no hay un porvenir sino varios porvenires. Pero todavía más perturbador, ahora no se trata de múltiples acciones o secuencias que coinciden en el tiempo, sino de infinitas series de tiempos simultáneos.

A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos.

²⁹ Borges, Piranesi and Escher all prove, in one way or another, that it is impossible to articulate our sense of time except in spatial metaphor. (Redekop, 107)

³⁰ La novela *La vida que se va* de Vicente Leñero es una obra que pone en práctica el modelo de la bifurcación temporal como lo plantea Borges, pues el personaje principal, Norma Andrade, ante cada encrucijada explora y elige simultáneamente diversas alternativas. Además, Leñero se vale del ajedrez como juego –los personajes son ajedrecistas– y como metáfora para ilustrar o expresar las múltiples posibilidades del juego de la vida.

Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades. (I, 479) (Fig. 75)

La explicación que Stephen Albert ofrece del libro-y-laberinto (un solo objeto) es la clave para interpretar el cuento. Así como "*El jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo" (I, 478), así, el cuento es un enorme laberinto lleno de simetrías, otra adivinanza, otro jardín, cuya respuesta está en el libro. De pronto, para leer el mundo hace falta leer y comprender el libro. La caótica novela es una "ficción" o una "teoría" de una cosmovisión del universo; el cuento, la puesta en práctica o la prueba de esa concepción. En una "ficción" fantástica o insensata es aceptable la bifurcación del tiempo, pero en la "realidad", ¿es posible? ¿es concebible? Borges se vale de algunos recursos muy efectivos para sugerir la bifurcación y simultaneidad en la experiencia real del tiempo o de los tiempos.

Uno de ellos es la estructura, que si bien no es nueva –también en otros cuentos Borges aparenta ser tan sólo un descubridor y editor de textos-, en este caso contribuye a la creación de la bifurcación temporal pues por un lado está la versión de Liddell Hart que anota en su *Historia de la Guerra Europea* que las lluvias torrenciales provocaron la demora –"nada significativa, por cierto"-, de la ofensiva británica contra la línea Serre-Montauban en julio de 1916; y por el otro está la declaración, "dictada, releída y firmada" por el doctor Yu Tsun, que afirma haber comunicado a los alemanes "el nombre del preciso lugar del nuevo parque de artillería británico sobre el Ancre" al asesinar a Albert y como consecuencia del bombardeo, -inferimos nosotros, pues "arroja una insospechada luz sobre el caso"- haber provocado la demora de la ofensiva británica. ¿Fue la lluvia o fue la notificación secreta, o fueron ambas cosas, los motivos de la demora? ¿Fue o no significativa la demora? ¿Para quién y en qué sentido? De entrada se plantean dos y más bien tres alternativas. Apenas iniciada la declaración de Yu Tsun, el editor interviene y bifurca otra vez las posibilidades ya de por sí divididas y subdivididas, al contradecir la "hipótesis odiosa y estrafalaria" del narrador que supone que Runeberg ha sido *arrestado o asesinado* (dos opciones) por Madden. ¿Es un problema de interpretación de los hechos y una versión excluye a la otra, o

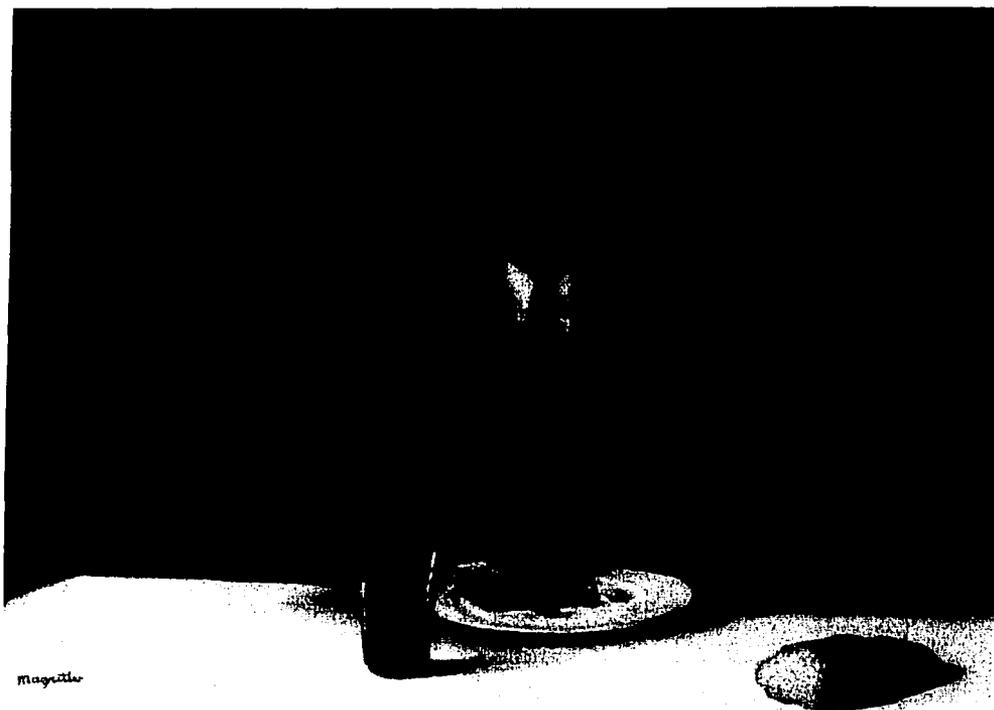


Fig. 75. René Magritte, *El mago*, 1952.

Una acción tan simple como comer, ante la infinita red "creciente y vertiginosa" de tiempos divergentes, convergentes y paralelos se vuelve tan extraña y compleja como lo muestra esta imagen que apenas abarca algunas de las posibilidades.

TESIS COM
FALLA DE

298-A

se trata de la bifurcación y simultaneidad del tiempo y cada hilo temporal sigue su curso ramificándose infinitamente?³¹

Otro elemento que refuerza la bifurcación y simultaneidad del tiempo, o de los tiempos, es el espacio. Los espacios descritos, tanto los físicos como los recordados e imaginados, constituyen una representación material de la temporalidad que dibuja el cuento. Tenemos por ejemplo, el jardín simétrico de Hai Feng donde el protagonista pasa su niñez; el camino hacia la casa del doctor Stephen Albert que baja y se bifurca entre confusas praderas y el recuerdo de ciertos laberintos: " 'La casa queda lejos de aquí, pero usted no se perderá si toma ese camino a la izquierda y en cada encrucijada del camino dobla a la izquierda.' [...] El consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos." (I, 474) Entre ellos el recuerdo del laberinto de Ts'ui Pên sobre el que especula Yu Tsun:

Bajo los árboles ingleses medité en ese laberinto perdido: lo imaginé inviolado y perfecto en la cumbre secreta de una montaña, lo imaginé borrado por arrozales o debajo del agua, lo imaginé infinito, no ya de quioscos ochavados y de sendas que vuelven, sino de ríos y provincias y reinos... Pensé en un laberinto de laberintos, en un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir y que implicara de algún modo los astros. (I, 475)

También está el jardín de Albert donde "el húmedo sendero zigzagueaba como los de mi infancia" (I, 476); de cuyo pabellón, en el que vive Albert en soledad, procede la música china (paralelo al Pabellón de la Limpida Soledad en el que se enclaustró durante trece años Ts'ui Pên). Y por supuesto, está el espacio que en efecto configura la novela-laberinto: el jardín de senderos que se bifurcan. La novela es un jardín como lo indica el título -dado por Albert siguiendo la metáfora de la carta de Ts'ui Pên. Ahora bien, el jardín en la cultura china tiene un valor y un significado especial, representa al mundo en miniatura, es una especie de microcosmos del universo.

Like the plans of Gothic cathedrals, Chinese gardens are cosmic diagrams revealing a profound and ancient view of the world, and of man's place in it. But in their long history they have also been, in quite a real way, a background for a civilization, for in them Chinese great poets and painters

³¹ Todos los entrecomillados son de Borges, "El jardín de senderos que se bifurcan".

have met and worked. (Maggie Keswick en Arturo Echavarría, "Textual space...", 76)

El jardín entonces, simboliza el universo, pero además, nos explica Echavarría, por su disposición encierra numerosas contradicciones y bipolaridades pues busca por medio de la espacialización sincrónica, a pesar de estar en constante cambio, ofrecer una imagen del cosmos. "This partially explains what is so characteristically strange to us about the Chinese garden: its cramming of a density of meanings into a very small space, its tight packing, and its restless changing aspect." (Charles Jencks en Echavarría, "Textual space...", 77) Aunque sujeto a rigurosas reglas estéticas, se percibe como un caos o un laberinto: "the 'chaotic' layout of the garden –let us not forget that this chaos is governed, as Plaks pointed out, by rather stringent aesthetics- must give the impression of something disorderly, labyrinthine, of something that cannot be easily reduced to rational schema." (Echavarría, "Textual space...", 79)

Lastly, an integral part of the Chinese garden-labyrinth is the inclusion of verses and literary allusions, inscribed in stone tablets at different point of its topography. Thus, the garden becomes –and this is of paramount importance to my study- a *mental space* where one can find diverse metaphors and a myriad of scholarly interpretations. Keswick concludes: "[...] the proper way to tend a garden was to increase its historical richness until finally it became another kind of labyrinth –a mental maze of scholarly interpretations and well-chosen metaphors". (81)

Como vemos, el jardín no es sólo literalmente un espacio, y simbólicamente un diagrama del universo, es además un espacio literario y mental, de escritura y de interpretación. En todos estos sentidos y con las características mencionadas, el jardín chino se relaciona con: el jardín de senderos que se bifurcan (espacio físico recreado por Stephen Albert en Ashgrove, Inglaterra y otros espacios que aparecen en el texto); *El jardín de senderos que se bifurcan* (la novela de Ts'ui Pên); *El jardín de senderos que se bifurcan* (la declaración de Yu Tsun que interpreta y agrega algo más a la obra heredada); y "El jardín de senderos que se bifurcan" (cuento de Borges). Jardines todos, espacios físicos y textuales, laberintos de tiempo, de símbolos y de escritura.

Mas los espacios representados no son cualquier jardín chino sino particularmente un jardín de senderos que se bifurcan quedando así simbolizado el Tiempo que se divide y bifurca simultánea e infinitamente en porvenires y tiempos. (Fig. 76)

Las bifurcaciones, esquemáticamente, conforman simetrías, de ahí que éstas sean otro elemento que juega un papel importante y revelador del tiempo que configura el cuento. Además, la simetría, generalmente la asociamos al espacio o a la materia, por lo que cuando hablamos de simetría en el tiempo (simetría de acciones o de sucesos) tendemos a contemplarla sincrónicamente, es decir, sin considerar la anterioridad o posteridad de los eventos que la componen sino *como si* éstos fueran simultáneos ya que así es como cobran significado y valor simétrico. En otras palabras, la simetría crea la ilusión de simultaneidad o desconoce la sucesividad o la linealidad. En el cuento, no sólo los espacios y los laberintos son simétricos -a la vez ordenados y caóticos-, también el tiempo o los tiempos. Observamos por ejemplo que el arresto o el asesinato de Viktor Runeberg a manos de Richard Madden implica la misma suerte para Yu Tsun; que Ts'ui Pên (chino), fue asesinado por un forastero a la par que Stephen Albert es asesinado por un chino (forastero en Inglaterra); que ambos, Albert y Ts'ui Pên, han vivido en soledad, en un pabellón; que irónicamente, Madden de origen irlandés y Yu Tsun chino sirven, cada cual, de espías a naciones enemigas, el primero a Inglaterra y el segundo a Alemania. A través de las simetrías se da un juego de equilibrios y compensaciones. Madden es *simultáneamente* colaborador (por sus servicios de espía) y enemigo de los ingleses dada la eterna discordia entre los dos pueblos. Igualmente Yu Tsun trabaja para los alemanes y los desprecia.

No lo hice por Alemania, no. Nada me importa un país bárbaro, que me ha obligado a la abyección de ser un espía. [...] Lo hice, porque yo sentía que el Jefe temía un poco a los de mi raza —a los innumerables antepasados que confluyen en mí. Yo quería probarle que un amarillo podía salvar a sus ejércitos. (Borges, "El jardín de senderos que se bifurcan", *Ficciones*, I, 473)

A la simetría se suma la ironía, otro factor que bifurca y divide los significados haciéndolos actuar simultáneamente.³² La ironía acentúa el carácter bifurcado del tiempo.

El drama es que *simultáneamente* Stephen Albert sea amigo y enemigo de Yu Tsun; por un lado sinólogo, profundo admirador de la cultura china, un hombre equivalente a Goethe, por el otro, un inglés al que hay que sacrificar en aras de los alemanes. Irónicamente, para mostrar a los alemanes la superioridad o notabilidad de los chinos aniquila al máximo admirador, preservador e intérprete de la cultura china. Así mismo, Albert "que había sido misionero en Tientsin 'antes de aspirar a sinólogo'" (I, 476) en uno de los pasados posibles es enemigo de Yu Tsun y en otro es su amigo como él mismo reconoce. (cf. 478) Como inglés, en algún momento participó en la destrucción y humillación del Imperio Chino y en otro recreó y admiró la "jardinería" y la cultura china. Durante el siglo XIX, el imperialismo europeo -ingleses, franceses y alemanes-, intervino brutalmente en China:

One of the most notorious acts has to do with the destruction of one of the most famous imperial gardens, the Yuan Ming Yuan, on the outskirts of Peking, carried out by British troops under the command of Lord Elgin. The almost total burning and destruction of the more than 60 acres of garden land took place on October 12, 1860, barely ten days after French and British troops had unmercifully sacked the buildings and pavilions that formed an integral part of the Yuan Ming Yuan. [...] Ten years later, in 1870, Tientsin witnessed a famous massacre of Chinese nationals by French troops. It was largely due to the climate of suspicion and bad faith created by several European religious communities, among which there were both French and British missionaries who had settled there, whose low regard and, indeed, intolerance for Chinese culture is very well known. (Echavarría, "Textual space...", 81, 82)

³² Es irónico, por ejemplo, que Liddell Hart considere la demora de la ofensiva británica casual y "nada significativa" cuando en el contexto del relato es lo contrario; aparte de que a Yu Tsun se le va la vida en ello, además de otras consecuencias, Berlín bombardea el parque de artillería británico. Asimismo resulta irónico que Albert sea el nombre de un sinólogo y a la vez el nombre de una ciudad francesa; o que la estación en la que baja Yu Tsun (correspondiente al lugar donde habita Albert) se llame Ashgrove (ash = ceniza, grove = arboleda) cuyo significado nos recuerda el episodio histórico de la destrucción del jardín de Yuan Ming Yuan que quedó hecho cenizas y a la vez al fénix -"el disco del gramófono giraba junto a un fénix de bronce"(I, 476)- que renace de sus cenizas.



Fig. 76. Giorgio de Chirico, *El viaje angustiado*, 1913.

De Chirico nos muestra la incesante bifurcación del espacio y consecuentemente del tiempo y de sus infinitos porvenires.

TESIS COM
FALLA DE ORIGEN

302-A

Simetrías y bifurcaciones, tiempos simultáneos, divergentes, convergentes y paralelos; la realidad se revela más compleja de lo que aparenta. Una decisión pone en marcha muchas alternativas, no una; muchas consecuencias, no una; muchas nuevas posibilidades. En este sentido el tiempo no es *uniforme* sino *pluriforme*. Así como el espacio tiene diversas perspectivas, el tiempo posee diferentes vertientes; y el libre albedrío es un espejismo pues al elegir no cerramos las otras posibilidades, éstas actúan simultáneamente a pesar de nuestra voluntad, siguen corriendo como hilos temporales transparentes, invisibles, mas nunca clausurados.³³ Por eso, aunque Yu Tsun en su diálogo con Albert insiste en que en todos los tiempos le agradece y venera su recreación del jardín de Ts'ui Pên, Albert responde: "No en todos –murmuró con una sonrisa-. El tiempo se bifurca perpetuamente hacia innumerables futuros. En uno de ellos soy su enemigo." (Borges, "El jardín de senderos que se bifurcan", *Ficciones*, I, 479) La conclusión del tiempo bifurcado ya no sólo en la novela y como una propuesta teórica o un modelo cósmico, sino en la narración de Yu Tsun, como una vivencia real y propia, se va preparando a lo largo de todo el cuento pero se manifiesta sensorialmente cuando describe la pululación que siente a su alrededor y de manera íntima; pululación que se repite un momento antes de dar muerte a Albert y de que Madden lo atrape.

Volví a sentir esa pululación de que hablé. Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas. Esas personas eran Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo. Alcé lo ojos y la tenue pesadilla se disipó. En el amarillo y negro jardín había un solo hombre; pero ese hombre era fuerte como una estatua, pero ese hombre avanzaba por el sendero y era el capitán Richard Madden. (I, 479)³⁴

³³ Para Javier Marias, el tiempo externo podrá ser uniforme pero la conciencia, que atiende al revés del tiempo, a "la negra espalda del tiempo", confunde lo sucedido con el resto de posibilidades: "[...] mi conciencia que atiende a lo que ocurre y a lo que no ocurre, a los hechos y a lo malogrado, a lo irreversible y a lo incumplido, a lo elegido y a lo descartado, a lo que retorna y a lo que se pierde, como si todo fuera lo mismo: el error, el esfuerzo, el escrúpulo, la negra espalda del tiempo." (69-70)

³⁴ Arturo Echavarría, después de un minucioso análisis de palabras claves como humedad –por la humedad que requería el papel para ser estampado o impreso-, amarillo y negro –colores que se repiten al describir los libros y el escritorio, "writing-cabinet", de Albert-, interpreta este párrafo así:

"Yu Tsun is in the process of transforming the 'húmedo jardín' ('dew-drenched garden') into writing; he is magically turning it into a 'yellow-and-black garden', into the ink and paper on which the story 'El jardín de senderos que se bifurcan' is written, into a labyrinth of symbols whose

Como consecuencia de la bifurcación se vuelve lógica la frase oximorónica: "abominablemente he vencido". Abominablemente porque ha matado a Stephen Albert, su amigo; a la vez, ha conseguido la victoria porque al matar a Albert, su enemigo inglés, ha cumplido su misión: transmitir el nombre de la ciudad francesa que los alemanes deben atacar. Una tercera bifurcación, también victoriosa es haber rescatado, ampliado, reconstruido y recreado, a través de su declaración, *El jardín de senderos que se bifurcan*; jardín cuyos senderos temporales concurren en el presente, porque todo sucede *ahora*, porque todos los tiempos, como las bifurcaciones, son simultáneos:

Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí... (I, 472)

schema are revealed *ad litteram* before our eyes on a space where black must contrast with the yellow or ivory of the page itself. [...] This *garden* is, simultaneously, the 'real' garden and the garden about to be transformed into a text, something that exists in paper and ink." ("Textual space...", 101)

Así queda asimilado el *jardín espacio* al *jardín texto* y el texto se convierte en un espacio que mina y debilita la linealidad o secuencialidad del lenguaje forzando al lector a ver los elementos de la composición de manera sincrónica. Para una explicación más detallada de esta interpretación y del concepto de "textual space" sugerimos consultar el artículo de Arturo Echavarría que hemos citado. Considerar el texto como un jardín, es decir, una composición espacial, es un recurso más para crear el efecto de simultaneidad.

VIII. La eternidad del momento evanescente.

El hoy fugaz es tenue y es eterno:
Otro Cielo no esperes, ni otro Infierno.
Jorge Luis Borges
"El instante" en *El otro, el mismo*

Configuraciones y más configuraciones, modelos de tiempo lineal y de tiempo circular; de tiempo progresivo y regresivo; de tiempo proyectado sobre el espacio o fijo como el espacio; de tiempo sagrado y de tiempo profano, de tiempo simultáneo, fantástico, monótono, mágico, causal, reversible, simétrico, repetitivo o único, continuo o fragmentado, objetivo o subjetivo... Un abanico de configuraciones temporales es lo que hemos intentado ofrecer, con el fin de aprehender lo inaprensible: el tiempo, esa inmaterialidad escurridiza y flexible.

Con ello hemos tratado de mostrar no solamente la complejidad del *tiempo humano* que experimentamos sino también la eficacia de la literatura como medio privilegiado de articular y hacer palpable el tiempo que vivimos.

Los diseños temporales literarios nos hablan implícita o metafóricamente de todas las paradojas y los problemas que la filosofía señala. De ahí que consideráramos importante plantear inicialmente, en la primera parte de este trabajo, un panorama de los cuestionamientos en torno al tiempo desde el ámbito filosófico y de la teoría musical y narrativa –ya que música y narración son artes imbuidas de tiempo–, que actuara como un telón de fondo no ficcional al que pudiéramos acudir para avalar los modelos y problemas de las configuraciones literarias "inventadas". Aunque, de hecho, el tiempo de la narración a menudo nos resulta más cercano a nuestra experiencia temporal que cualquier explicación "científica", nos pareció pertinente y complementario presentar algunas de las especulaciones filosóficas que se han hecho alrededor del enigma del tiempo para no perder en ningún momento la profundidad y seriedad del tema, su dimensión ontológica, a pesar de estar contemplado a través de la ficción literaria. La

cuestión es que si observamos con atención, los diseños temporales literarios también oscilan entre un tiempo cosmológico y un tiempo fenomenológico; entre un tiempo externo relacionado al espacio y un tiempo interno relacionado a la conciencia; entre un tiempo ordinario, convencional, reificado, constituido y un tiempo individual que se está haciendo. Manifiestan asimismo, los problemas del movimiento y del cambio, del ser y de la identidad, de la cronología, la causalidad y la discordancia, de la direccionalidad del tiempo, de su medición y duración, de su homogeneidad y heterogeneidad, de su unicidad y su multiplicidad. En suma, la literatura no nada más crea una estructura temporal caprichosa, sino que implícita o metafóricamente, como decíamos, aborda los mismos problemas y las mismas paradojas que tratan la teoría y otras disciplinas. Además, como apunta Ricoeur, la narrativa describe, articula y le da una forma al tiempo sin destruir su cualidad de pasar y así logra poner frente a nuestros ojos y hacer inteligible el *tiempo humano*.

Ahora bien, a lo largo de toda la primera parte, insistimos y profundizamos en la idea de que es imposible concebir el tiempo desde el punto de vista cosmológico o desde el punto de vista fenomenológico, uno aislado del otro. Explicamos ampliamente cómo ambas posturas se implican y llegamos a la conclusión de que es en el diálogo entre ambas propuestas donde podemos encontrar el "verdadero tiempo". Ni el tiempo histórico o el tiempo materializado, que son ejemplos de configuraciones tendientes a la perspectiva cosmológica, pueden deshacerse de la conciencia; ni el tiempo mítico o algunas de las configuraciones que analizamos de tiempo inverso y tiempo simultáneo pueden sustentarse sin un tiempo externo y ordinario que efectivamente pasa. Como consecuencia de la dependencia entre un tiempo que pasa de inmediato (tiempo externo, físico) y un tiempo que dura y se expande (tiempo interno, mental o virtual) experimentamos una temporalidad que se ubica "entre el tiempo y la eternidad", es decir, una temporalidad que trasciende el tiempo puntual, del puro presente inextenso.¹

La noción de que nuestra experiencia temporal, paradójicamente, trasciende el tiempo, por lo menos el "tiempo objetivo" o el que esquemáticamente definen los

¹ Cf. Capítulo IV: "Entre el tiempo y la eternidad"

escépticos –el pasado *ya no es*, el futuro *todavía no es* y el presente no permanece-, ha sido propuesta por muchos pensadores.² Cada uno aborda el problema desde diferente ángulo, le procura ciertos matices y utiliza una terminología distinta; pero todos coinciden en concederle al tiempo una duración, un antes y un después que rebasa su puntualidad presente e inextensa, pues encuentran que sólo así se puede sustentar y validar el *ser* del tiempo, nuestra percepción y experiencia del mismo y en última instancia el *Ser* en general.

Entre los exponentes que ya estudiamos en la primera parte, y de los que podemos derivar una idea de “tiempo trascendido” tenemos a San Agustín con su triple presente: “presente de lo pasado, presente del presente y presente del futuro”. Estos tres tiempos o tres modos del tiempo corresponden a la distensión que lleva a cabo el espíritu gracias a las facultades de memoria, atención y espera; distensión que expande el presente a las tres dimensiones: pasado, presente y futuro. También está Bergson, que al explicar la duración, la continuidad e indivisibilidad del tiempo por la penetración de un momento en el siguiente y la conservación o prolongación de la totalidad del pasado en el presente rebasa por mucho la concepción de tiempo que pasa y desaparece. Deleuze, da un paso más y dice que la duración bergsoniana es producto de la *coexistencia virtual* de pasado y presente en la memoria; que el pasado “es” en todo momento aunque ha dejado de actuar. Entendida así, la duración es algo que apunta a la eternidad, que perdura y sobrepasa el tiempo que llamamos “objetivo”. Epperson, asocia el tiempo en la música a la concepción de tiempo bergsoniana y proustiana; así desarrolla el concepto de tiempo ideal o tiempo virtual en oposición al tiempo actual para describir la temporalidad de la música. Nuevamente para Epperson, el tiempo virtual trasciende el tiempo que simplemente pasa. También en relación a la música Edmund Gurney nos habla de la síntesis entre forma y movimiento que ésta lleva a cabo. Expresa a través de su concepto de “ideal motion” o “oneness of form and motion” la armónica fusión del pasar y el durar, lo que significa, según él, que la música, sin negar el flujo temporal, tiene la

² A pesar de que en su mayoría se trate de fenomenólogos, no necesariamente niegan el tiempo externo, pero consideran imprescindible la presencia de una conciencia para articularlo; tan solo este punto –articularlo- implica ya trascender el tiempo como pura exterioridad.

capacidad de abrazarlo en su totalidad dándole una forma, logrando así trascender su fugacidad. El llamado "tiempo vertical" de Jonathan D. Kramer constituye otra figura de tiempo trascendido, eternizado, que ilustra el "always now" o el "perennial now" que a veces experimentamos. En el ámbito de la narrativa, la construcción de la trama, como explica Ricoeur, realiza otra "forma en movimiento" equivalente a la de la música; la configuración narrativa lleva a cabo una síntesis que hace concordante lo que en la experiencia temporal viva es discordante y paradójico.

Al hacer este recuento de propuestas que presentan una temporalidad que trasciende, que sobrepasa, el tiempo puntual, no pretendemos de ninguna manera negar el tiempo objetivo y exterior, sino colocarnos en un punto que va más allá y que atiende a la amalgama entre tiempo cosmológico y tiempo fenomenológico, a la síntesis del pasar y el durar, para ubicarnos en el lugar exacto de la intersección, el lugar donde se cruzan y conviven el espacio y la conciencia, el tiempo y la eternidad.

Así como en el Capítulo IV trazamos figurativamente una parábola que iba de un extremo al otro, para en la cúspide encontrar la relación del tiempo con la existencia, con el *ser en el mundo* (ser entificado, no abstracto) y a la vez el punto, el *instante presente*, donde se unen tiempo y eternidad; así, ahora, a modo de conclusión, como el clímax de la complicada trama que teje el tiempo y la variedad de configuraciones que hemos estudiado, y como forma de ilustrar el *instante presente* -es decir, la experiencia temporal del hombre suspendida entre el tiempo y la eternidad-, queremos presentar un último diseño literario: la eternidad del momento evanescente.

La eternidad del momento evanescente es en el fondo otra forma de nombrar el *instante presente*. Recordemos que el *instante* es el punto de intersección entre el tiempo del mundo y el tiempo de la conciencia. La corriente cosmológica prefiere el término *instante*, por su puntualidad; la fenomenológica el término *presente* o "specious present", por su capacidad de distensión. Señalamos que el instante es la simultaneidad compartida por todos, es el momento común, tiene un carácter más general y objetivo; el presente, en cambio, posee un carácter más individual y

subjetivo por su horizonte de pasado y futuro. Unidos los dos términos, integran las dos posturas. Lo mismo sucede con la noción de "eternidad del momento evanescente", pero la elegimos para este capítulo porque hace más patente la paradoja y porque pone el énfasis, no en que la eternidad contiene al tiempo, sino por el contrario, en que el momento contiene a la eternidad. "Dentro del tiempo hay otro tiempo / Quieto / Sin horas ni peso ni sombra / Sin pasado o futuro / Sólo vivo" (Paz, "El tiempo mismo", 44-45) Es quizá una forma más radical, más subversiva, de hablar del punto donde todo ocurre, *el ahora*, única realidad que contiene todas las realidades. Con la frase, "la eternidad del momento evanescente" buscamos englobar lo que en literatura otros han llamado epifanías, momentos de visión, de iluminación o de revelación, momentos de bienaventuranza, tiempo en estado puro, extratemporalidad, cuarta dimensión o eternidad de lo efímero. A la vez, con el estudio de esta configuración -en materiales de los mismos autores que hemos venido analizando-, buscamos cerrar, a manera de conclusión, un largo recorrido a través del tiempo que desemboca en lo que consideramos una síntesis poética y metafórica, de gran parte de la reflexión filosófica que se ha generado y de muchos de los aspectos que tocamos; largo recorrido que desemboca en un chispazo de luz, una epifanía, un instante de revelación sobre el misterio del tiempo.

La epifanía

There are in our existence spots of time
That with distinct pre-eminence retain
A renovating virtue...
A virtue, by which pleasure is enhanced,
That penetrates, enables us to mount,
When high, more high, and lifts us up when fallen.
This efficacious spirit chiefly lurks
Among those passages of life that give
Profoundest knowledge to what point, and how,
The mind is lord and master —outward sense
The obedient servant of her will. Such moments
Are scattered everywhere, taking their date
From our first childhood.

William Wordsworth
The Prelude

Es James Joyce quien toma la palabra de la teología y la aplica a la tradición literaria. Epifanía significa manifestación, aparición asombrosa, manifestación o aparición de una divinidad. "An epiphany is, literally, a showing. In Christian terminology it denotes the showing of the infant Jesus to the three Magi." (Lodge, 146) De ahí se amplió su significado, y la epifanía fue, para el cristianismo, un momento de iluminación en el que se experimentaba la conversión gracias a la revelación o la sensación de unión con Dios. Tenía, en este sentido, un motivo divino y un carácter místico y completamente religioso. Joyce, aprovechando la connotación espiritual del término así como algunas de las características propias de la experiencia epifánica religiosa –el ser instantánea y repentina, muy intensa, irracional e intuitiva, el despertar niveles profundos de conciencia, el ser reveladora-, seculariza el fenómeno y lo traslada a la literatura.

James Joyce [...] applied the word to the process by which a commonplace event or thought is transformed into a thing of timeless beauty by the exercise of the writer's craft: "when the soul of the commonest object seems to us radiant," as his fictional *alter ego*, Stephen Dedalus, says. The term is now loosely applied to any descriptive passage in which external reality is charged with a kind of transcendental significance for the perceiver. (146 - 147) (Fig. 77)

A diferencia de la epifanía religiosa, la experiencia que registran los escritores nace repentinamente, pero no de la manifestación o revelación divina, sino de cualquier trivialidad: de un objeto, de un gesto, de un incidente, de una palabra. El místico religioso³ escapa de las sensaciones físicas que le procuran los sentidos y se niega o aniquila al unirse a la divinidad. En cambio, en la epifanía "literaria" el énfasis está puesto sobre el sujeto que la experimenta, y es determinante su sensibilidad y su percepción del mundo físico ya que de ahí se suscita el momento revelador. El objetivo de una es acercarse o unirse a Dios; la otra, como provoca una impresión igualmente intensa, vale la pena vivirse sin que conduzca a nada, sin otro fin que la experiencia misma

³ Precisamos místico *religioso* porque en ocasiones podríamos decir que la epifanía es casi una experiencia mística -nuevamente secularizada-, por el nivel de espiritualidad y de iluminación que alcanza.

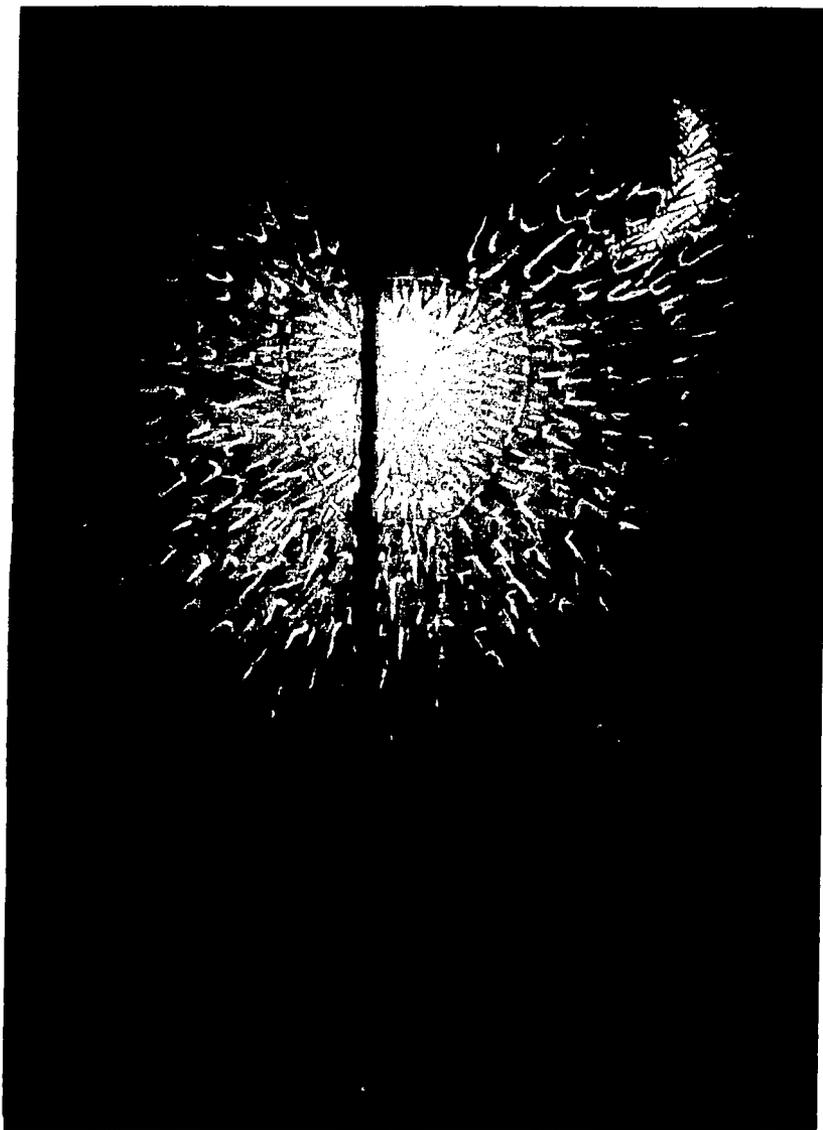


Fig. 77. Giacomo Balla, *The Street Light - Study of Light*, 1909.

Esta imagen puede perfectamente ilustrar un momento epifánico, un momento de éxtasis, ya que se irradia luz en todas direcciones a partir de un centro que como un instante de revelación ilumina todo.

310-A



El intento de definir lo que Joyce entiende por epifanía aparece por primera vez en *Stephen Hero*:

[...] he tells us that by an epiphany Stephen "meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments." (Beja, 14)

Inmediatamente después Stephen se refiere a Santo Tomás que dice que las tres cosas requeridas para la belleza son: *integritas*, *consonantia*, y *claritas*. Joyce las interpreta como las fases de aprehensión artística y como cualidades universales de belleza.

The first element in the act of perceiving an object is *integritas*: we recognize that a thing has wholeness, "integrity," that it is *one* thing, with a bounding line drawn about it. We have here "the synthesis of immediate perception"; it is followed by "the analysis of apprehension", or *consonantia*. In this analytical phase, we perceive the symmetry of the object; it is a complex structure of parts related to parts and to their sum. We now not only see it as a thing; it is a *thing*. It has harmony. Finally, through *claritas*, we recognize the thing in itself –"its soul, its whatness": "This is the moment which I call epiphany". (80)

Los momentos de visión de Virginia Woolf son un equivalente de las epifanías joyceanas, igualmente delicados y evanescentes, intuitivos, originados sin razón y muy reveladores:

The revelations seem to arise "for no reason at all"; the moments in which "things come together" have an "inexplicable significance": "Such moments of vision are of an unaccountable nature; leave them alone and they persist for years; try to explain them and they disappear; write them down and they die beneath the pen." (116)

La epifanía es entonces un momento de esplendor, de revelación del alma y del ser de las cosas. En síntesis, se trata de un momento extremadamente frágil y fugaz, a la vez muy intenso, intuitivo, sin causa racional, profundamente espiritual, que no llega gradualmente sino de manera inmediata y repentina, suscitado por objetos triviales o eventos de la vida cotidiana pero que provoca una experiencia de iluminación o revelación, de alguna manera radiante, sacudidora, de gran belleza y de ensanchamiento de la conciencia; "[...] the manifestation being out of proportion to the significance or strictly logical relevance of whatever produces it."

(18) Para unos es un momento de *verdad*, o de visión, para otros es un momento privilegiado, de bienaventuranza, de felicidad extrema, de comprensión y afirmación de la vida.

Pero la experiencia epifánica en todas sus modalidades, bajo cualquiera de sus nombres y con sus diferentes matices, tiene una cualidad más, es un momento de infinita duración, de "eternidad"; un momento en el que el tiempo se expande, se trasciende; un momento en el que se tiene la sensación de que la totalidad del tiempo está presente, de que el tiempo no cuenta o de que el presente dura para siempre; un momento en el que todo está quieto y adquiere forma y a la vez, todo ocurre y está *siendo*. Así, la epifanía constituye una configuración temporal que reúne el instante efímero y volátil con lo permanente e ilimitado. Gracias a la apertura de conciencia, al triple presente de San Agustín, a la coexistencia de todo el pasado en el presente, el momento se convierte en una ventana a la totalidad del tiempo. Lo que pensaban los trascendentalistas es perfectamente compatible con la epifanía: "Similar notions were soon expressed in America by Ralph Waldo Emerson, who believed that 'all history is sacred; that the universe is represented in an atom, in a moment of time.'" (36) Atribuyen más realidad a los momentos de tiempo trascendido que a cualquier otra experiencia. También los personajes de Dostoyevsky describen los momentos de iluminación, los éxtasis que viven inmediatamente antes del ataque epiléptico -y que vienen a ser asimismo epifánías-, como eternos: "'There are moments,' Kirilov says in *The Possessed*, 'when time suddenly stops and becomes eternal.' During these brief seconds, 'you suddenly feel the presence of eternal harmony in all its perfection.'" (40) En *El idiota*:

The fit comes, he has Prince Myshkin reflect in *The Idiot*, while its victim is in a state of profound doubt and despair—"suddenly in the midst of sadness, spiritual darkness and oppression." Abruptly, there is "a flash of light" in the epileptic's brain, "and with extraordinary impetus all his vital forces suddenly" begin "working at their highest tension." His soul is "flooded with intense inner light," and he experiences an illumination—a sense "of completeness, of proportion, of reconciliation, and of ecstatic devotional merging in the highest synthesis of life". The revelation involves "an extraordinary quickening of self-consciousness," a "direct sensation of existence in the most intense degree." An existence so intense is necessarily unrelated to time: "at the moment," Myshkin says, "I seem

somehow to understand the extraordinary saying that *there shall be no more time.*" A nontemporal state, as Kirilov suggests, is an "eternal" one [...] (40-41) (Fig. 78)

Para Mychkin, como para el mismo Dostoyevsky, esos segundos de infinita felicidad bien valían toda una vida.

Proust, Joyce, Virginia Wolf, no son los únicos escritores que piensan que la función del artista, el verdadero meollo de su quehacer, es registrar estos momentos.

To Henry James, for example, the "imaginative" mind is the one able to convert "the very pulses of the air into revelations." [...] To Thomas Wolfe, "the reason that the artist lives and works and has his being" is his "intolerable desire to fix eternally in the patterns of an indestructible form a single moment of man's living, a single moment of life's beauty, passion, and unutterable eloquence, that passes, flames and goes..." [...] William Faulkner, too, believes that the "craft" of the novelist is "to arrest for a believable moment" the experience of life. (18-19)⁴

Morris Beja opina que la epifanía se ha difundido y ha cobrado una enorme importancia en la ficción moderna, debido a la intensa necesidad del hombre de vivir emociones y experiencias significativas, unificadoras y espirituales que respondan a las terribles dudas de la existencia. La epifanía como experiencia secularizada e intuitiva ha venido a llenar el hueco que la desilusión religiosa y la pérdida de la fe en la razón han dejado.

No longer confident, however, of a divine answer, men have wanted their own; no longer willing to wait for Truth until God calls them to it, they have sought for it today, on earth, here and now. [...] The conviction that enlightenment is no more likely to come from rationalism and logic than it is from God makes the need for instantaneous, intuitive illumination seem all the more critical. (21)

Por último, cabe señalar que la epifanía además del valor existencial que posee, cumple una función importante en la narrativa. Se utiliza como una herramienta estructural; a veces marca el clímax del relato o provee la solución de

⁴ El término epifanía utilizado para referirse al recurso literario y la experiencia que hemos descrito fue acuñado por Joyce para nombrar lo que en sus mismas obras aparece. Hoy, a falta de otro nombre, llamamos así a figuras con características semejantes de autores incluso anteriores a Joyce. Sin embargo, cada escritor le pone un sello propio a estos momentos de iluminación o de revelación, cada uno, con su estilo, maliza de manera diferente estos momentos.

la historia, otras permite evocar y recobrar el pasado, y unas más constituye un recurso unificador e integrador que instantáneamente ata muchos de los principales hilos de una narración. Es un instrumento dramático efectivo y muy sugerente. Además, estéticamente, es un recurso de impresionante belleza, no sólo por la experiencia que describe sino porque el lenguaje que utiliza es con frecuencia una prosa que raya en la poesía.

Si bien podríamos encontrar distintas especies de "epifanías" o momentos de lucidez o de visión en los textos comentados de Alejo Carpentier, de Juan Rulfo y de Thomas Mann,⁵ hemos decidido centrar nuestra atención en Virginia Woolf, y Marcel Proust porque constantemente y de manera magistral hacen uso del recurso. Finalmente, también comentaremos a Jorge Luis Borges porque si bien el término "epifanías" no nos parece el más apropiado para describir los momentos de revelación y comprensión que experimentan sus personajes, entre las muchas reflexiones sobre el tiempo que atraviesan su obra, persiste la idea de que lo efímero encierra la eternidad. Esta idea es otra forma de hablar de "la eternidad del momento evanescente" que en última instancia es lo que por ahora nos ocupa. Advertimos, pues, que la epifanía con sus variantes no es el único medio para configurar armónicamente la fugacidad del tiempo y la eternidad.

Momentos de visión: momentos de ser

What was the meaning of life? That was all – a simple question; one that tended to close in on one with years. The great revelation had never come. The great revelation perhaps never did

⁵ En Alejo Carpentier, tanto el final de *El reino de este mundo* como algunas descripciones del paisaje y la conclusión de *Los pasos perdidos* conforman sin duda momentos epifánicos en los que se manifiesta en toda su hondura el mundo, la misión del hombre, el sentido de la vida. Probablemente podríamos considerar los delirantes sueños que Susana tiene en su locura, como aquel en el que se baña desnuda en el mar (cf. Rulfo, *Pedro Páramo*, 99), una especie de epifanía. En Thomas Mann, el sueño que tiene Hans Castorp cuando sale a dar su paseo habitual hasta el banco del arrollo y comienza a sangrarle la nariz, en el que evoca su niñez y recuerda con claridad a Pribislav Hippe, es un ejemplo de momento de iluminación. Lo mismo, aunque de manera muy *sui generis*, gran parte del capítulo "Investigaciones" donde se narra cómo Castorp se pone a estudiar libros de anatomía, fisiología, biología, y lleva a cabo una larga reflexión e introspección de la materia, lo orgánico y lo inorgánico, la voluptuosidad de la vida, el átomo y el universo. El delirio que experimenta Castorp cuando se pierde en la nieve constituye también un tiempo fuera del tiempo, una epifanía, una eternidad al interior de un momento, una revelación de "la gran alma de la cual tú no eres más que una partícula". (Mann, 683)



Fig. 78. Gerhard Richter, *Abstract No. 599*, 1986.

"Abstract paintings', Richter wrote in the catalogue of the 1982 documenta VII, 'are fictitious models, because they visualize a reality which we can neither see nor describe... We attach negative names to this reality: the un-known, the un-graspable, the in-finite...'" (20th Century Art. Museum Ludwig Cologne, 626) Cada expresión artística busca los medios de fijar los momentos atemporales de revelación e iluminación.

314-A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

come. Instead there were little daily miracles, illuminations, matches struck unexpectedly in the dark [...]

Virginia Woolf
To the Lighthouse

Para Virginia Woolf, los pequeños milagros cotidianos, los momentos de iluminación, tienen una calidad casi mística. Usualmente los describe como momentos de *visión*, momentos de *ser* o momentos de *revelación*. Los experimentan personajes muy sensibles y muy intuitivos, que tienen "the power to crystallise and transfix the moment". (Woolf, *To the Lighthouse*, 3) Por el carácter intuitivo y emocional de estos momentos, es más importante la experiencia misma, que aquello que revelan pues esto es con frecuencia vago y misterioso, demasiado profundo para ser analizado, demasiado delicado y espiritual para ser explicado; además, debido a que estos momentos son inefables, al verbalizarse, corren el riesgo de desaparecer o, como dice Virginia Woolf, de morir bajo la pluma. Una de sus palabras preferidas para referirse a lo que se revela en estos momentos es "it", otra es "reality". Si bien "eso" es indefinido y oscuro, quizás lo que, de manera importantísima, contribuye a provocar el estado de felicidad y plenitud, es la sensación de haber hecho permanente el momento presente, de haber "cristalizado y fijado el momento".

Para Virginia Woolf, como para otros, el tema del tiempo también fue una obsesión, un constante enigma sobre el que no acababa de decidirse. En su diario escribe: "Now is life very solid or very shifting? I am haunted by the two contradictions. This has gone on for ever; will last for ever; goes down to the bottom of the world –this moment I stand on. Also it is transitory, flying, diaphanous. I shall pass like a cloud on the waves." (Woolf en Beja, 119) Su obra narrativa resuelve la contradicción al ofrecer, mediante los momentos de visión, una respuesta poética que reconcilia tiempo y duración: "For Virginia Woolf, as she says in *The Waves*, the moment is all, the moment is nothing; there lies the problem, there lies the anguish, not in the reconciliation of time and duration." (Guiguet, 391). Muy sensible al tiempo subjetivo sabe que "an hour, once it lodges in the queer element of the human spirit, may be stretched to fifty or a hundred

times its clock length; on the other hand, an hour may be accurately represented on the timepiece of the mind by one second". (Woolf en Beja, 118-119) Así trasciende el tiempo, registra el rápido fluir de las acciones y los eventos pero también el solemne momento de la concentrada emoción que permanece, que se queda... que se queda a pesar de que se esfuma.

During many of these moments her characters feel that they are in some sort of timeless state –that time does not exist, or that it has been suspended, or that they have escaped it and are outside of it. [...] The sense of timelessness would in fact be very much like that of living in eternity, or in a world in which all time is contemporaneous. (Beja, 120)

Algunos momentos de visión en *To the Lighthouse* y en *Mrs. Dalloway* muestran muy claramente la sensación de eternidad y perdurabilidad. Por ejemplo, el momento en que Mrs. Ramsay, en *To the Lighthouse*, observa a todos sus familiares e invitados cenando alrededor de la mesa:

Everything seemed possible. Everything seemed right. Just now (but this cannot last, she thought, dissociating herself from the moment while they were all talking about boots) just now she had reached security; she hovered like a hawk suspended; like a flag floated in an element of joy which filled every nerve of her body fully and sweetly, not noisily, solemnly rather, for it arose, she thought, looking at them all eating there, from husband and children and friends; all of which rising in this profound stillness [...] seemed now for no special reason to stay there like a smoke, like a fume rising upwards, holding them safe together. Nothing need be said; nothing could be said. There it was, all round them. It partook, she felt, carefully helping Mr. Bankes to a specially tender piece, of eternity; as she had already felt about something different once before that afternoon; there is a coherence in things, a stability; something, she meant, is immune from change, and shines out (she glanced at the window with its ripple of reflected lights) in the face of the flowing, the fleeting, the spectral, like a ruby; so that again tonight she had the feeling she had had once today, already, of peace, of rest. Of such moments, she thought, the thing is made that endures. (Woolf, 116)

Este fragmento reúne muchas de las características mencionadas. De una situación trivial y cotidiana, gracias a la aguda sensibilidad al mundo material, repentinamente se suscita el "little daily miracle", la iluminación. Sin perder contacto con el mundo físico, pero atenta a sus sensaciones, a su capacidad de intuición, Mrs. Ramsay vive una experiencia espiritual desproporcionada, casi mística, aunque completamente secular. La protagonista siente una alegría que la

colma porque se trata de un momento de intensa emoción en el que se aprehende la realidad; en el que se revela y cobra *forma* el *ser* de las cosas, el *sentido* de la vida. Las cosas se juntan, se unen y se completan, todo alcanza una coherencia perfecta y estable, se produce el estado de *claritas* del que habla Santo Tomás y Joyce, y que Emmanuel Chapman, un neo-tomista, llama "the splendour of the form". De cara al movimiento, *en* el movimiento mismo: la seguridad, la estabilidad, el reposo, la profunda quietud, la paz, la *forma* realizada y brillante que nos recuerda el concepto, en relación a la música, de Edmund Gurney: "oneness of form and motion". Mrs. Ramsay sabe que el momento no puede durar, -"but this cannot last, she thought"-, el tiempo sigue fluyendo, las personas en la mesa están platicando, ella sigue sirviendo la comida y sin embargo... sin embargo, ella se suspende, flota por encima del tiempo; el momento se eleva, se detiene inmune al cambio y participa de la eternidad, metafóricamente, participa de: "a specially tender piece of eternity".⁶ Y en el éxtasis, la comprensión: "Of such moments [...] the thing is made that endures." (Fig. 79)

Poco más adelante insiste en la permanencia de la fugacidad y en la claridad, la transparencia, de ese momento:

It could not last, she knew, but at the moment her eyes were so clear that they seemed to go round the table unveiling each of these people, and their thoughts and their feelings, without effort like a light stealing under water [...] For the moment, she hung suspended. (118)

Mientras dure, está a salvo, en un estado de paz y plenitud. "It is thus because in it, life and the feeling of life attain perfect harmony. Everything is included and understood. Totality, union, communion, possession, this moment satisfies the demands of the whole being, who has mastered his life, who lives it and contemplates it in a single act, which is existing, feeling and thinking at once." (Guiget, 395) Pero Mrs. Ramsay -como muchos otros de los personajes de Woolf que experimentan estos momentos y la escritora misma-, nunca pierde de vista

⁶ Si nosotros recompusiéramos la oración, quedaría: "She felt it partook of eternity, (while) carefully helping Mr. Bankes to a specially tender piece (of whatever food it was)." Debido al hipérbaton leemos: "a specially tender piece, of eternity". A pesar de la coma, la contigüidad nos invita a construir la metáfora. Pero además, en la estructura descubrimos un sentido semántico pues la oración empieza "It partook" y termina "of eternity" como si la eternidad encerrara o cercara el momento evanescente de la acción de servir.

que: "this moment is an ephemeral victory, a precarious integrity. On the reverse side of its unity, its cohesion and certitude, it carries all the germs of its own destruction." (395) El momento entonces, se guarda y se valora como lo más precioso pues al reverso, la experiencia y la certitud de la transitoriedad, de la inmediata fugacidad, despierta el sentimiento de angustia que se extiende al ser entero puesto que el ser entero está en juego.

Anguish is precisely that feeling of the threat that hangs around the moment, of the precarious nature of vision which extends to the whole being, since the whole being is basically that vision. Anguish is the reverberation within ourselves of the imminence of that dispersion and loss which, wherever we look –in front or behind, before or after- oppresses the whole of what we are, the things and beings that make up our own being. This anguish is inherent in our being, since it is the very sense, the revelation of our existence, based on its reverse, its negation, nothingness. (396-397)

Delicado y frágil equilibrio el de estos momentos. Un oasis en el desierto de la angustia. Un triunfo sobre el tiempo y la nada. Por eso, los personajes que con más frecuencia los viven son los más felices y los más plenos. Por eso la importancia de poseer la sensibilidad, la conciencia y la intuición que posibilita su gestación.

Los momentos en que Mrs. Ramsay está consigo misma, sola y en silencio, en contacto con su oscuro centro ("core of darkness") -una vez que los niños se han ido a la cama y la actividad se calma-, se prestan también a convertirse en momentos de visión en los que:

Her horizon seemed to her limitless. [...] This core of darkness could go anywhere, for no one saw it. They could not stop it, she thought, exulting. There was freedom, there was peace, there was, most welcome of all, a summoning together, a resting on a platform of stability. [...] Losing personality, one lost the fret, the hurry, the stir; and there rose to her lips always some exclamation of triumph over life when things came together in this peace, this rest, this eternity [...] (Woolf, *To the Lighthouse*, 69-79)

Aparte de la sensación de estabilidad y eternidad, de triunfo sobre la vida y sobre el tiempo, la persona siente que se funde con aquello que contempla. Para Woolf, la verdadera naturaleza de la realidad, el conocimiento de las esencias, es una cuestión en gran medida subjetiva, y se percibe o se aprehende cuando se unen intuitivamente sujeto y objeto. Al fusionarse con el objeto, la persona

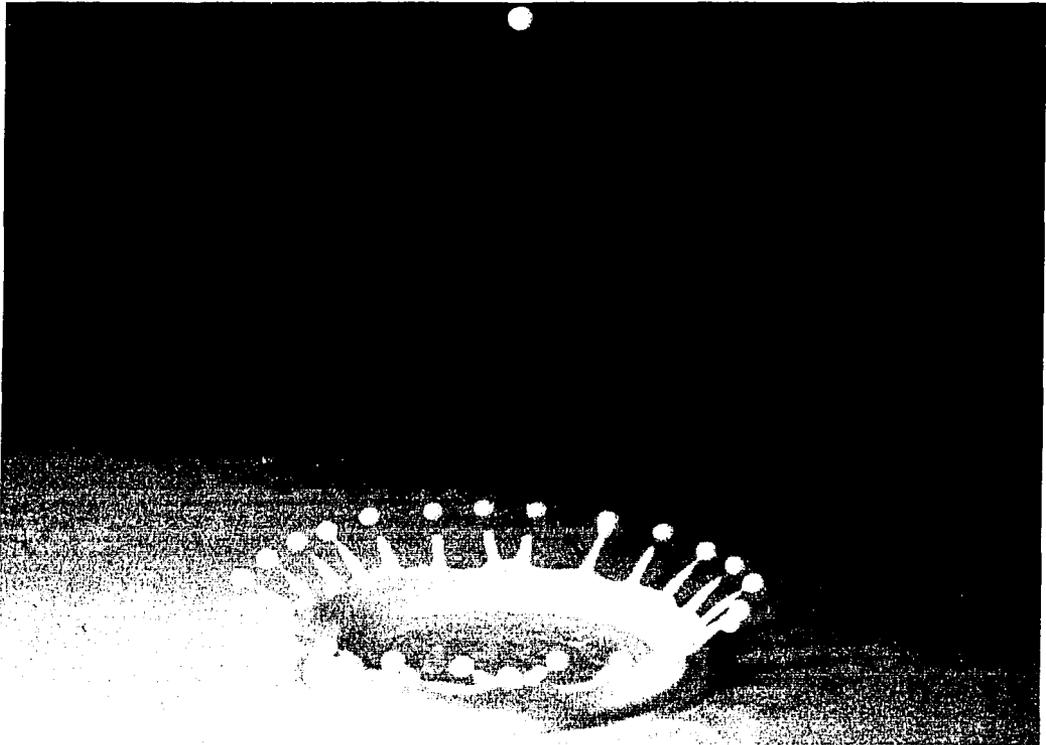


Fig. 79. Harold E. Edgerton, *Salpicadura de una gota de leche*, 1936.

De algo trivial, cotidiano e insignificante se suscita el pequeño milagro, la gota de leche al caer se transforma en corona; si bien el tiempo sigue fluyendo, el movimiento instantáneamente queda suspendido y permanece en una imagen perfecta y completa, que participa de la eternidad. "Of such moments (...) the thing is made that endures." (Woolf, *To the Lighthouse*, 116)

3184

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

experimenta el resplandor, el alma, el *ser que es el objeto*.⁷ Por ejemplo, Mrs. Ramsay, al contemplar el rayo de luz del faro, "the long steady stroke, the last of the three, which was her stroke" (79) siente que se convierte en la luz que mira y conoce hasta el fondo esa luz, la hace suya, la aprehende.⁸ "Often she found herself sitting and looking, sitting and looking, with her work in her hands until she became the thing she looked at –that light, for example." (70) Ésta es una de las cualidades que convierte el momento de visión en una experiencia casi mística, intensamente espiritual. En su libro *The Nature of Beauty in Art and Literature*, en consonancia con los momentos que describe Virginia Woolf, Charles Mauron apunta:

The simplest entities that literary art admits are states of mind, or perhaps one ought to say moments of the spirit. They are what we are at a given moment: the landscape that we contemplate, the sentiment which agitates us, the wonderful rhythm of a respiration, the movement of a palm tree. The external reality blends with the interior, or rather there is only one reality. Those divisions, useful enough for the life of action, into external objects, sensation, and sentiment, are abolished. It is the central principle of all lyric poetry. (Mauron en Beja, 126)

Cualquier cosa, aun la lectura de un poema, puede constituir un disparador para vivir la revelación:

"Nor praise the deep vermilion in the rose," she read, and so reading she was ascending, she felt, on to the top, on to the summit. How satisfying! How restful! All the odds and ends of the day stuck to this magnet; her mind felt swept, felt clean. And then there it was, suddenly entire; she held it in her hands, beautiful and reasonable, clear and complete, the essence sucked out of life and held rounded here –the sonnet. (Woolf, *To the Lighthouse*, 134)

Mrs. Ramsay es un especie de hada capaz de detener y fijar el momento. La belleza que irradia y la atracción que ejerce se deben a su poder de iluminación;

⁷ El conocimiento intuitivo nos remite a las propuestas de Bergson y las observaciones de Jonathan D. Kramer que hemos comentado en la primera parte.

Por otra parte, la falta de intuición y la mente superracional de Mr. Ramsay le impiden alcanzar un conocimiento que vaya más allá del análisis, no puede experimentar el estado de *claritas* que Joyce asocia con la epifanía.

⁸ Además, convertirse en el rayo de luz del faro tiene una significación añadida pues no hay que olvidar que "the lighthouse standing alone in the midst of an infinite ocean symbolizes a moment –a peak of perfection (...)". (Morris, 58)

puede encender una luz en medio de la oscuridad, hacer que todo coincida y esté unido y completo, encontrar una forma y ordenarle a la vida que se detenga.

[...] Mrs. Ramsay bringing them together; Mrs. Ramsay saying, "Life stand still here"; Mrs. Ramsay making of the moment something permanent (as in another sphere Lily herself tried to make of the moment something permanent) –this was of the nature of a revelation. In the midst of chaos there was shape; this eternal passing and flowing (she looked at the clouds going and the leaves shaking) was struck into stability. Life stand still here, Mrs. Ramsay said. "Mrs. Ramsay! Mrs. Ramsay!" she repeated. She owed it all to her. (183)

Lily Briscoe, en esta novela, es la heredera de los momentos de visión, comprende e interioriza lo que Mrs. Ramsay había sido. En la última sección es ella quien experimenta y expresa, a través de su pensamiento, las momentáneas revelaciones.

(The sea without a stain on it, thought Lily Briscoe, still standing and looking out over the bay. The sea stretched like silk across the bay. Distance had an extraordinary power; they had been swallowed up in it, she felt, they were gone for ever, they had become part of the nature of things. It was so calm; it was so quiet. The steamer itself had vanished, but the great scroll of smoke still hung in the air and drooped like a flag mournfully in valediction.) (212 – 213)

Este fragmento constituye un capítulo entero. Se presenta como un momento independiente. Esta vez el horizonte de visión no es sólo mental, también ante sus ojos Lily tiene la distancia para poder observar el todo. Es común que acompañe a estos momentos la calma, la quietud, el silencio y que sean extraordinariamente poéticos.

También sucede que en lo pequeño se revele lo grande, que de la observación de los detalles se obtenga la comprensión o que de una situación corriente se intuya el funcionamiento de la vida o del mundo.

Here sitting on the world, she thought, for she could not shake herself free from the sense that everything this morning was happening for the first time, perhaps for the last time, as a traveler, even though he is half asleep, knows, looking out of the train window, that he must look now, for he will never see that town, or that mule-cart, or that woman at work in the fields, again. The lawn was the world; they were up here together, on this exalted station [...] (219)

La ejecución del cuadro, por parte de Lily, marcha paralelamente al desarrollo de la novela. El cuadro y la historia se quedan incompletos a lo largo de los diez años en que la casa queda abandonada; la composición pictórica y la composición literaria se resuelven en la tercera parte. Surgen en Lily muchos chispazos de luz que preparan el final (entre los cuales están los que hemos citado), que van uniendo las partes dispersas, que van desanudando los sentimientos y resentimientos ovillados, que van resolviendo armónicamente las relaciones humanas, los vacíos y el lugar que cada quien ocupa; y a la vez van trazando las líneas, situando los objetos, manchando y coloreando los espacios del lienzo. Observamos cómo el arte, ya sea pictórico, narrativo o de cualquier especie, y el proceso de creación, son la mediación ideal para acceder y expresar una visión, para decir lo que no se puede decir porque el tiempo fluye y desbarata y desune lo que dura, lo completo. Finalmente, porque todo alcanza la perfecta redondez de una visión, de una *forma*, porque el tiempo se cristaliza y se fija, cuadro y novela se terminan, se completan.

She looked at the steps; they were empty; she looked at her canvas; it was blurred. With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the center. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision. (236) (Fig. 80)

Las características de estos momentos, sobre todo la sensación de que son ilimitados, estables, completos, permanentes y eternos, llevaron a Woolf a romper con la idea tradicional de argumento, es decir, con la linealidad causal y temporal ordinaria. "These states of mind were not associated with action or achievement or with consequences. They consisted in timeless, passionate states of contemplation and communion, largely unattached to 'before' and 'after.'" (John Maynard Keynes en Beja, 124) Guiguet opina lo mismo: "The word 'moment' is misleading, for it is borrowed from our language which accepts time. But Virginia Woolf's 'moment' has no before, no afterwards: it is, as we are, instantaneously and totally." (391) Sus novelas poseen un carácter discontinuo y estático, no tienen un argumento muy sólido en el sentido tradicional. "Instead, they consist of a series of intense scenes, many of them moments of being, often with little or no attempt to provide logical

transitions between them –or any transitions, for that matter. (Beja, 129) En todo caso, el encadenamiento de la sucesividad es intuitivo y emocional más que lógico o racional. Lily Briscoe en *To the Lighthouse*, en uno de sus tantos momentos de visión se dice: “And what was even more exciting, she felt, [...] how life, from being made up of little separate incidents which one lived one by one, became curled and whole like a wave which bore one up with it and threw one down with it, there, with a dash on the beach.” (Woolf, 52) Woolf misma, en uno de sus ensayos dice que la vida, como la percibe la conciencia, -una mente ordinaria en un día ordinario-, no es lineal ni secuencial y que por lo tanto, las novelas tampoco deberían ser como tradicionalmente son, no deberían tener un argumento sino registrar, en el orden en que caen, las miríadas de impresiones que como átomos recibe la mente. “Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness.” (Woolf en Beja, 128) Para Virginia Woolf, los *momentos de ser* verdaderamente parecen interrumpir u obstaculizar el flujo temporal lógico, se suspenden rodeados de un halo luminoso, son lo mejor y más valioso de la vida y por ende constituyen el más rico material para sus novelas.

En *Mrs. Dalloway*, los *momentos de ser* son también muy recurrentes. Poseen muchas cualidades de las que ya hemos hablado pero particularmente tienen la función de activar la memoria y permitir que se recobre el pasado. Si bien la historia se reduce a contarnos un día en la vida de Clarissa, gracias a los innumerables momentos de revelación conocemos todo su pasado y su interioridad; interioridad que se completa por las cavernas horadadas que la ponen en contacto con su doble, Septimus. Los recuerdos son tan frecuentes que tenemos la impresión de que la acción de la novela tiene lugar en dos niveles temporales diferentes: en el presente día en Londres y en algún lugar del pasado. En el caso de Clarissa y Peter, principalmente se evoca el verano en Bourton treinta años antes; en el caso de Septimus, la reciente guerra. *Mrs. Dalloway* pone de manifiesto una compleja relación entre presente y pasado, relación que produce momentos en los que uno y otro se funden provocando la sensación de



Fig. 80. Vasily Kandinsky, *In Bleu*, 1925.

Quizá como los personajes de Virginia Woolf, Kandinsky logra, con una comprensión ya madura de la espiritualidad en el arte y de la expresión abstracta, plasmar armónicamente su visión.

322-A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

que se está suspendido o fuera del tiempo, en una especie de eternidad semejante a la proustiana pues una insignificancia puede agitar y traer a la superficie de la conciencia todo un mundo o unir un montón de fragmentos dispersos y hacer del momento un momento extratemporal.

Thus Clarissa, by performing such a commonplace act as doing her hair, experiences sensations similar to the ones she had felt many years before, and these sensations lead to a complete recapture of the past –significantly, a past which itself had contained a moment of revelation. It is not only the manner of recapture that is Proustian; so is the use to which the recapture is put, for it starts a flashback that provides us with some very important facts about Clarissa's life. (Beja, 136)

Dado que, como dice Virginia Woolf, no se da la *gran revelación*⁹ sino pequeños milagros cotidianos, y en Mrs. Dalloway son muy abundantes - prácticamente toda la novela está construida mediante este recurso-, no tiene caso hacer un enorme listado de *momentos de ser* en los que se recobra algo del pasado y se funden los dos niveles temporales provocando un estado de ambigüedad que trasciende el tiempo ordinario. Además, la explicación detallada de este tipo de epifanía la dejaremos en manos de Proust, por lo que citaremos únicamente un par de momentos para ilustrar la manera de proceder de Woolf, con todo y que en muchas ocasiones sus momentos de visión son muy complejos y requerirían de un análisis minucioso debido a la intervención de muchos elementos, imágenes y niveles temporales.

Uno de estos complejos momentos se da cuando Clarissa sabe que Mr. Dalloway ha sido invitado a comer a casa de Lady Bourton sin ella. Esto la hace sentirse como una monja; se sumerge en un vacío, en un mundo cada vez más estrecho de soledad y cierta sensación de virginidad. La connotación sexual de este momento conduce a Mrs. Dalloway a la revelación –por la evocación y presencia o recuperación de situaciones pasadas, también reveladoras- de la

⁹ Esta sería una de las diferencias en cómo manejan los momentos epifánicos o momentos de ser o de bienaventuranza Proust y Woolf. En Proust, si bien toda la novela es una preparación, al final, en *Le Temps retrouvé* (*El tiempo recobrado*), se produce la *gran revelación* y la detallada y profunda comprensión del significado y la calidad de estos momentos. Hay que considerar que Proust, sobretodo en ese final, no solamente describe la experiencia sino que lleva a cabo una reflexión de las sensaciones, la percepción y los procesos mentales. Woolf, en cambio, por medio de breves chispazos y relámpagos de comprensión a todo lo largo de la novela, va recobrando y recomponiendo el pasado, la vida y la personalidad de Clarissa.

fusión de lo femenino y lo masculino en el alma del individuo: el andrógino en el que Woolf constantemente indaga.

She could see what she lacked. It was not beauty; it was not mind. It was something central which permeated; something warm which broke up surfaces and rippled the cold contact of man and woman, or of women together. For *that* she could dimly perceive. [...] yet she could not resist sometime yielding to the charm of a woman, not a girl, of a woman confessing, as to her they often did, some scrape, some folly. [...] she did undoubtedly then feel what men felt. Only for a moment; but it was enough. It was a sudden revelation, a tinge like a blush which one tried to check and then, as it spread, one yielded to its expansion, and rushed to the farthest verge and there quivered and felt the world come closer, swollen with some astonishing significance, some pressure of rapture, which split its thin skin and gushed and poured with an extraordinary alleviation over the cracks and sores! Then, for that moment, she had seen an illumination; a match burning in a crocus; an inner meaning almost expressed. But the close withdrew; the hard softened. It was over – the moment. (Woolf, *Mrs. Dalloway*, 34-35)

Como la mirada de átomos, fluyen los pensamientos y los recuerdos en la mente de Clarissa. Especula sobre el amor entre mujeres, se da cuenta de la autenticidad de su sentimiento hacia Sally Seton, y evoca, conectado con lo anterior, otro momento de revelación:

Then came the most exquisite moment of her whole life passing a stone urn with flowers in it. Sally stopped; picked a flower; kissed her on the lips. The whole world might have turned upside down! The others disappeared; there she was alone with Sally. And she felt that she had been given a present, wrapped up and told just to keep it, not to look at it – a diamond, something infinitely precious, wrapped up, which, as they walked (up and down, up and down), she uncovered, or the radiance burnt through, the revelation, the religious feeling! [...] (38-39)

Así se van adhiriendo unos momentos con otros, pues un momento de éxtasis despierta otras chispas de luz de otros tiempos; se produce una resonancia, una reverberación que une en un cúmulo momentos, sensaciones e ideas dispersos, que se presentan, literalmente en el presente, asociados intuitivamente por un significado vago y misterioso, pero semejante. El momento, entonces, va creciendo, se va engrosando; el tiempo se hace espeso, se concentra, se detiene, y en su densa masa atrapa lo fugaz, recobra lo pasado. El tiempo hueco, ligero y presuroso queda trascendido.

These impressions, with all the wealth of images and thoughts that unfold around the sensations of the moment, illuminate the darkness of the cave with innumerable lights of varying intensity and duration; and these new lights, in the background, dim the brilliance of those from which they had sprung, until they have extinguished them. The "here and now" has become elsewhere and another time. The spatio-temporal notions of contiguity and simultaneity, of distance and succession, are of no avail for inventorying the content of these moments, simply because everything happens there outside space and time, in a quite different setting: the consciousness, the soul, the sensibility, whatever we choose to call it. (Guiguet, 390-391)

El otro *momento de ser* de Mrs. Dalloway que queremos mencionar es por supuesto el del final de la novela. "As so often in Mrs. Woolf's novels, the climax of the book is an integrating epiphany that brings together many of the important themes and characters; and here it serves the specific purpose of revealing the triumph of life and the value of love [...]" (Beja, 138)

En medio de su fiesta le dicen que, ese día, un hombre se suicidó; ante la presencia de la muerte, y la sensación de que el esplendor de la fiesta se ha ido al suelo, Clarissa, incidentalmente, se refugia en una pequeña estancia, así sale del espacio común, y en cierto sentido sale también del tiempo que corre y que comparte con los demás. Se aísla, se distancia, y entonces accede a un momento de intimidad en el que se mezclan los recuerdos de Peter y Sally, el presente ajetreo de la fiesta a la que han acudido montones de gente, sus deseos de éxito y de ser admirada, el conocimiento de que la vida sigue, y a la vez, cierta atracción hacia la muerte, el constante riesgo de perecer.

Death was defiance. Death was an attempt to communicate, people feeling the impossibility of reaching the center which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded; one was alone. There was an embrace in death. [...] 'If it were now to die, 'twere now to be most happy,' she had said to herself once, coming down, in white. (Woolf, *Mrs. Dalloway*, 202)

Clarissa adivina los motivos y el significado de la muerte de Septimus porque ella también ha sentido el terror de llevar la propia vida hasta el fin, pero ha logrado escapar.

Then (she had felt it only this morning) there was the terror; the overwhelming incapacity, one's parents giving it into one's hands, this life, to be lived to the end, to be walked with serenely; there was in the depths of

her heart an awful fear. [...] She had escaped. But that young man had killed himself.

Somehow it was her disaster – her disgrace. It was her punishment to see sink and disappear here a man, there a woman, in this profound darkness, and she forced to stand here in her evening dress. (202-203)

Súbitamente, todo se une, el pasado y el presente, la muerte y la vida, el terror y la impotencia y el desastre pero también, y a pesar de todo, el triunfo de haber sobrevivido, de permanecer, de estar vivo, de detener el tiempo y de estar *en* el tiempo. La iluminación alcanza su clímax, las cosas como las sillas y los libros se ordenan, caen en su sitio, y se respira la delicia de vivir:

Odd, incredible; she had never been so happy. Nothing could be slow enough; nothing last too long. No pleasure could equal, she thought, straightening the chairs, pushing in one book on the shelf, this having done with the triumphs of youth, lost herself in the process of living, to find it, with a shock of delight, as the sun rose, as the day sank. (203)

Un hombre se ha matado, en la ventana opuesta a la suya, una vieja señora se acuesta sola a dormir, el cielo crepuscular anuncia la declinación del día, y ella se siente como ese hombre y como esa mujer y como ese cielo. Todo se acaba, todo decae y sin embargo, "it was fascinating", ella sobrevive al día, a la anciana y a Septimus; la fiesta sigue, la *vida* sigue, la gente aún está riendo y gritando, el tiempo sigue transcurriendo; para ella el tiempo no ha tocado su fin.

The clock began striking. The young man had killed himself; but she did not pity him; with the clock striking the hour, one, two, three, she did not pity him, with all this going on. There! The old lady had put out her light! The whole house was dark now with this going on, she repeated, and the words came to her, Fear no more the heat of the sun. She must go back to them. But what an extraordinary night! She felt somehow very like him – the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it; thrown away while they went on living. The clock was striking. The leaden circles dissolved in the air. But she must go back. She must assemble. (204)

El momento evanescente, íntimamente acoplado a la muerte, ha prevalecido, ha derrotado provisionalmente la angustia, ha rescatado toda su hondura y su relación con un sinnúmero de momentos que lo sujetan, que afirman y robustecen

su existencia; el *momento de ser* ha abrazado el tiempo, y más radicalmente, ha horadado el tiempo sin dejar de *estar* en el tiempo: "The clock was striking."¹⁰

La eternidad de lo efímero

[...] La eternidad está en las cosas
Del tiempo, que son formas presurosas.
Jorge Luis Borges
"Al hijo" en *El otro, el mismo*

He who binds to himself a joy
Does the winged life destroy;
But he who kisses the joy as it flies
Lives in eternity's sun-rise.
William Blake
"Eternity"

To see a World in a Grain of Sand
And a Heaven in a Wild Flower
Hold Infinity in the palm of your hand
And Eternity in an hour
William Blake
"Auguries of Innocence"

El modelo temporal borgeano, que admite la eternidad en el instante, es, dentro de las configuraciones que estudiamos en este capítulo, el más alejado a lo que entendemos por epifanía. Los personajes de Borges y Borges mismo, experimentan la eternidad de otra manera, a pesar de que también a veces viven el momento como una revelación y como un éxtasis. Probablemente algunas de las grandes diferencias entre los momentos epifánicos como los hemos descrito y la propuesta —y más precisamente *las propuestas*, porque varían—, de Borges sean: primero, que la idea de la eternidad del momento evanescente no siempre se expresa como una vivencia momentánea y repentina sino como un modo de pensar la eternidad y el tiempo; segundo, y consecuencia de la primera, que tiende a ser una experiencia más reflexiva e intelectual que intuitiva y sensorial,¹¹

¹⁰ A lo largo de toda la novela, el reloj no ha dejado de sonar, impone un ritmo al tiempo, lo obliga a transcurrir y sin embargo, también a todo lo largo, los *momentos de ser* han violentado su ritmo y su transcurso.

¹¹ Contrariamente a lo que se piensa de Borges, su rigor intelectual no deja fuera, sino que a menudo convive con un exaltado apasionamiento.

no espontánea sino buscada; tercero, la reflexión, ya que no la sensación, no se suscita de acontecimientos cotidianos e insignificantes. Estas grandes diferencias acarrearán muchas otras pequeñas por lo que, provisionalmente, vale más abordar el tema deslindado del concepto de epifanía. (La excepción es el breve relato *Sentirse en muerte* que, como veremos, narra sin duda una experiencia epifánica como la hemos descrito.) Sin embargo, consideramos pertinente incluir a Borges aquí porque trabaja el problema de la eternidad en relación con el tiempo, profunda e insistentemente, a lo largo de toda su obra poética, narrativa y ensayística. A pesar de que sus configuraciones temporales no son precisamente epifanías, constituyen modelos de eternidad *en* el tiempo y nos aportan una visión diferente, más intelectualizada, del punto de intersección entre tiempo y eternidad.

Seguramente -como a otros escritores-, lo inexplicable del destino del hombre, la angustia del fluir de las horas hacia la muerte, la melancolía desesperanzada de la fugacidad de la vida y el desconsuelo de lo irrecuperable de cada instante, llevaron a Borges a idear y ensayar distintas formas de eternidad. "¿Cómo pude no sentir que la eternidad, anhelada con amor por tantos poetas, es un artificio espléndido que nos libra, siquiera de manera fugaz, de la intolerable opresión de lo sucesivo?" (Borges, "Prólogo", *Historia de la eternidad*, I, 351) A veces expresa toda su angustia y otras encuentra una salida creando formas imaginativas sorprendentes o especulando. En "El inmortal" escribe:

La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Estos conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser el último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. (*El Aleph*, I, 541)

Y al mismo tiempo crea la ficción de un hombre inmortal con todos sus inconvenientes y sinsentidos. Ninguno de los dos extremos lo deja satisfecho del todo. En el "El reloj de arena" encontramos:

No se detiene nunca la caída.
Yo me desangro, no el cristal. El rito
De decantar la arena es infinito
Y con la arena se nos va la vida.

[...]

Todo lo arrastra y pierde este incansable
Hilo sutil de arena numerosa
No he de salvarme yo, fortuita cosa
De tiempo, que es materia deleznable.

Y en el mismo poema, un atisbo al infinito y la eternidad:

La arena de los ciclos es la misma
E infinita es la historia de la arena;
Así, bajo tus dichas o tu pena,
La invulnerable eternidad se abisma.
(Borges, *El hacedor*, II, 190)

Estos ejemplos nos dan una idea de lo entretreídos que están tiempo y eternidad. Se vuelve imposible definir o entender cada noción por sí misma e igualmente imposible decidir si la eternidad contiene al tiempo o el tiempo a la eternidad. Una cosa sí es clara, y es lo que nos obliga a incluir a Borges en este capítulo, en este esquema temporal y al lado de Woolf y Proust: “[...] Borges no creía en la eternidad más allá de la muerte, ni la esperaba. Buscaba una eternidad distinta, no separada o pospuesta a la existencia terrena, sino entreverada con ella. Perseguía la eternidad de y en lo efímero [...]” (Arana, 209) En otras palabras, no la eternidad trascendente sino una inmanente.

La versión inmanentista no especula sobre la posibilidad de una eternidad escondida, agazapada, capaz de tocarnos sin mancharse y a la que sólo tendremos acceso, si acaso, después de esta vida. Por el contrario, propugna una eternidad que convive con nosotros, en la que de alguna forma podemos instalarnos sin abandonar la existencia terrena, y que por tanto puede redimirnos aquí y ahora de nuestro destierro en el tiempo. (209)

Como Proust o Woolf, Borges conoce la angustia que provoca el tiempo, el tiempo que multiplica todo, que separa todo, que amenaza con convertirse y convertirnos en nada, “que nos afantasma incómodamente”. Sabe que: “Los arquetipos y la eternidad –dos palabras- prometen posesiones más firmes. Lo cierto es que la sucesión es una intolerable miseria y que los apetitos magnánimos codician todos los minutos del tiempo y toda la variedad del espacio.” (Borges, “Historia de la eternidad”, *Historia de la eternidad*, I, 364) Su ansia de plenitud lo lleva no sólo a examinar las propuestas de eternidad formuladas a lo largo de la historia sino a concebir otras posibles formas de eternidad “inmanente”. Ni el eterno retorno, ni la eternidad trascendente lo convencen o le brindan tranquilidad:

[...] uno y otra redimen la temporalidad en demasía: todo lo rescatan, todo lo preservan para bien o para mal por vía de repetición o por vía de proyección a un ámbito intemporal pero condicionado por lo temporal. Y lo que Borges quiere no es salvar lo que ocurre en el tiempo, sino *salvarse del tiempo mismo*, de la férrea inalterabilidad del pasado, de la angosta estrechez del presente y de la incierta amenaza del futuro. Su lucha contra el tiempo es heroica, puesto que rechaza que en la eternidad sobreviva nada de lo que es propio de éste. Su eternidad puede que sea inmanente, pero en cierto modo es más ajena a lo terreno que cualquier otra. (Arana, 214)

Pero descubre una variedad de formas en que se expresa la eternidad. Por ejemplo, en la *identidad*, que a pesar del cambio y del paso del tiempo, se conserva. No todo lo temporal es tan perecedero como el tiempo mismo, y hay cosas que se resisten a morir o que el tiempo no puede agotar inmediatamente.

Sólo perduran en el tiempo las cosas

Que no fueron del tiempo.

(Borges, "Quince monedas. Eternidades", *La rosa profunda*, III, 92)

Estos versos amalgaman perfectamente tiempo y eternidad, lo perdurable y lo pasajero; y afirman que subsistir es trascender el tiempo, vencer al tiempo, escapar del tiempo y de su negación. Así las cosas que duran, por ejemplo, las esencias o los arquetipos, no pertenecen al tiempo.

Borges descubre otra forma de eternidad en el instante autónomo.

Hay una misteriosa semejanza entre la eternidad y el instante, y es que ambos fracturan la distensión infinita de lo continuo. [...] Lo que convierte al instante en efímero es esa presencia inmediata de otros instantes que asegura la continuidad temporal. Se pretende que un año, un mes, un día, un solo segundo, contienen una infinidad de instantes; no es extraño que tal proliferación los diluya hasta anularlos, los convierta en fragmentos infinitesimales, no distinguibles de la nada. En cambio, cada instante considerado separadamente pasa de ser un límite a convertirse en una totalidad: puede y debe ser concebido por sí mismo, y no por los innumerables términos que le preceden o siguen. (Arana, 216)

En "Nueva refutación del tiempo" Borges dice:

Cada instante es autónomo. Ni la venganza ni el perdón ni las cárceles ni siquiera el olvido pueden modificar el invulnerable pasado. No menos vanos me parecen la esperanza y el miedo, que siempre se refieren a hechos futuros; es decir, a hechos que no nos ocurrirán a nosotros, que somos el minucioso presente. Me dicen que el presente, el *specious present* de los psicólogos dura entre unos segundos y una minúscula fracción de segundo;

eso dura la historia del universo. Mejor dicho, no hay esa historia, como no hay la vida de un hombre, ni siguiera una de sus noches; cada momento que vivimos existe, no su imaginario conjunto. (*Otras inquisiciones*, II, 140)

La autonomía de un instante se manifiesta claramente en el carácter puntual de los acontecimientos decisivos que parecen no tener nada que ver con un antes y un después, que cortan la continuidad del tiempo y por lo tanto parecen ubicarse en la eternidad y no en el tiempo distendido de las horas. En "Emma Zunz" Borges apunta: "Los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que los forman." (*El Aleph*, I, 566)

He aquí, pues, una primera aproximación a la *eternidad de lo efímero*: lo eterno no cabe en el tiempo, que siempre es *parte*, en cambio puede darse en el instante, porque de alguna manera es *todo*. Por eso, la experiencia de lo eterno es siempre una experiencia pasajera, un éxtasis, un abrir y cerrar de ojos que nos deja tambaleantes y atónitos. (Arana, 216)

Siento un poco de vértigo
No estoy acostumbrado a la eternidad.
(Borges, "The Cloisters", *La cifra*, III, 302)

Entonces tenemos que las cosas que duran trascienden el tiempo y en cierto sentido tocan la eternidad; pero también, el instante efímero escapa al tiempo y así preserva su eternidad. "Por una parte están las cosas que son eternas porque nunca fueron del tiempo; por otra, las que lo cruzan como una estrella fugaz, lo cortan sin preanuncios ni secuelas, lo visitan sin ser tocadas por él [...]". (Arana, 217)

Hay una tercera forma de eternidad que parece contraria a las anteriores pero que en el fondo se relaciona a ellas y viene a ser una ampliación u otro enfoque de la manifestación de eternidad en el tiempo. La conciencia del hombre está atada al tiempo por el pasado que retiene y el futuro que anticipa; por el cambio, la diferencia y la sucesividad que observa. Sin embargo, Borges sabe que el presente es la forma de toda vida y cita a Schopenhauer y Marco Aurelio para apoyar su convicción:

La forma de la aparición de la voluntad es sólo el presente, no el pasado ni el porvenir; éstos no existen más que para el concepto y por el encadenamiento de la conciencia, sometida al principio de razón. Nadie ha

vivido en el pasado, nadie vivirá en el futuro: el presente es la forma de toda vida, es una posesión que ningún mal puede arrebatarse... El tiempo es como un círculo que girara infinitamente: el arco que desciende es el pasado, el que asciende es el porvenir; arriba, hay un punto indivisible que toca la tangente y es el ahora. (Schopenhauer en Borges, "Nueva refutación del tiempo", *Otras inquisiciones*, II, 148)

Aunque los años de tu vida fueren tres mil o diez veces tres mil, recuerda que ninguno pierde otra vida que la que vive ahora ni vive otra que la que pierde. El término más largo y el más breve son, pues, iguales. El presente es de todos; morir es perder el presente, que es un lapso brevísimo. Nadie pierde el pasado ni el porvenir, pues a nadie pueden quitarle lo que no tiene. (Marco Aurelio en Borges, "Historia de la eternidad", *Historia de la eternidad*, I 394-395)

"Marco Aurelio", dice Borges, "afirma la analogía, no la identidad de los muchos destinos individuales. Afirma que cualquier lapso –un siglo, un año, una sola noche, tal vez el inasible presente- contiene íntegramente la historia." Así pues: "Quien ha mirado lo presente ha mirado todas las cosas: las que ocurrieron en el insondable pasado, las que ocurrirán en el porvenir". (Marco Aurelio en Borges, "Historia de la eternidad", *Historia de la eternidad*, I, 395)

El instante autónomo, entonces, puede presentarse como negación de la sucesividad, la continuidad y el tiempo, y ser un *todo*, una eternidad; asimismo, el presente, el ahora, puede presentarse como punto de confluencia de *todo* y así quedar inscrito en la eternidad. Puesto que en ese ahora todo ocurre, ese ahora es capaz de encerrar un infinito, un encadenamiento sin principio ni fin. La representación más exacta de esta forma de eternidad es "El Aleph".

El Aleph, aunque se describe como uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos, implica a la vez, un "punto de tiempo que contiene todos los tiempos". Así lo sugiere Borges cuando apunta: "En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia." ("El Aleph", *El Aleph*, I, 625) La infinitud espacial, por lo general, supone una eternidad temporal.¹² Lo que sucede es que es más "visible" crear y ofrecer una imagen

¹² Recordemos la dependencia de espacio y tiempo de la que ya hemos hablado en capítulos anteriores.

espacial que una temporal, que entrañe infinitud y eternidad. Sin embargo, en "El Aleph", siempre está presente el parámetro temporal, empezando por la muerte de Beatriz y los cambios que se generan en el "incesante y vasto universo". Ahora bien, en el centro del relato se encuentra el inefable Aleph del sótano de la casa de la calle Garay. La pequeña esfera es el punto que contiene *todos los puntos*, el espacio finito que contiene el infinito, el tiempo limitado que contiene el tiempo ilimitado. Además de la imposible, caótica y heterogénea enumeración, Borges dice:

[...] vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. (I, 625-626)

Si el Aleph contiene *todo*, deberá contenerse a sí mismo y así infinitamente. Todas las estructuras de cajas chinas, las imágenes que producen dos espejos, uno frente a otro, las estructuras en abismo como la de Las Mil Una Noches y las inventariadas e inventadas por Borges nos producen la ilusión de estar ante lo infinito y lo eterno.

Decíamos que en el centro del cuento se descubre el Aleph de la calle Garay, sin embargo, no es el único Aleph dentro del texto; en realidad todo el relato es un Aleph o un catálogo de posibles Alephs: los epígrafes, la abarrotada salita con los muchos retratos de Beatriz, la imagen del hombre moderno en su gabinete de estudio provisto de todos los medios de comunicación, el poema de Carlos Argentino Daneri, las referencias intertextuales tanto explícitas como sugeridas (Dante, Dryton, etc.), el nombre de la letra "aleph" que para la Cábala significa "el En Soph, la ilimitada y pura divinidad" (I, 627), el listado final de espejos, cristales e instrumentos ópticos a los que la historia y la literatura atribuyen cualidades parecidas al Aleph. A nivel interpretativo podríamos concluir que cada punto del espacio y cada instante, el aquí y el ahora, vistos con la sensibilidad y los medios de percepción adecuados, podría convertirse en un Aleph, en un acceso al infinito y la eternidad y así cumplirse la eternidad de lo efímero. (Fig. 81)

"El milagro secreto", constituye otro ensayo de "eternidad" del instante. Aunque entre la orden de fusilamiento y la ejecución de la orden transcurre un año en la mente de Hladík, es decir, un tiempo limitado, la idea que Borges quiere expresar es que el tiempo es relativo y que se puede llegar a distender hasta tocar la eternidad. No es gratuito que precisamente una de las obras de Hladík sea *Vindicación de la eternidad*

[...] el primer volumen historia las diversas eternidades que han ideado los hombres, desde el inmóvil Ser de Parménides hasta el pasado modificable de Hinton; el segundo niega (con Francis Bradley) que todos los hechos del universo integran una serie temporal. Arguye que no es infinita la cifra de las posibles experiencias del hombre y que basta una sola "repetición" para demostrar que el tiempo es una falacia... Desdichadamente, no son menos falaces los argumentos que demuestran esa falacia; Hladík solía recorrerlos con cierta desdeñosa perplejidad. (Borges, "El milagro secreto", *Ficciones*, I, 509-510)

Y otra, un drama inconcluso, *Los enemigos*, que pretende terminar en el tiempo milagrosamente concedido y que relata una historia paralela a la suya, en la que el tiempo o no transcurre, o se detiene, o es atravesado por la eternidad.¹³ En la primera escena del primer acto: "(Un reloj da las siete, una vehemencia de último sol exalta los cristales, el aire trae una apasionada y reconocible música húngara.)" Al final del tercero: "Alguien hace notar que no ha atardecido: el reloj da las siete, en los altos cristales reverbera el sol occidental, el aire trae una apasionada música húngara." (I, 510) De la misma manera, la gota de lluvia que roza una de las sienes de Hladík cuando el sargento vocifera la orden final, no termina de resbalar por su mejilla sino después de terminar su obra.

La idea de que la eternidad penetra el tiempo es insistente pues aun fuera del sueño en el que a Hladík se le revela Dios para decirle que el tiempo de su labor ha sido otorgado y fuera del delirio del drama *Los enemigos*, el narrador escribe:

¹³ El título del drama, *Los enemigos*, también alude a lo que Hladík está viviendo: la aprehensión y condena de los judíos de Praga por la Gestapo, que en el ámbito universal representa la eterna disputa entre dos familias ilustres, entre dos ideologías, entre dos naciones, entre dos hemisferios, entre dos colores, como sucede en el ajedrez soñado por Jaromir Hladik y correlativamente en el poema "Ajedrez" de Borges. Nuevamente, al analizar los detalles del cuento y trazar las correspondencias entre la "realidad", el sueño y la literatura (la obra de Hladík), encontramos una estructura de cajas chinas, patrones que se repiten y espejos encontrados que producen la ilusión de infinito y eternidad.

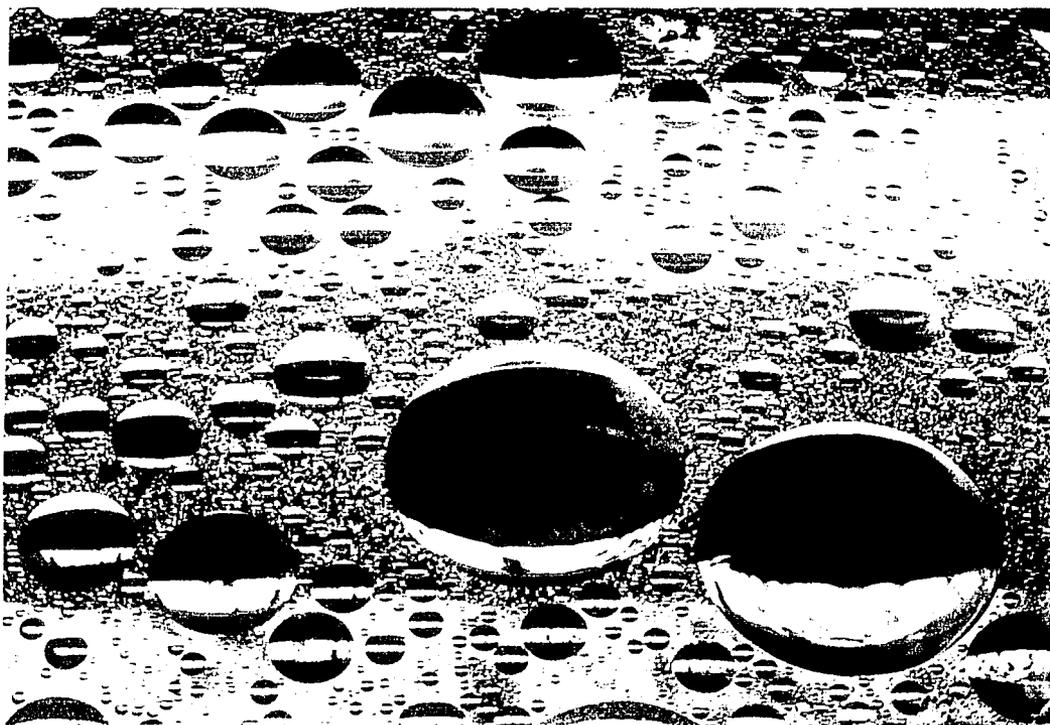


Fig. 81. Peter Keetman, *Gotas de agua espejeantes*, 1950.

Bajo esta visión borgeana también cada gota de agua podría ser un Aleph; un punto en el espacio y en el tiempo en el que se manifestara, como un cristal o espejo mágico, el "inconcebible universo".

334-A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Miserable en la noche, procuraba afirmarse de algún modo en la sustancia fugitiva del tiempo. Sabía que éste se precipitaba hacia el alba del día 29; razonaba en voz alta: *Ahora estoy en la noche del 22; mientras dure esta noche (y seis noches más)*¹⁴ soy invulnerable, inmortal. (I, 509)

En "El inmortal" se especula sobre otra posible eternidad. Al dar con "el río secreto que purifica de la muerte a los hombres", (Borges, *El Aleph*, I, 534) la vida del protagonista se prolonga siglos; hasta que da con el río cuyas aguas borran la inmortalidad. Pero lo interesante de este cuento no es solamente la dilatación de la vida sino la reflexión y las implicaciones positivas y negativas de la inmortalidad, que nos conducen a otra variable más de eternidad de lo efímero. "Sabía que en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas." Por lo tanto, "nadie es alguien, un solo hombre inmortal es todos los hombres." (Borges, "El inmortal", *El Aleph*, I 540, 541) Pero jugando con los términos y tomando en consideración las ideas panteístas de Borges así como su convicción de que todo confluye y todo ocurre en el ahora, de que la forma de toda vida es el presente, cabe pensar que también quiere expresar que precisamente *lo que hace inmortal al Hombre es que un hombre es todos los hombres*. De ahí que se pregunte "¿Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente Shakespeare?" (Borges, "Nueva refutación del tiempo", *Otras inquisiciones*, II, 141); y que considere que Pierre Menard pueda ser autor del Quijote y que señale lo que dice la Mishnah: "El quinto párrafo del cuarto capítulo del tratado *Sanhedrín* de la Mishnah declara que, para la Justicia de Dios, el que mata a un solo hombre, destruye el mundo [...]" (II, 141)

Lo que (Borges) proponía era en definitiva un cambio de óptica: en las experiencias que nos toca vivir solemos atender a lo que las diferencia, a lo que las convierte en únicas e irrepetibles. Él prefiere fijarse en lo que tienen en común, en lo que nos hermana con lo que otros antes y después sintieron o sentirán, es decir, con lo que de una vez para siempre sienten cuantos se asoman a la ventana que da más allá del tiempo. (Arana, 219)

Todo sucede por primera vez, pero de un modo eterno.
El que lee mis palabras está inventándolas. (Borges, "La dicha", *La cifra*, III, 308)

¹⁴ En total faltan *siete* noches para la ejecución. Recordemos que el número siete simboliza la perfección, la totalidad del espacio y del tiempo, la vida eterna.

De la misma manera, "Congregamos las dichas de un pasado en una sola imagen; los ponientes diversamente rojos que miro cada tarde, serán en el recuerdo un solo poniente." (Borges, "Historia de la eternidad", *Historia de la eternidad*, I, 364) En otras palabras: "No hay más que una sola tarde / la única tarde de siempre." (Borges, *Textos recobrados 1919-1929*, en Arana, 210)

Se trata en definitiva de despersonalizarse o, para ser más preciso, de *impersonalizarse*, es decir, de eliminar todas las adherencias que empañan la pureza de las vivencias y les privan de su universalidad. Si supiésemos atenernos a lo esencial de cada experiencia, ya no sería *nuestra*, ni siquiera seríamos nosotros de ella: seríamos *la experiencia*, seríamos eternos [...] (Arana, 220)

Borges considera que las experiencias humanas más elementales son iguales en todos los hombres y por ello, impersonales.

Es evidente que el número de tales momentos humanos no es infinito. Los elementales –los de sufrimiento físico, y goce físico, los de acercamiento del sueño, los de audición de una música, los de mucha intensidad o mucho desgano- son más impersonales aún. Derivo de antemano esta conclusión: la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal. ("Historia de la eternidad", *Historia de la eternidad*, I, 366)

Explica esta misma idea lo siguiente:

Las ruidosas catástrofes generales –incendios, guerras, epidemias- son un solo dolor, ilusoriamente multiplicado en muchos espejos. Así lo juzga Bernard Shaw (*Guide to Socialism*, 86): "Lo que tú puedes padecer es lo máximo que pueda padecerse en la tierra. Si mueres de inanición sufrirás toda la inanición que ha habido o que habrá. Si diez mil personas mueren contigo, su participación en tu suerte no hará que tengas diez mil veces más hambre ni multiplicará por diez mil el tiempo en que agonices. No te dejes abrumar por la horrenda suma de los padecimientos humanos; la tal suma no existe. Ni la pobreza ni el dolor son acumulables." (Borges, "Nueva refutación del tiempo", *Otras inquisiciones*, II, 141)

"Nuestro destino es trágico porque somos, irreparablemente individuos, coartados por el tiempo y por el espacio; nada, por consiguiente, hay más lisonjero que una fe que elimina las circunstancias y que declara que todo hombre es todos los hombres y que no hay nadie que no sea el universo." (Borges en Barrenechea, 86) Sin embargo, la exigencia de esta forma de eternidad, es decir, el precio de la inmortalidad, es la negación del yo. "Nadie es alguien, un solo hombre inmortal es

todos los hombres. Como Cornelio Agrippa, soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy." (Borges, "El inmortal", *El Aleph*, I, 541) Si lanzamos al hombre -por medio del panteísmo y la generalización, universalización e impersonalización de sus experiencias-, a la eternidad, lo salvamos de la muerte pero también lo anulamos. La comunión del individuo con todos los seres y las cosas acaba por borrarlo; de la plenitud pasa bruscamente al vacío completo. En "El inmortal", Marco Flaminio Rufo o Joseph Cartaphilus -o todos los que fue-, agrega: "Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto." (I, 543) Y en "*Everything and Nothing*" Borges dice de Shakespeare: "Nadie fue tantos hombres como aquel hombre, que a semejanza del egipcio Proteo pudo agotar todas las apariencias del ser." (*El hacedor*, II, 181) Sin embargo, concluye:

La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: *Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo.* La voz de Dios le contestó desde un torbellino: *Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, que como yo eres muchos y nadie.* (II, 182)

Si un hombre es todos los hombres, la diversidad es una ilusión o en la unidad hay diversidad y en la diversidad, unidad; como en el tiempo hay eternidad y en la eternidad, tiempo. "La *eternidad de lo efímero* equivale por consiguiente a un puente tendido desde la temporalidad hacia lo eterno, una síntesis de ambos elementos en el hombre, que media entre ellos." (Arana, 219)

Borges en su obra ensaya y piensa muchas más formas de eternidad. Nosotros nos conformaremos con comentar una última, que titula *Sentirse en muerte* y que constituye su teoría o experiencia personal de la eternidad y que a diferencia de las demás tiene las características de la epifanía y cierto parecido con los momentos extratemporales de Proust. "Es una pobre eternidad ya sin Dios, y aun sin otro poseedor y sin arquetipos." (Borges, "Historia de la eternidad", *Historia de la eternidad*, I, 365) En esta página Borges narra un paseo nocturno y azaroso por un barrio en Barracas. La marcha lo conduce a una sencilla esquina que le despierta cierta familiaridad.

No quiero significar así el barrio mío, el preciso ámbito de la infancia, sino sus todavía misteriosas inmediateces: confín que he poseído entero en

palabras y poco en realidad, vecino y mitológico a un tiempo. El revés de lo conocido, su espalda, son para mí esas calles penúltimas, casi tan efectivamente ignoradas como el soterrado cimiento de nuestra casa o nuestro invisible esqueleto. (I, 365)

Al quedarse mirando la calle, tiene la sensación de que es lo mismo de hace treinta años. . .

El fácil pensamiento *Estoy en mil ochocientos y tantos* dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se profundizó a realidad. Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo; indefinido temor imbuido de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*. (I, 366)

La noche y la calle con todas sus características no es, dice Borges, meramente idéntica a la de años atrás, "es sin parecidos ni repeticiones, la misma." La vivencia lo lleva a concluir que: "El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo." (I, 366) Como Proust, al fundirse el momento actual con un momento lejano y confundirse el presente con el pasado, Borges resbala fuera del tiempo, goza del momento extático intemporal y accede a la eternidad. "Quede, pues, en anécdota emocional la vislumbrada idea y en la confesa irresolución de esta hoja el momento verdadero de éxtasis y la insinuación posible de eternidad de que esa noche no me fue avara." (I, 366)

La cuarta dimensión: el tiempo

By a different conformation of its senses a Creature might be made to apprehend any given Portion of space, as greater, or less in any Proportion, than it appears to us. This we are assured of from Optics. I doubt not also but by a *different conformation* of ye Brain a Creature might be made to apprehend any given portion of time as longer or shorter in any proportion than it appears to us. Glasses can make an *inch* seem a *mile*. I leave it to future ages to invent a method for making a *minute* seem a *year*.

Laurence Sterne
"Fragment Inedit"

La clave para interpretar a *À la recherche du temps perdu* como la búsqueda y el hallazgo del tiempo como una cuarta dimensión está dada en el primer tomo, cuando Marcel describe la iglesia de Combray:¹⁵

[...] un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions –la quatrième étant celle du Temps-, déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et franchir non pas seulement quelques mètres, mais des époques successives d'où il sortait victorieux [...] (Proust, I, 60)¹⁶

El tiempo visto como una cuarta dimensión contrasta radicalmente con el tiempo lineal o el tiempo unidimensional que percibimos momento a momento, concibiendo un instante tras otro. Bajo estas últimas circunstancias, la realidad se limita al instante presente ya que el pasado ya no existe y el futuro no existe aún.

In his study of time, the British dramatist J.B. Priestley derides this notion of time as a "tightrope balancing act, between nothing and nothing, nowhere and nowhere," for one believes that "everything is real only when it is Now, in the present moment. Whatever is not Now does not exist. Reality is served to us in these thin slices of Nows". (Durán, 76)

¹⁵ Por añadidura, su campanario, el de San Hilario, es un emblema del tiempo. "C'était le clocher de Saint-Hilaire qui donnait à toutes les occupations, à toutes les heures, à tous les points de vue de la ville, leur figure, leur couronnement, leur consécration." (Proust, I, 64) "Lo que en Combray daba forma, coronamiento y consagración a todos los quehaceres, a todas las horas y a todas las perspectivas de la ciudad era el campanario." (Proust, I, 84)

¹⁶ [...] el ser un edificio que ocupaba, por decirlo así, un espacio de cuatro dimensiones –la cuarta era la del Tiempo- y que al desplegar a través de los siglos su nave, de bóveda en bóveda y de capilla en capilla, parecía vencer y franquear no sólo unos cuantos metros, sino épocas sucesivas, de las que iba saliendo triunfante [...] (I, 80)

El tiempo como una cuarta dimensión es otra cosa. Generalmente aceptamos el concepto pero sin darnos cuenta de todas sus implicaciones. Si el tiempo es toda una dimensión de la realidad, dice Richard Durán, existe completa, independientemente de cómo la percibimos. "Hence, a fourth-dimensional time scheme posits the "simultaneous" existence of all possible time –the past, the present, and the future. If we experience time as a succession of present instants, it is only because of our limited consciousness." (76) Tennyson escribe al respecto: "[...] we, thin minds, who creep from thought to thought / Break into "Thens" and "Whens" the Eternal Now- / This double seeming of the single world!" (604, versos 103-105) Durán agrega que, después de todo, experimentamos el espacio también de una manera restringida puesto que no podemos estar en dos lugares al mismo tiempo; lo que no impide que reconozcamos que el resto del espacio sigue estando ahí a pesar de nuestras limitaciones. Compara nuestra percepción lineal del tiempo a la visión que tendría un pasajero dentro de un vehículo cerrado con una angosta ventana vertical al lado. Al estar en movimiento en un abierto y amplio paisaje, la visión de los alrededores del pasajero de este vehículo, se limitaría a la que va apareciendo por la ranura que hace de ventana sin ello significar que el resto del campo no existe.

Analogously, time would appear to us as a succession of instants only because we experience it in a restricted manner, as our consciousness moves along an "already existing" landscape of time. Even though we do not perceive it as a whole, all of time may "be there outside" our "enclosed" three-dimensional world. A four-dimensional universe would therefore contain all possible space *and* all possible time. (Durán, 76)¹⁷

Proust también apela al espacio para explicar la noción de tiempo que acaba de descubrir –noción que coincide con la de Durán- y que a toda costa desea plasmar: "J'avais vécu comme un peintre montant un chemin qui surplombe un lac

¹⁷ "The theory of time as a fourth dimension was in circulation before the turn of the century. According to J.W. Dunne, one of the earliest treatises on the subject, *What is the Fourth Dimension?* by C.H. Hinton, appeared in 1887. Hinton conceives 'some stupendous whole, wherein all that *has ever come into being or will come co-exists*, which, passing slowly on, leaves in this flickering consciousness of ours, limited to a *narrow space* and a *single moment*, a tumultuous record of changes and vicissitudes that are but to us.' (qtd. in Dunne 113; Dunne's italics)." (Durán, 88)

dont un rideau de rochers et d'arbres lui cache la vue. Par une brèche il l'aperçoit, il l'a tout entier devant lui, il prend ses pinceaux. " (Proust, VII, 340)¹⁸

La dificultad para concebir un tiempo como el que Durán o Proust proponen nos recuerda el relato de Reverend Edwin A. Abbott que Paul Watzlawick rescata. *Flatland* es un mundo de dos dimensiones, largo y ancho: "a world as flat as a sheet of paper covered with lines, triangles, squares, etc. The people move around freely on or, rather, in this surface, but like shadows, they are unable to rise above or sink below that plane. Needless to say, they are unaware of this inability; the existence of a third dimension –height- is unimaginable to them." (Watzlawick, 217) El protagonista de *Flatland*, "el cuadrado", sueña un mundo uni-dimensional de puntos y líneas en el que son incapaces de pensar o siquiera imaginar un mundo bi-dimensional, sin darse cuenta de que en su mundo tampoco es imaginable la tercera dimensión (el volumen en geometría o la tercera potencia [n3] en aritmética). Cuando de Spaceland llega a visitarlo la esfera y le explica sus propiedades, el cuadrado no lo puede entender porque todo lo que ve es un círculo cuyo diámetro varía de acuerdo a la ubicación de la esfera. Sucede que dada la limitada visión del cuadrado, desde su mundo plano, solo puede ver una "rebanada" del infinito número que conforma el volumen de la esfera. Finalmente, a la esfera no le queda otro recurso que provocar en el cuadrado una experiencia que llamaríamos "trascendental" o "mística" para que el mundo tridimensional se le revele. Entusiasmado ante la avasalladora experiencia de penetrar a una realidad distinta y completamente nueva, "the Square is now eager to discover the mysteries of higher and higher worlds, of 'more spacious space, some more dimensionable dimensionality,' the land of four, five and six dimensions". (Watzlawick, 221) Por supuesto, la esfera considera la idea una trivialidad y una tontería, algo totalmente inconcebible.

Los estudios de física más recientes han encontrado evidencia de que el tiempo no es nada más una dimensión de la mente humana o una espejismo de la conciencia. El *continuum* de la espaciotemporalidad de Einstein y Minkowski es la

¹⁸ "Yo había vivido como un pintor subiendo por un camino que bordea un lago cuya vista le oculta una cortina de roca y de árboles. De pronto, lo divisa por un brecha que le permite verlo entero, y coge los pinceles." (Proust, VII, 407)

más moderna y precisa representación de la realidad física y en ella se concibe el universo de cuatro dimensiones, aunque la cuarta, el tiempo, tenga propiedades muy diferentes a las tres del espacio. "Can a cube that does no last for any time at all, have real existence?...Clearly...any real body must have extension in *four* directions: it must have Length, Breadth, Thickness, and – Duration..." (H.G. Wells en Durán, 76) Para la localización de un cuerpo en el espacio también se requieren las cuatro dimensiones. Ahora bien:

Just as the Square could not comprehend the properties of the Sphere in its totality but could perceive only individual circular cross sections of the infinite number of such cross sections composing a sphere, each having only an infinitesimal height, so we in our three-dimensional world cannot perceive time in its totality, but only the infinitesimally short instances of the present. What came before, we call the past, and what is yet to follow, the future, but the sum total of the phenomenon time (in which past, present and future coexist) is as unimaginable to us as the idea of a sphere was to the Square. (Watzlawick, 226)

La idea que Proust nos introduce con su percepción de la iglesia de Combray es –entre muchos otros temas-, lo que pretende expresar a lo largo de toda la novela: la cuarta dimensión de la realidad, que en otros términos es la recuperación del tiempo perdido o la recuperación del tiempo como totalidad, presente, pasado y futuro coexistiendo. La gran escena en la casa del príncipe de Guermantes al final del último tomo constituye la explosión reveladora y la clara comprensión del tiempo humano como cuarta dimensión (Fig. 82); sin embargo, muchos episodios anteriores –el despertar inicial, el de la magdalena, la descripción en movimiento de los campanarios de Martinville, la vista del amanecer por las ventanillas del tren para obtener de los fragmentos intermitentes una visión total y continua; la lista es interminable-, así como técnicas y recursos narrativos, esbozan, preparan, anticipan, exhiben y refuerzan esta manera de concebir el tiempo.¹⁹

¹⁹ No olvidemos que "el final" es "el principio"; que al final de los siete tomos se hace explícito el descubrimiento de la cuarta dimensión pero al mismo tiempo se activa el deseo de escribir la obra, paradójicamente, la obra que acabamos de leer, y uno de los principales propósitos del narrador es poner de relieve la temporalidad que acaba de descubrir. "Si c'était cette notion du temps incorporé, des années passées non séparées de nous, que j'avais maintenant l'intention de mettre si fort en relief [...]" (Proust, VII, 351) "Si era esta noción del tiempo evaporado, de los años transcurridos no separados de nosotros, lo que ahora tenía yo la intención de poner tan



Fig. 82. Mikolajus Konstantinas Ciurlionis, *Sonata de estrellas. Allegro*, 1908.

La recuperación del tiempo como visión totalizadora es para Marcel como una alegre sonata de estrellas, una orquestación de chispas de luz que de pronto iluminan la vida en la perspectiva del tiempo acarreado hasta su cima la largura de los años.

342-19

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El título de toda la obra, *À la Recherche du temps perdu*, y el del último tomo, *Le temps retrouvé*, implican ya una noción cuatri-dimensional del tiempo pues para “buscar” y “recobrar” el tiempo es necesario que no haya dejado de existir. “This time, lost and then found again (*le temps retrouvé*), acquires a spatial connotation –as if time, like an object in space, were misplaced, but never having ceased to exist, were again discovered.” (Durán, 77) “Le passé non seulement n'est pas si fugace, il reste sur place.” (Proust, III, 405)²⁰ El tiempo perdido y después recobrado no es solamente el pasado o el tiempo malgastado y resignificado, es también, como dice Proust, la apropiación del *tiempo en estado puro*, “extra” o “supra” temporal, y la conquista de una visión cuatri-dimensional, liberada de la imposición cronológica y angosta, capaz de ver todo el paisaje: el tiempo en su totalidad, la eternidad. De hecho, lo que *busca* el narrador de *À la recherche...* es incorporar la cuarta dimensión a su informe de la vida y la realidad: “[...] marquerait certainement avant tout, dans celle-ci (l'œuvre) la forme que j'avais pressentie autrefois dans l'église de Combray, et qui nous reste habituellement invisible, celle du Temps.” (VII, 350)²¹

La franca y explícita manifestación del *tiempo en estado puro*, su descubrimiento consciente y su análisis, se da, como dijimos, al final del último tomo. Tres detalles insignificantes –el tropiezo en unas losas desiguales, el tintineo de una cuchara contra un plato y la textura rígida de una servilleta almidonada-, son los disparadores de una experiencia inesperada y extremadamente feliz. Marcel se esfuerza por descubrir la naturaleza de estos tres goces idénticos, de estas impresiones dichosas o momentos privilegiados, de esta especie de epifanías;²² de pronto se da cuenta de que lo que tienen en común, y el motivo por el que le provocan tanta alegría es que:

fuertemente de relieve [...]” (Proust, VII, 419) Esto implica que el narrador sabe desde el principio a dónde quiere llegar y que por lo tanto, toda la construcción de la obra está planeada para penetrar y sentir la cuarta dimensión a pesar de que ésta no se explique hasta el final, y entonces, como consecuencia, nos veamos obligados a releer, ahora con nuevos anteojos, toda la novela.

²⁰ “El pasado no sólo no es fugaz, sino que no se mueve de un mismo sitio.” (III, 478)

²¹ “[...] marcaría ciertamente ante todo en ésta (la obra) la forma que antaño presentí en la iglesia de Combray, y que, habitualmente, nos es invisible, la del Tiempo” (VII, 418) Nótese que “Tiempo” está con mayúscula.

²² Los momentos de bienaventuranza o momentos privilegiados son muy “proustianos” y poseen sus propias características en cuanto al estilo, a la penetración en la reflexión, a la longitud, a la

[...] j'éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné le bruit de la cuiller sur l'assiette, l'inégalité des dalles, le goût de la madeleine, jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais; au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extratemporel, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps. (VII, 177-178)²³

Es el milagro de la analogía, dice el mismo Proust, la identidad entre dos momentos, lo que le permite "evadirse del presente", reencontrar el "tiempo perdido", liberarse del tiempo cronológico y pasajero, y acceder al tiempo simultáneo, extra-temporal, eterno. "In effect, the 'extra-temporal,' the 'timeless,' the 'eternal,' '*temps à l'état pur*,' the 'recapture of lost time,' or 'time regained' are analogous. They all reside outside passing time in synchronic total time." (Durán, 79)

La analogía es el disparador de la memoria involuntaria. Mucho se ha dicho sobre la diferencia entre la memoria voluntaria e involuntaria en la novela de Proust. Lo que a nosotros nos interesa resaltar es que precisamente la experiencia de memoria involuntaria es la experiencia de la cuarta dimensión.

The distinction between voluntary and involuntary memory pertains more to the domain of time rather than to that of the mind. Voluntary memory is a function of chronological time, hence vapid, devoid of reality in that it recalls virtually "dead" events, bereft of existence in a unidimensional scheme of passing instants – "un passé que l'intelligence lui dessèche" 'a past made arid by the intellect' (3: 872; 3: 905).²⁴ Involuntary memory, on the other hand, belongs to fourth-dimensional time, the extra-temporal, or in the narrator's words, *temps à l'état pur*. It corresponds to the traveler's perspective from the outside of the vehicle. There, he can actually view or experience both the present and the past simultaneously, adding "aux rêves de l'imagination ce don't ils sont habituellement dépourvus, l'idée

amplitud de visión, etc; sin embargo, guardan semejanzas importantes con la epifanía como la hemos definido, por ejemplo, la sensación de eternidad y de conocimiento total.

²³ "[...] yo las sentía a la vez en el momento actual y en un momento lejano, hasta confundir el pasado con el presente, hasta hacerme dudar en cuál de los dos me encontraba; en realidad, el ser que entonces gustaba en mí aquella impresión la gustaba en lo que tenía de común en un día antiguo y ahora, en lo que tenía de extratemporal, en un ser que sólo aparecía cuando, por una de esas identidades entre el presente y el pasado, podía encontrarse en el único medio donde pudiera vivir, gozar de la esencia de las cosas, es decir, fuera del tiempo." (VII, 218)

²⁴ En las ediciones utilizadas por nosotros: en francés, Proust, VII, 179; en español, Proust, VII, 219.

d'existence..." 'to the dreams of the imagination the concept of "existence" which they usually lack...' (3: 872; 3: 905).²⁵ (Durán, 80)

La euforia de la experiencia de la memoria involuntaria se ve reforzada por las consecuencias del descubrimiento de la cuarta dimensión: el conocimiento de una verdad nueva,²⁶ el conocimiento de la esencia permanente —o sea, del *ser-*, de las cosas; y la disipación de la angustia por la muerte y la finitud, y por ende, la sensación de estar verdaderamente vivo. La memoria involuntaria, entonces, no provoca solamente la recuperación o resurrección del pasado sino también la experiencia de la extratemporalidad —o cuarta dimensión- con la que queda liberado el futuro y cancelado el miedo a la muerte; es decir, el acceso al tiempo queda abierto en ambas direcciones. En realidad, en el momento de éxtasis, pasado, presente y futuro se funden y confunden; por un instante, eterno y fugaz, se tiene la visión de tiempo en estado puro, de Tiempo total.

Mais qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée, et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée. Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps. Et celui-là, on comprend qu'il soit confiant dans sa joie, même si le simple goût d'une madeleine ne semble pas contenir logiquement les raisons de cette joie, on comprend que le mot de « mort » n'ait pas de sens pour lui; situé hors du temps, que pourrait-il craindre de l'avenir ? (Proust, VII, 179)²⁷

²⁵ En las ediciones utilizadas por nosotros: en francés, Proust, VII, 179; en español, Proust, VII, 219.

²⁶ "The search for lost time is in fact a search for truth. If it is called a search for lost time, it is only to the degree that truth has an essential relation to time." (Deleuze en Durán, 87)

²⁷ "Pero si un ruido, un olor, ya oído o respirado antes, se oye o se respira de nuevo, a la vez en el presente y en el pasado reales sin ser actuales, ideales sin ser abstractos, en seguida se encuentra liberada la esencia permanente y habitualmente oculta de las cosas, y nuestro verdadero yo, que, a veces desde mucho tiempo atrás, parecía muerto pero no lo estaba del todo, se despierta, se anima al recibir el celestial alimento que le aportan. Un minuto liberado del orden del tiempo ha recreado en nosotros, para sentirlo, al hombre liberado del orden del tiempo. Y se comprende que este hombre sea confiado en su alegría, aunque el simple sabor de una magdalena no parezca contener lógicamente las razones de esa alegría; se comprende que la palabra 'muerte' no tenga sentido para él; situado fuera del tiempo, ¿qué podría temer del futuro?" (Proust, VII, 219-220)

Basta un momento de escisión de la cronología, de apertura y de visión total de la temporalidad para que el hombre descubra la cuarta dimensión, y sepa y sienta lo que es "el hombre liberado del orden del tiempo". El episodio de la magdalena remojada en té, al principio de la novela, constituye una experiencia idéntica a las que vive al final –con estos eventos colocados al principio y al final, se construye una simetría que enmarca toda la obra-, pero entonces, el narrador desconoce el motivo de tanta alegría.

Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ? Où l'appréhender ? (I, 44)²⁸

De pronto reconoce que ese sabor es el que tenía el pedazo de magdalena mojado en tila que la tía Léonie le daba y surgen, "vivos", todos sus recuerdos de Combray, "[...] quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux". (I, 47)²⁹

Si Combray nace de una taza de té, al final sabemos que toda la obra es producto de una serie de experiencias similares que se originan de la punta de un alfiler –de eventos absolutamente insignificantes-, pero que por el simple hecho de tocar un momento análogo despliegan un mundo; como ácido corroen la cronología, el tiempo unidimensional y abren el horizonte de la cuarta dimensión,

²⁸ "Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que le causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria, todo del mismo modo que opera el amor, llenándose de una esencia preciosa; pero mejor dicho, esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo. Dejé de sentirme mediocre, contingente y mortal. ¿De dónde podría venirme aquella alegría tan fuerte? Me daba cuenta de que iba unida al sabor del té y del bollo, pero le excedía en mucho, y no debía de ser de la misma naturaleza. ¿De dónde venía y qué significaba? ¿Cómo llegar a aprehenderlo?" (I, 61)

²⁹ "[...] aunque todavía no había descubierto y tardaría mucho en averiguar el por qué ese recuerdo me daba tanta dicha". (I, 63)

muestran el lago entero. Ahora bien, es preciso insistir en que es la analogía la que permite el milagro. Proust lo explica así:

Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément –rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figureraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. Même, ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore. (VII, 196)³⁰

Tanto Paul Ricoeur como Roger Schattuck opinan que la metáfora, figura construida por medio de analogías -y por supuesto también el símil o la comparación si consideramos que la metáfora es una comparación abreviada y elíptica-, es una de las claves hermenéuticas de *En busca del tiempo perdido*:

[...] esta relación metafórica, esclarecida por la elucidación de los momentos dichosos, se convierte en la matriz de todas las relaciones a que dos objetos distintos, pese a su diferencia, son elevados a la esencia y sustraídos a las contingencias del tiempo. [...] El tiempo recobrado es, en este primer sentido, el tiempo perdido eternizado por la metáfora." (Ricoeur, II, 611)

No es gratuito, entonces, que elementos de la anécdota, del estilo, de la estructura, e incluso de la gramática, se pongan al servicio de la analogía, la metáfora, el símil o, alternativamente, de una visión cuatri-dimensional.

³⁰ "Lo que llamamos la realidad es cierta relación entre esas sensaciones y esos recuerdos que nos circundan simultáneamente –relación que suprime una simple visión cinematográfica, la cual se aleja así de lo verdadero cuanto más pretende aferrarse a ello-, relación única que el escritor debe encontrar para encadenar para siempre en su frase los dos términos diferentes. Se puede hacer que se sucedan indefinidamente en una descripción los objetos que figuraban en el lugar descrito, pero la verdad sólo empezará en el momento en que el escritor tome dos objetos diferentes, establezca su relación, análoga en el mundo del arte a la que es la relación única de la ley causal en el mundo de la ciencia, y los encierre en los anillos necesarios de un bello estilo; incluso, como la vida, cuando, adscribiendo una calidad común a dos sensaciones, aísle su esencia común reuniendo una y otra, para sustraerlas a las contingencias del tiempo, en una metáfora." (VII, 238-239)

En primer lugar, y ya entendiendo el valor que tiene la analogía en relación al tiempo, cabe señalar que es notable -por su riqueza, variedad y frecuencia-, la utilización de símiles y metáforas a lo largo de toda la novela. Se podría llevar a cabo todo un estudio dedicado a estas figuras en Proust. Ahora bien, en cierto sentido, cada vez que nos topamos con un símil o una metáfora la brecha del tiempo se abre, los elementos en cuestión quedan liberados del tiempo lineal y nosotros quedamos expuestos a la cuarta dimensión: dos espacios distantes y dos momentos separados se han hecho simultáneos. En otras palabras, cada símil, cada metáfora, es un modelo en miniatura de lo que al final se revela como tiempo recobrado. El espacio textual se encuentra densamente minado por pequeñas bombas (analogías) que pasan desapercibidas, -semiocultas bajo la aparente discontinuidad y fugacidad del tiempo-, pero que estallarán en el momento de la iluminación dando a conocer verdades y esencias de la realidad y la vida gracias a la desgarradura que provocan en el tiempo unidimensional. Demuestra el profundo significado que poseen estas figuras lo que Proust escribe: "[...] car le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde [...]" (Proust, VII, 202)³¹

La narración iterativa³² -con su consabido uso del "imparfait" como tiempo verbal- también participa en la manifestación de la cuarta dimensión, en primer lugar porque lleva a cabo una síntesis, basada en la analogía, que unifica en una sola narración muchos sucesos o algo que ocurrió varias veces haciendo que se fundan unos momentos con otros de manera semejante a cuando se produce la memoria involuntaria que hace permeable presente y pasado. La narración

³¹ "[...] para el escritor, el estilo es como el color para el pintor, una cuestión no de técnica, sino de visión. Es la revelación que sería imposible por medios directos y conscientes, de la diferencia cualitativa que hay en la manera como se nos presenta el mundo [...]" (VII, 246)

³² "This type of narrative, where a single narrative utterance takes upon itself several occurrences together of the same event (in other words, once again, several events considered only in terms of their analogy), we will call *iterative* narrative." Aclara: "It is indeed a question of taking on *together*, synthetically, and not of recounting a single one of them which would stand for all the other, which is a *paradigmatic* use of singulative narrative [...]" En pocas palabras, narración iterativa es: "*narrating one time* (or rather: *at one time*) *what happened n times*." (Genette, *Narrative Discourse*, 116)

iterativa diluye las diferencias de lo acaecido repetidas veces y hace que se compenetren momentos separados e incluso alejados en el tiempo (por ejemplo, los veranos en Combray, o las reuniones de los Verdurin). En segundo lugar esta forma de narrar colabora en la expresión de la cuarta dimensión porque rompe la cronología, los sucesos no aparecen uno después de otro sino por manojos. Desaparecen entonces las fechas, las medidas y los compartimientos que ordinariamente utilizamos para organizar, fragmentar y separar un momento o un evento de otro.³³ Más allá de la transparencia entre momentos, se produce la simultaneidad y la coexistencia de distintos días y hasta de distintos años como si compartieran un mismo espacio por el que el viento soplara sin impedimento. Claro que este dismantelamiento de células temporales aisladas unas de otras se da por etapas. Es más, Marcel parte de la sensación de que el tiempo está fragmentado, y en principio percibe como exteriores unos momentos de otros. Por ejemplo, aunque relata y describe sus paseos por el lado de Méséglise (camino de Swann) y por el lado de Guermantes empleando la narración iterativa, y por ende haciendo coincidir todas las tardes correspondientes a un camino y otro, estos dos lados permanecen sellados entre sí.

Mais surtout je mettais entre eux, bien plus que leurs distances kilométriques la distance qu'il y avait entre les deux parties de mon cerveau où je pensais à eux, une de ces distances dans l'esprit qui ne font pas qu'éloigner, qui séparent et mettent dans un autre plan. Et cette démarcation était rendue plus absolue encore parce que cette habitude que nous avions de n'aller jamais vers les deux côtés un même jour, dans une seule promenade, mais une fois du côté de Méséglise, une fois du côté de Guermantes, les enfermait pour ainsi dire loin l'un de l'autre, inconnaisables l'un à l'autre, dans les vases clos et sans communication entre eux, d'après-midi différents. (I, 133)³⁴

³³ "[...] en el penetrante análisis que hace Genette de *À la recherche du temps perdu* / *En busca del tiempo perdido*, señala que, al emanciparse la narración iterativa de su tradicional papel secundario, se ven afectados los aspectos temporales de orden y duración: frente a un relato de lo que *ocurría* (narración iterativa) y no de lo que *ocurrió* (narración singulativa) se pierden los contornos nítidos de las relaciones temporales entre los acontecimientos; no hay manera de saber si los sucesos, que en la historia se "repiten" pero que se refieren en un solo acto narrativo, ocurren antes o después -ni en relación del uno con el otro, ni en relación a la serie cronológica más vasta que los enmarca. Tampoco es posible determinar la duración interna de cada uno de ellos, ya que la narración iterativa es capaz de establecer ritmos durativos comunes pero no singulares." (Pimentel, *El relato en perspectiva*, 56)

³⁴ "Pero, sobre todo, interponía yo entre uno y otro algo más que sus distancias kilométricas: la distancia existente entre las dos partes de mi cerebro con que pensaba en ellos, una de esas

Sin embargo, la narración iterativa ya está actuando subrepticamente en oposición al tiempo discontinuo, dividido, hecho de fracciones separadas; ya está preparando el terreno para la revelación del tiempo total, indivisible, pero no lo sabemos sino hasta que se hace explícita la noción de la cuarta dimensión. En la etapa final, ante mademoiselle de Saint-Loup, los dos caminos que parecían vasos herméticos incommunicables, el camino de Swann y el camino de Guermantes, no solamente se unen sino que hacen converger caminos procedentes de los puntos más distantes de la vida de Marcel; entonces se revela el tiempo como una trama llena de entrecruzamientos y caminos transversales que teje sin cesar relaciones entre los seres, y entre los acontecimientos "si bien qu'entre le moindre point de notre passé et tous les autres un riche réseau de souvenirs ne laisse que le choix de communications". (VII, 335)³⁵ En suma, la iteratividad es otro elemento del estilo que constituye, más que una técnica, una visión, una forma especial de ver el mundo. "[...] no novelistic work, apparently, has ever put the iterative to a use comparable –in textual scope, in thematic importance, in degree of technical elaboration- to Proust's use of it in the *Recherche du temps perdu*." (Genette, *Narrative Discourse*, 117)

También manifiestan la cuarta dimensión, y tienen que ver con la tupida red de comunicaciones que es en realidad el tiempo y específicamente el tiempo recobrado, las frecuentes y complejas figuras elaboradas mediante anacronías. Proust es un malabarista en el manejo de analepsis y prolepsis. Puede introducir en el relato en curso (el "presente" efectivo del mundo de la acción) una ruptura temporal hacia el pasado o el futuro y convertir la secuencia analéptica o proléptica en relato en curso a partir del cual se proyectan a su vez otras anacronías.³⁶ El resultado es un tejido narrativo que, por un lado, pone el presente

distancias de dentro del espíritu, que no sólo alejan, sino que separan y colocan en distinto plano. Y esa demarcación era más absoluta todavía, porque nuestra costumbre de no ir nunca en un mismo día por los dos lados en un solo paseo, sino una vez por el lado de Méséglise y otra por el lado de Guermantes, los encerraba, por así decirlo, lejos uno del otro, y sin poderse conocer, en los vasos herméticos e incommunicables de tardes distintas." (Proust, I, 165)

³⁵ "de suerte que entre el menor punto de nuestro pasado y todos los demás hay una espesa red de recuerdos que sólo nos deja la elección de las comunicaciones." (VII, 401)

³⁶ cf. Pimentel, *El relato...*, 44-46. Ella ofrece un ejemplo muy claro de estos juegos con el tiempo en Proust y lo explica detalladamente. "El pasaje remite a los paseos con madame de Villeparisis;

en relación al pasado y al futuro de modo que el momento no es una figura puntual o parte de una secuencia lineal sino una semilla que echa raíces en todas direcciones. Por el otro, las anacronías múltiples relativizan todos los tiempos ya que las categorías de presente, pasado y futuro se vuelven intercambiables. Si el relato en curso se rompe para introducir secuencias prolépticas y analépticas que a su vez se convierten en el "presente" de la narración para proyectar otras anacronías, presente pasado y futuro pierden todo carácter absoluto, su categoría cambia dependiendo del punto de referencia que se tome. En el fondo, todos los tiempos quedan fundidos en uno.

Esta forma de narrar, nuevamente, por medio de analogías y comparaciones, recuerdos y anticipaciones, rasga el angosto ahora, abre las compuertas del pasado y del futuro para mezclar sus aguas con el presente, pasa por encima de cualquier división, hace coexistir el ahora con el antes y el después, en resumen, es otro factor que revela el misterio de la cuarta dimensión: el tiempo total, abierto, unido.

Son marcas también del afán de revelar el tiempo abierto o intemporal, la ruptura cronológica en el plan global de la novela, la falta de fechas y precisión del momento en que ocurren los acontecimientos así como de la duración que tienen (la narración iterativa tiene en parte culpa de esto), la "evocación" de un pasado que rebasa la vida del propio narrador (los amores de Swann ocurren antes de su nacimiento), la proyección de un futuro "infinito" puesto que el proyecto de escribir la novela nos devuelve al principio de la misma.

Asimismo nos parece interesante señalar que la forma gramatical de los enunciados proustianos es equivalente a la proliferación de anacronías que van y vienen atravesando el tiempo. En este sentido, la sintaxis constituye un modelo o un eco de la cuarta dimensión y de los intentos por abrazar y unir todo. Malcolm Bowie opina que los efectos temporales de *La Recherche* "pertenecen a las frases individuales de la obra mucho antes de que se incorporen a cualquier esquema narrativo más amplio" (67); que los mecanismos de tiempo a gran escala en el

ese momento es el presente efectivo del relato, en el cual irrumpe una proyección hacia el futuro: un relato proléptico que, a su vez, se interrumpe para recordar..." (45)

despliegue de la novela como un todo se pueden observar en miniatura en frases individuales. (cf. 96) Las enormes frases reflejan la manipulación del tiempo; no sólo detienen el ritmo de la narración extendiendo y eternizando el momento, no sólo insisten en entremezclar el pasado, el presente y el futuro, sino que se ramifican y ramifican en lo que parecen desviaciones y dilaciones que finalmente se resuelven quedando todo amarrado, y más exactamente, quedando todo orquestado pues todo el material de los enunciados -las imágenes, las sensaciones, los detalles, los recuerdos, los pensamientos, las asociaciones...-, parece estar sonando simultáneamente. (Fig. 83) Primero observamos una dispersión, como los momentos aislados e incommunicados, exteriores unos de otros, pero al terminar la frase se produce la cohesión de todos los elementos, como la recuperación del tiempo. "La atención se dispersa y se reconcentra; la creciente velocidad de percepción conduce a una llanura de absorción inmovilizada." (Bowie, 84) Los lectores, igual que el narrador, nos encontramos continuamente sujetos a la alternancia entre dispersión, inconexión, desmantelamiento y fragmentación, e integración, concentración, recomposición, recapitulación y síntesis como si fueran los movimientos de una pulsación y las dos formas de percibir el tiempo.

En efecto, esa estructura, finalmente recuperada y redescubierta, emerge no sólo como bien hecha y obediente a las reglas gramaticales, también emerge como portadora de una satisfacción sensorial: completar el esquema sintáctico está estrictamente sincronizado con el logro del éxtasis. Desviación, rodeo, deslizamiento y discontinuidad, todas las síncopas desordenadas del tiempo vivido, se van a resolver en una atemporalidad sublime. (71)

Bowie agrega que la fuerza de semejante escritura se basa en la capacidad de representación que posee pues plasma la experiencia del tiempo humano en toda su complejidad.

[...] la interacción que crea entre las miradas hacia atrás y hacia adelante del individuo confinado en el tiempo, entre su lentitud y su precipitación, entre contar una historia y detenerse -y en especial esta interrelación controlada por una sola estructura proposicional dilatada- de hecho empiezan a parecer una clave universal para entender el tiempo humano, aplicado en términos de estricta igualdad a remeros, aficionados a la navegación, nobles y novelistas. (77)

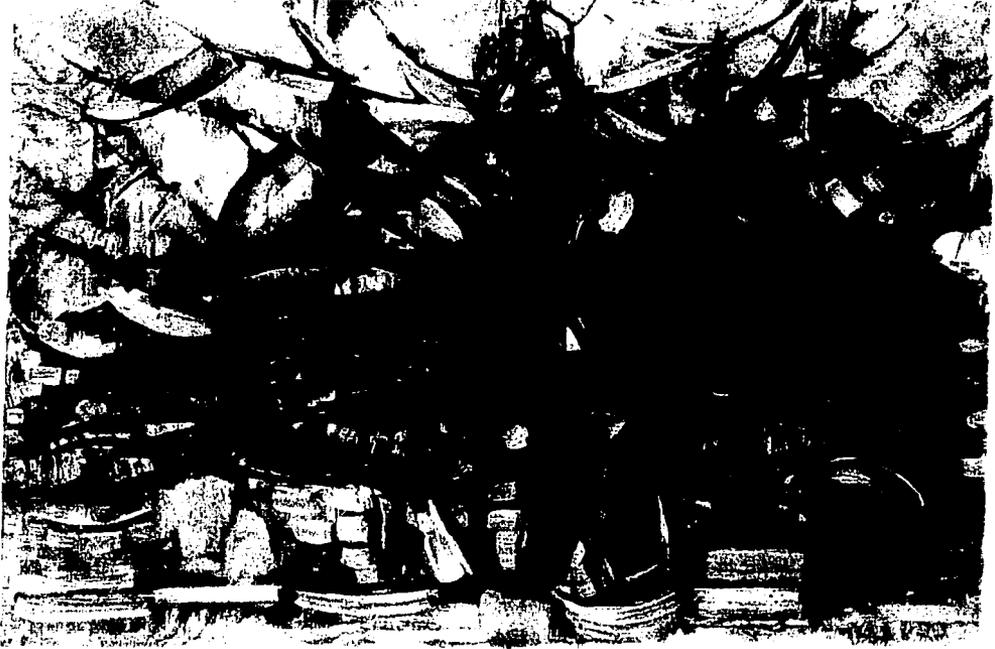


Fig. 83. Piet Mondrian, *Árbol gris*, 1912.

Los árboles de Mondrian se ramifican, se estiran y extienden como las frases proustianas logrando como el pintor dice: "alcanzar la armonía por medio del equilibrio de las relaciones entre líneas, colores y planos. Pero sólo de la forma más clara y poderosa." (*Arte del siglo XX*. Vol. I.) De manera correspondiente Proust, logra la armonía y el equilibrio por medio de las relaciones entre imágenes, sensaciones, asociaciones, recuerdos...

TESIS CON
FALLA DE CARGEN

352-A

Bowie concluye que los rasgos principales del tiempo que habita la obra de Proust frase a frase se pueden enumerar como sigue:

Disponen que pasado, presente y futuro son compuestos más que simples; que las recapitulaciones del pasado también son proyecciones hacia el futuro; que el sincronismo se comprime, y puede romperse debido a ellas, por miríadas de secuencias diacrónicas; que determinados efectos temporales sólo son inteligibles si se extienden espacialmente; que los universos paralelos pueden reunirse en un solo continuo espacio-temporal concebido nuevamente; y que el sistema de diferencias temporalmente extendido puede implosionar en un flujo indiferenciado. (102)

Así, es evidente que la sintaxis, otro aspecto del estilo, también es una cuestión de visión que revela por medios indirectos una manera distinta de ver el mundo, y, en este caso, también de concebir el tiempo.

Finalmente queremos mencionar que el sueño, fenómeno que fascina a Proust, se define como una vía alternativa para acceder a la cuarta dimensión. Durante el sueño y en los breves segundos inmediatos al despertar, el tiempo lineal queda abolido, o en otras palabras, el sueño no pertenece al tiempo porque no está sujeto a su orden, puede transitar libremente por la totalidad del tiempo. La novela empieza justamente describiendo el sueño, es decir, llevando a cabo la primera sumergida a la cuarta dimensión a pesar de que aún no tenemos idea de lo que significa ni el sueño, ni la cuarta dimensión.

Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil ; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre. [...] Que s'il s'assoupit dans une position encore plus déplacée et divergente, par exemple après dîner assis dans un fauteuil, alors le bouleversement sera complet dans les mondes désorbités, le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace, et au moment d'ouvrir les paupières, il se croira couché quelques mois plus tôt dans une autre contrée. (Proust, I, 5)³⁷

³⁷ "Cuando un hombre está durmiendo tiene en torno suyo, como un aro, el hilo de las horas, el orden de los años y de los mundos. Al despertarse, los consulta instintivamente y, en un segundo, lee el lugar de la Tierra en que se halla, el tiempo que ha transcurrido hasta su despertar, pero estas ordenaciones pueden confundirse y quebrarse. [...] Si se adormila en una postura aún menos usual y recogida, por ejemplo, sentado en un sillón después de comer, entonces un trastorno profundo se introducirá en los mundos desorbitados, la butaca mágica le hará recorrer a toda

El sueño, para Proust, tiene la capacidad de transportarnos instantáneamente a espacios y tiempos diversos, de acercarnos a las personas que amamos, de hacer asociaciones y analogías, de mostrarnos procesos dilatados -y por eso incomprensibles- con una rapidez prodigiosa, de revelarnos ciertas verdades, que ni con voluntario esfuerzo se nos presentarían. No obstante se lo pregunte, Proust sabe perfectamente que el sueño está en el dominio de la cuarta dimensión, del tiempo recobrado; o que por lo menos crea esa ilusión. De ahí que no deje de mencionarlo al final cuando en su mente se está gestando el proyecto de su obra y en su espíritu, el deseo de plasmar el descubrimiento que acaba de hacer.

Et bien plus, c'était peut-être aussi par le jeu formidable qu'il fait avec le Temps que le Rêve m'avait fasciné. N'avais-je pas vu souvent en une nuit, en une minute d'une nuit, des temps bien lointains, relégués à ces distances énormes où nous ne pouvons plus rien distinguer des sentiments que nous y éprouvions, fondre à toute vitesse sur nous, nous aveuglant de leur clarté, comme s'ils avaient été des avions géants au lieu des pâles étoiles que nous croyions, nous faire revoir tout ce qu'ils avaient contenu pour nous, nous donnant l'émotion, le choc, la clarté de leur voisinage immédiat, qui ont repris, une fois qu'on est réveillé, la distance qu'ils avaient miraculeusement franchie, jusqu'à nous faire croire, à tort d'ailleurs, qu'ils étaient un des modes pour retrouver le Temps perdu ? (VII, 218-219)³⁸

El sueño es, entonces, un complemento o un sustituto de la memoria involuntaria.

Le rêve était encore un de ces faits de ma vie, qui m'avait toujours le plus frappé, qui avait dû le plus servir à me convaincre du caractère purement mental de la réalité, et dont je ne dédaignerais pas l'aide dans la composition de mon œuvre. [...] Je ne dédaignerais pas cette seconde muse, cette muse nocturne qui suppléerait parfois à l'autre. (VII, 221)³⁹

velocidad los caminos del tiempo y del espacio, y en el momento de abrir los párpados se figurará que se echó a dormir unos meses antes y en una tierra distinta." (Proust, I, 13-14)

³⁸ "Y quizá el Sueño me había fascinado también por el formidable juego que hace con el Tiempo. ¿No había visto yo muchas veces en una noche, en un minuto de una noche, tiempos muy lejanos, relegados a esas distancias enormes donde ya no podemos distinguir nada de los sentimientos que en ellos sentíamos, precipitarse a toda velocidad sobre nosotros, cegándonos con su claridad, como si fueran aviones gigantes en lugar de las pálidas estrellas que creíamos, hacernos ver de nuevo todo lo que habían contenido para nosotros, dándonos la emoción, el choque, la claridad de su vecindad inmediata, que han recobrado, una vez despiertos, la distancia milagrosamente franqueada, hasta hacernos creer, erróneamente por lo demás, que eran una de las maneras de recobrar el Tiempo perdido?" (VII, 265)

³⁹ "El sueño era todavía uno de los hechos de mi vida que más me habían impresionado siempre, que más debieron de servir para convencerme del carácter puramente mental de la realidad, y

En conclusión, sin necesidad de una conformación distinta del cerebro como apuntaba Laurence Sterne, pero gracias a una extrema sensibilidad y una gran capacidad de percepción, análisis y penetración Proust nos regala el "método", si no para hacer que un minuto parezca un año, para que un instante sea la eternidad y esa eternidad contamine la existencia. Curiosamente, el "método", como el utilizado para "agrandar" el espacio, también es óptico. Muchos de los recursos narrativos y de estilo son filtros o lentes para ver la cuarta dimensión; por eso Schattuck califica a toda la novela como una *stereo-optics of Time*. (cf. Ricoeur, II, 611) El mismo narrador llama "vista óptica" al fenómeno que tiene lugar durante la fiesta de los Guermantes y que consiste en ver por debajo o por encima del tiempo, el Tiempo; pues una vez que ha descifrado y comprendido la revelación -aunque ésta haya sido momentánea y fugaz-, su visión ha quedado modificada para siempre. (Fig. 84)

Par tous ces côtés une matinée comme celle où je me trouvais était quelque chose de beaucoup plus précieux qu'une image du passé, mais m'offrait comme toutes les images successives, et que je n'avais jamais vues, qui séparaient le passé du présent, mieux encore, le rapport qu'il y avait entre le présent et le passé ; elle était comme ce qu'on appelait autrefois une vue optique, mais une vue optique des années, la vue non d'un moment, mais d'une personne située dans la perspective déformante du Temps. (Proust, VII, 232)⁴⁰

De hecho, uno de los propósitos de la obra de Proust es ofrecerle al lector un instrumento óptico para que éste pueda leer en sí mismo el tejido de su propia vida, los múltiples caminos transversales que amalgaman eventos, recuerdos y sensaciones distantes; es ofrecerle al lector una especie de cristal de aumento que le permita contemplar su existencia con otra visión, que le permita ver con sus propios ojos, lo invisible, la cuarta dimensión, el Tiempo.

cuya ayuda no desdeñaría en la composición de mi obra. [...] Yo no desdeñaría esta segunda musa, esta musa nocturna que a veces sustituiría a la otra." (VII, 267-268)

⁴⁰ "Por todos estos aspectos, una fiesta como aquella en que yo me encontraba era algo mucho más precioso que una imagen del pasado, pues me ofrecía algo así como todas las imágenes sucesivas y que no había visto nunca, que separaban el pasado del presente, más aún, la relación que había entre el presente y el pasado; era como lo que antes se llamaba una 'vista óptica', pero una vista óptica de los años, no la vista de un momento, no (sino) la vista de una persona situada en la perspectiva deformadora del Tiempo." (VII, 280-281)

L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même. (VII, 217-218)

Car ils (mes lecteurs) ne seraient pas, selon moi, me lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray ; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes. (VII, 338)⁴¹

Proust parte de la experiencia del vacío, de la ausencia, de enormes bloques de olvido, del ser que muere con cada cambio, del tiempo discontinuo y negativo que nos niega, que pasa llevándose todo y perdiéndolo todo. "Thus time appears to the eyes of Proust as a thing of exclusions, and resurrections, of fragments and spaces between fragments, of eclipses and anachronisms; a time fundamentally anarchic and, since to regain it at one point is not to regain it at another, a time *unregainable*, perhaps permanently lost to the mind. (Poulet, 318) Pero poco a poco va construyendo una caja de resonancias que transforma el tiempo negativo, del *no ser*, en una forma palpable. El poder metafórico de la mente va reuniendo los fragmentos dispersos, va envolviendo en una continuidad total los momentos inconexos, va descubriendo identidades y esencias, y va haciendo permeables pasado, presente y futuro, hasta alcanzar una visión supra-temporal que le permite poseer simultáneamente lo que se presenta de manera sucesiva. "Time, then is like a fourth dimension which in combining with the other three perfects space, assembling together and providing a new canvas for those opposed fragments, enclosing in a veritable continuity a totality which otherwise would remain irremediably dispersed." (319)

Ya enfocado en esta visión, Proust puede traspasar lo aparente, penetrar el tiempo corriente y mirar todo lo que se le presenta, no en tres sino en cuatro dimensiones. „Entonces contempla a los invitados de la fiesta de los Guermantes como muñecos... "des poupées baignant dans les couleurs immatérielles des

⁴¹ "La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector para permitirle discernir lo que, sin ese libro, no hubiera podido ver en sí mismo." (VII, 264)

"Pues a mi juicio, no serían mis lectores, sino los propios lectores de sí mismos, porque mi libro no sería más que una especie de esos cristales de aumento como los que ofrecía a un comprador el óptico de Combray; mi libro, gracias al cual les daría yo el medio de leer en sí mismos [...]" (VII, 404)



Fig. 84. Roberto Matta Echaurren, *Escuchen la vida*, 1941.

¿Querrá Roberto Matta expresar en esta obra una "vista auditiva" de la vida y del tiempo? ¿Existirá algún filtro para magnificar el sentido del oído y no sólo ver sino escuchar la cuarta dimensión?

350 A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

années, des poupées extériorisant le Temps, le Temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique." (Proust, VII, 231)⁴² Y cada cosa que toca su mirada se le revela no sólo como un volumen ocupando un lugar en el espacio sino también en la "largura" de sus años. Porque al franquear la cuarta dimensión, Marcel descubre que los años no se han evaporado, sino por el contrario, que cada sujeto los lleva consigo. Observa a los hombres "como si estuvieran encaramados en unos zancos vivos que crecen continuamente" y así se propone describirlos en su obra:

[...] ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années à des époques, vécues par eux si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps. (VII, 353)⁴³

Y percibe con plena conciencia el Tiempo total, sin fracturas, perfectamente continuo y milagrosamente contemporáneo, que le posibilita seguir escuchando el tintineo de la campanilla que le anunciaba que Swann se había ido y su madre por fin subiría.

J'éprouvais un sentiment de fatigue et d'effroi à sentir que tout ce temps si long non seulement avait, sans une interruption, été vécu, pensé, sécrété par moi, qu'il était ma vie, qu'il était moi-même, mais encore que j'avais à toute minute à le maintenir attaché à moi, qu'il me supportait, moi, juché à son sommet vertigineux, que je ne pouvais me mouvoir sans le déplacer comme je le pouvais avec lui. La date à laquelle j'entendais le bruit de la sonnette du jardin de Combray, si distant et pourtant intérieur, était un point de repère dans cette dimension énorme que je ne me savais pas avoir. J'avais le vertige de voir au-dessous de moi, en moi pourtant, comme si j'avais des lieues de hauteur, tant d'années. (VII, 352)⁴⁴

⁴² "Muñecos inmersos en los colores inmatereales de los años, muñecos que exteriorizaban el Tiempo, el Tiempo que habitualmente no es visible y que, para serlo, busca cuerpos y, allí donde los encuentra, los captura para proyectar en ellos su linterna mágica." (VII, 279)

⁴³ "[...] lo primero que haría sería describir en ella a los hombres ocupando un lugar sumamente grande (aunque para ello hubieran de parecer seres monstruosos), comparado con el muy restringido que se les asigna en el espacio, un lugar, por el contrario, prolongado sin límite en el Tiempo, puesto que, como gigantes sumergidos en los años, lindan simultáneamente con épocas tan distantes, entre las cuales vinieron a situarse tantos días." (VII, 421-422)

⁴⁴ "Me producía un sentimiento de fatiga y de miedo percibir que todo aquel tiempo tan largo no sólo había sido vivido, pensado, segregado por mí sin una interrupción, sentir que era mi vida, que

Poulet concluye que :

Time is truly achieved only if it is crowned by eternity. This human eternity, seized by the being in the possession of his essence, permits him (Proust) retrospectively to contemplate beneath him that very time, his temporal being, formed of different levels of which each constitutes a stratum. A time which now seems to him singularly positive, an architecture. This musical architecture brings him sounds emanating from different parts of the edifice. As in the thought of Joubert, Proustian time expresses a music made of a spray of themes, each one of which remains distinct and constitutes a being, the ensemble of which is a *sum total*: "a plenitude of music, made complete, in effect, by so many various musics, each one a being".

Time regained is time transcended. (320)

Cada escritor, dice Proust, le ofrece al lector un cristal que le permite reconocer y leer en sí mismo lo que no hubiera podido ver sin el libro; precisemos que también, por medio de este instrumento óptico le ofrece una posibilidad de enfocar el Tiempo. Joyce nos presta los anteojos de la epifanía, Woolf los que nos muestran los momentos de visión, Borges los que manifiestan la eternidad de lo efímero y Proust los que revelan la cuarta dimensión. Todos, no sólo ellos, le dan al tiempo una forma, y voluntaria o involuntariamente lo trascienden. La diferencia es que autores como Proust, Joyce, Borges, Woolf, ponen hincapié, desmenuzan y son capaces de representar, con poderosos lentes de aumento, la experiencia temporal humana que oscila entre el tiempo y la eternidad o que guarda en su seno la eternidad.

era yo mismo, sino también que tenía que mantenerlo cada minuto amarrado a mí, que me sostenía, encaramado yo en su cima vertiginosa, que no podía moverme sin moverlo. La fecha en que yo oía el sonido de la campanilla del jardín de Combray, tan distante y sin embargo interior, era un punto de referencia en esta dimensión enorme que yo no me conocía. Me daba vértigo ver tantos años debajo de mí, aunque en mí, como si yo tuviera leguas de estatura." (VII, 420-421)

Bibliografía

Textos teóricos y críticos

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. 3ª. Ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Agam, Yaacov. *Homage to Yaacov Agam*. New York: Leon Amiel Publisher, 1980.
- Agustín, San. "Libro Undécimo." *Confesiones*. México: Editorial Porrúa, 1986. 186-204.
- Alazraki, Jaime. "El tiempo". La prosa narrativa de Jorge Luis Borges. Madrid: Editorial Gredos, 1974. 101-112.
- Albert Robatto, Matilde. "El tiempo". *Borges, Buenos Aires y el tiempo*. Puerto Rico, Río Piedras: Editorial Edil Inc., 1972. 111-134.
- Alegría, Fernando. "Alejo Carpentier: Realismo Mágico". *Homenaje a Alejo Carpentier: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomán. Nueva York: Las Americas Publishing Co., 1970. 33-69.
- Álvarez, Nicolás Emilio. *Análisis arquetípico, mítico y simbólico de Pedro Páramo*. Miami, Florida: Ediciones Universal, 1983.
- Arana, Juan. "La eternidad de lo efímero". *El Siglo de Borges Vol I. Retrospectiva – Presente – Futuro*. Eds. Alfonso de Toro y Fernando de Toro. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 1999. 209-221.
- Aristóteles. *Física*. Madrid: Editorial Gredos, 1995.
- Arte del siglo XX*. Vols. I y II. Ed. Ingo F. Walther. Germany: Taschen, 1999.
- Assardo, M. Roberto. "Semejante a la noche o la contemporaneidad del hombre". *Homenaje a Alejo Carpentier: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomán. Nueva York: Las Americas Publishing Co., 1970. 209-225.
- Bagby, Albert I. "The Concept of Time in Jorge Luis Borges". *Romance Notes* 6 (1965): 99-105.
- Bakhtin, Mikhail. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel". *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1996. 84-258.

- Barrenechea, Ana María. *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. México: El Colegio de México; Fondo de Cultura Económica, 1957.
- "La desintegración del tiempo". *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica*. Ed. y Estudio preliminar Samuel Gordon. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. 205-224.
- Barrie, Brooke. *Contemporary Outdoor Sculpture*. Massachussets: Rockport Publishers, 1999.
- Barry, John M. "Tiempo mítico en la novela contemporánea". *Explicación de textos literarios* 11:2 (1982-1983): 69-79.
- Basave, Fernández del Valle Agustín. *Filosofía del hombre*. México: Espasa-Calpe Mexicana, "Colección Austral", 1988.
- Beja, Morris. *Epiphany in the Modern Novel*. Seattle: University of Washington Press, 1971.
- Bell, Alan S. "Rulfo's *Pedro Páramo*: A Vision of Hope". *Juan Rulfo. Toda la obra*. Ed. crítica Claude Fell. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, "Colección Archivos", 1992. 718-723.
- Benitez, Fernando. "Conversaciones con Juan Rulfo" en *Inframundo. El México de Juan Rulfo*. México: Ediciones Norte; Instituto Nacional de Bellas Artes, 1983.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 4ª. Edición. México: Editorial Porrúa, 1994.
- Bergson, Henri. *Obras escogidas. Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Trad. y prólogo José Antonio Miguez. Madrid: Ediciones Aguilar, 1963.
- Bingming, Xiong. "Inocencia y memoria". *Elementos. Ciencia y Cultura* No. 33 Vol. 6 (enero-marzo 1999): 29-32.
- Bioy Casares, Adolfo. "El jardín de senderos que se bifurcan". *Jorge Luis Borges. Serie el escritor y la crítica*. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Taurus Ediciones, 1976. 56-60.
- Blanco Aguinaga, Carlos. "Realidad y estilo de Juan Rulfo". *Nueva Novela Latinoamericana I*. Comp. Jorge Lafforgue. Buenos Aires: Editorial Piados, 1976. 85-113.
- Boccioni, Humberto en Thomas Parsons y Iain Gale. *Historia del Postimpresionismo. Los pintores y sus obras*. Madrid: Editorial Libsa, 1994.

- Bowie, Malcolm. "II. Tiempo". *Proust entre las estrellas*. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Editorial Alianza, 2000. 61-106.
- Bubnova, Tatiana. "En busca de una poética del mito". *Acta Poetica 7. Monográfica: mito y literatura* (primavera de 1987): 95-122.
- Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Carpentier, Alejo. "Problemática del tiempo y del idioma en la moderna novela latinoamericana". (fragmento) *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica*. Ed. y Estudio preliminar Samuel Gordon. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. 179-181.
- *Razón de ser*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.
- Carubia, Josephine. "Gender and Geometry in Virginia Woolf's *To the Lighthouse*." *Proceedings of the Twenty-First Annual Meeting of the Semiotic Society of America. Sources in Semiotics 21* (October 1996): 53-61.
- Cooper, Philip. *Cubism*. London: Phaidon Press Limited, 1998.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1993.
- Deleuze, Gilles. *El bergsonismo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987.
- Del Río Carmen M. "Borges, la literatura y el tiempo: hacia una estética para mortales". *Explicación de textos literarios 11:2* (1982-1983): 57-67.
- Denvir, Bernard. *Historia del Impresionismo. Los pintores y sus obras*. Madrid: Editorial Libsa, 1994.
- De Toro, Alfonso. *Los laberintos del tiempo*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1992.
- Dick, Susan. "The Restless Searcher: A Discussion of the Evolution of 'Time Passes' in *To the Lighthouse*". *English Studies in Canada 5* (1979): 311-329.
- Dorra, Raúl. "Tiempo, ritmo, tempo". *Elementos. Ciencia y Cultura No. 33 Vol. 6* (enero-marzo 1999): 3-8.
- Durán, Richard. "Fourth-Dimensional Time and Proust's *À la recherche du temps perdu*". *South Atlantic Review 56 :2* (May 1991) : 73-90.

- Earle, Peter G. "Prólogo: el tiempo en la novela". *Explicación de textos literarios* 11:2 (1982-1983): 3-9.
- Eco, Humberto. *Obra Abierta*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, 1992.
- Echavarría, Arturo. "Textual Space and the Art of Chinese Gardening in Borges' 'The Garden of Forking Paths'". *Jorge Luis Borges. Thought and Knowledge in the XXth Century*. Eds. Alfonso de Toro y Fernando de Toro. Frankfurt am Main: Vervuert, 1999. 71-106.
- "La confluencia de las aguas: La geografía como configuración del tiempo en *Los pasos perdidos* de Carpentier y *Heart of Darkness* de Conrad. Nueva Revista de Filología Hispánica 35:2 (1987): 531-541.
- Einstein, Albert. *Relativity. The Special and the General Theory*. Trans. Robert W. Lawson. Great Britain: Methuen & CO LTD, 1976.
- "Physics and Reality". *Out of My Later Years*. New York: Philosophical Library, 1950. 59- 97.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Colombia: Editorial Labor, 1994.
- *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Enciclopedia Hispánica*. Estados Unidos de América: Encyclopaedia Britannica Publishers, Inc., 1994-1995.
- Epperson, Gordon. *The Musical Symbol. A Study of the Philosophic Theory of Music*. Iowa: The Iowa State University Press, 1967.
- Ernst, Bruno. *El espejo mágico de M. C. Escher*. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1994.
- Fares, Gustavo. *Juan Rulfo: La lengua, el tiempo y el espacio*. Buenos Aires: Almagesto, "Colección Perfiles", 1994.
- Fernández Guadiola, Augusto. "Integración del sentido del tiempo". *Elementos. Ciencia y Cultura* No. 33 Vol. 6 (enero-marzo 1999): 9-15.
- Feynman, Richard P., Robert B. Leighton and Matthew Sands. *The Feynman Lectures on Physics*. California: Addison-Wesley Publishing Company; California Institute of Technology, 1975.
- Fisher, Sofía. "Notas sobre el tiempo en Alejo Carpentier". *Homenaje a Alejo Carpentier: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomani. Nueva York: Las Americas Publishing Co., 1970. 261-273.

- Fornet, Ambrosio. "Sobre el tiempo y la historia en la obra de Alejo Carpentier." *Casa de las Américas* 22:129 (noviembre-diciembre 1981): 68-73.
- La fotografía del siglo XX. Museum Ludwig Colonia. Austria: Taschen, 1997.*
- Franco, Jean. "Viaje al país de los muertos". *Juan Rulfo. Toda la obra*. Ed. crítica Claude Fell. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, "Colección Archivos", 1992. 763- 774.
- Freeman, George Ronald. "La caída de la gracia: clave arquetípica de *Pedro Páramo*". *Juan Rulfo. Toda la obra*. Ed. crítica Claude Fell. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, "Colección Archivos", 1992. 740-744.
- Fuentes, Carlos. "Rulfo, el tiempo del mito". *Juan Rulfo. Toda la obra*. Ed. crítica Claude Fell. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, "Colección Archivos", 1992. 825-833.
- García Astrada, Arturo. *Tiempo y eternidad*. Madrid: Editorial Gredos, 1971.
- Geist, Ingrid. "Una lectura expectante sobre el tiempo". *La inscripción del tiempo en los textos. Tópicos del Seminario* 4 (julio-diciembre 2000): 79-101.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1983.
- "Time and Narrative in *À la recherche du temps perdu*". *Essentials of the Theory of Fiction*. Ed. Michael J. Hoffman and Patrick D. Murphy. Durham: Duke University Press, 1996. 181- 199.
- Gilbert, Stuart. "The Wandering Rocks". *James Joyce's Ulysses*. New York: Vintage Books, 1955. 227-239.
- Golden, Frederic. "Albert Einstein. Person of the Century". *Time*. Latin American Edition Vol. 154 No. 27 (December 31, 1999): 28-32.
- González Boixo, José Carlos. *Claves narrativas de Juan Rulfo*. León, (España): Universidad de León, 1983.
- "Introducción". *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Madrid: Fondo de Cultura Económica; Ediciones Cátedra; Letras Hispánicas, 1985. 11-47.
- González Ochoa, César. "Notas sobre el pensamiento mítico". *Acta Poética* 7. *Monográfica: mito y literatura* (primavera de 1987): 49-66.
- Goring, Paul. "The Shape of *To the Lighthouse*: Lily Briscoe's Painting and the Reader's Vision". *Word and Image: A Journal of Verbal Visual Enquiry* 10:3 (July-Sept 1994) 222-229.

- Los Grandes Maestros de la Pintura Universal. Las Luces del Siglo XIX. Dir. Franco Russoli. México: Promociones Editoriales Mexicanas, 1980.
- Griggs Earl, Leslie, and Clifford H. Prator. Preface and Eds. *Henry Cristophe and Thomas Clarkson. A Correspondence*. New York: Greenwood Press Publishers, 1968.
- Guiguet, Jean. "Basic Problems. Time and Space". *Virginia Wolf and Her Works*. Trans. Jean Stewart. New York: Harcourt Brace Jovanovich, A Harvest Book, 1976. 382-398.
- Gutiérrez Girardot Rafael. "Crítica literaria y filosofía en Jorge Luis Borges". *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica, Madrid* 505-507 (julio-septiembre 1992):279-297.
- Hamilton Buckley, Jerome. "The Eternal Now". *The Triumph of Time: A Study of the Victorian Concepts of Time, History, Progress and Decadence*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1966. 137-153.
- Harss, Luis, "Juan Rulfo, o la pena sin nombre". *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1981. 301-337.
- Hasler, Jorg. "Virginia Woolf and the Chimes of Big Ben". *English Studies: A Journal of English Language and Literature* 63:2 (April 1982): 145-158.
- Hatfield, Henry. "The Magic Mountain". *From The Magic Mountain Mann's Later Masterpieces*. New York: Cornell University Press, 1979. 34-67.
- Hawking, Stephen. *Breve historia del tiempo. Un compañero del lector*. Preparado por Gene Stone. México: Editorial Planeta, 1993.
- "A Brief History of Relativity". *Time*. Latin American Edition Vol. 154 No. 27 (December 31, 1999): 33-37.
- Heidegger, Martín. *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Heinl, Robert Debs Jr. and Nancy Gordon Heinl. *Written in Blood. The Story of the Haitian People 1492-1971*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1978.
- Herrero Quirós, Carlos. "El método de los túneles". *Virginia Wolf. Proceso creativo y evolución literaria*. Valladolid (España): Universidad de Valladolid; Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 1996. 91-101.
- Houston, J. P. "Temporal Patterns in *À la recherché du temps perdu*". *French Studies*. (January 1962): 33-44.

- Höweler, Casper. *Enciclopedia de la música*. Barcelona: Editorial Noguer, 1974.
- James, Williams. "The Stream of Consciousness". *The Nature of Consciousness. Philosophical Debates*. Eds. Ned Block, Owen Flanagan y Güven Güzeldere. Cambridge, Massachusetts: A Bradford Book; MIT Press, 1998. 71-82.
- Jiménez de Báez, Ivette. *Juan Rulfo, del Páramo a la Esperanza*. México: Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México, 1990.
- Kenvir, Bernard. *Historia del Impresionismo. Los pintores y sus obras*. Madrid: Editorial Libsa, 1994.
- Kramer, Jonathan D. *The Time of Music*. New York: Schirmer Books, A Division of Macmillan, Inc., 1988.
- Landau, L. y Y. Rumer. *Qué es la teoría de la relatividad*. Trad. V. Llanos Más. México: Ediciones Quinto Sol, S. A.,
- Leante, Cesar. "Confesiones sencillas de un escritor barroco". *Homenaje a Alejo Carpentier: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomán. Nueva York: Las Americas Publishing Co., 1970. 11-31.
- Leyburn, James G. *The Haitian People*. Intr. Sidney W. Mintz. New Haven and London: Yale University Press, 1966.
- Lodge, David. *The Art of Fiction*. New York: Penguin Books, 1992.
- Luis, William. "Historia, naturaleza y memoria en 'Viaje a la semilla'". *Revista Iberoamericana* 57:154 (enero-marzo 1991): 151-160.
- Marías, Julián. *Historia de la filosofía*. Madrid: Revista de Occidente, 1975.
- Márquez Rodríguez, Alexis. *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. México: Siglo XXI Editores, 1982.
- Martín Jiménez, Alfonso. *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*. Valladolid: Universidad de Valladolid; Secretariado de Publicaciones, 1993.
- Meletinski, E. M. "Propiedades generales del pensamiento mítico". Trad. Tatiana Bubnova. *Acta Poetica 7. Monográfica: mito y literatura* (primavera de 1987): 79-84.
- Mendilow, A. A. *Time and the Novel*. New York: Humanities Press, 1972.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. 4ª Edición. Barcelona: Ediciones Península, 1997.

- Minkowski, Eugene. *El tiempo vivido. Estudios fenomenológicos y psicológicos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Mocega-Gonzalez, Esther P. *La narrativa de Alejo Carpentier: El concepto del tiempo como tema fundamental*. Madrid: Eliseo Torres & Sons, 1975.
- Morris, Jill. "Mrs. Dalloway". "To the Lighthouse". *Time and Timelessness in Virginia Woolf*. Hicksville, NY: Exposition, 1977. 39-63.
- Morson, Gary Saul. "Disease # 4, Multiple Time. The Garden of Forking Paths". *Narrative and Freedom: the Shadows of Time*. New Haven: Yale University Press, 1994. 227-233.
- & Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Stanford, California: Stanford University Press, 1997.
- The New Encyclopaedia Britannica*. 15th ed. 1987.
- Orozco, Olga. "Jorge Luis Borges en su Historia de la eternidad". *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica, Madrid* 505-507 (julio-septiembre 1992): 119-122.
- Ortega, Julio. "La novela de Juan Rulfo, *Summa* de Arquetipos". *Juan Rulfo. Toda la obra*. Ed. crítica Claude Fell. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, "Colección Archivos", 1992. 723-728.
- Padura Fuentes, Leonardo. "'Semejante a la noche': El hombre, el tiempo y la revolución". *Casa de las Américas* 25:147 (Noviembre-diciembre 1984): 37-43.
- Parsons, Thomas y Iain Gale. *Historia del Postimpresionismo. Los pintores y sus obras*. Madrid: Editorial Libsa, 1994.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo en Obras completas I. La presencia de la casa. Poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. 321 – 484.
- Pimentel, Luz Aurora. "'Los caminos de la eternidad' El valor simbólico del espacio en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo". *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI Editores; Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2001. 135-164.
- *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI Editores; Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

- Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- Plotino. "Libro Séptimo. De la eternidad y del tiempo". *Selección de las Enéadas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1923. 212-237.
- Poulet, Georges. "Proust and Human Time". *Studies in Human Time*. Trans. Elliott Coleman. New York: Harper Torchbooks; The Academy Library, Harper & Brothers Publishers, 1959. 291-322.
- Quesada, Luis Manuel. "Semejante a la noche: Análisis evaluativo". *Homenaje a Alejo Carpentier: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomán. Nueva York: Las Americas Publishing Co., 1970. 227-241.
- Ramírez Molas, Pedro. *Tiempo y Narración: Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*. Madrid: Editorial Gredos, 1978.
- Redekop, Ernest H. "Labyrinths in Space and Time". *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 13:3-4 (1980): 95-113.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. 3 Vols. México: Siglo XXI Editores. 1995.
- Richard, Renaud. "Reflexiones sobre 'Viaje a la semilla' de Alejo Carpentier". *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica*. Ed. y Estudio preliminar Samuel Gordon. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. 147-167.
- "La hora de nadie: Significado del reloj temático-estructural de 'Semejante a la noche'". *Iris* 2 (1989): 175-185.
- Rodríguez-Alcalá, Hugo. "Miradas sobre *Pedro Páramo* y la *Divina Commedia*". *Juan Rulfo. Toda la obra*. Ed. crítica Claude Fell. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, "Colección Archivos", 1992. 671-682.
- "Sobre *El camino de Santiago* de Alejo Carpentier". *Homenaje a Alejo Carpentier: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomán. Nueva York: Las Americas Publishing Co., 1970. 243-259.
- and Jean-Pierre Barricelli. "Dante and Rulfo: Beyond Time, through Eternity". *Hispanic Journal* 5:1 (fall 1983): 7-27.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Relectura de *Pedro Páramo*". *Juan Rulfo. Toda la obra*. Ed. crítica Claude Fell. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, "Colección Archivos", 1992. 744-752.

- Running, Torpe. "The Problem of Time in the Work of Jorge Luis Borges". *Discourse, Concordia College* 9 (1966): 296-308.
- Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamentos. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569). Revisada por Cipriano de Valera (1602) y cotejada posteriormente con diversas traducciones y con los textos hebreo y griego. México: Liga del Sembrador, Liga Bíblica Mundial del Hogar.
- Santander, Jesús Rodolfo. "El tiempo irreversible". *Elementos. Ciencia y Cultura* No. 33 Vol. 6 (enero-marzo 1999):17-28.
- Santander T., Carlos. "Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier". *Homenaje a Alejo Carpentier: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomani. Nueva York: Las Americas Publishing Co., 1970. 99-144.
- Sartre, Jean-Paul. "Time in Faulkner: *The Sound and the Fury*". *William Faulkner. Three Decades of Criticism*. Eds. Frederick J. Hoffman and Olga W. Vickery. U. S. A. : Michigan State University Press; A Harbinger Book; Harcourt, Brace and World Inc., 1960. 225-232.
- Scharfstein, Ben-Ami. *Roots of Bergson's Philosophy*. New York: Columbia University Press, 1943.
- Shaw, Donald L. "El milagro secreto". *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica*. Ed. y Estudio preliminar Samuel Gordon. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. 89-94.
- Showalter, Elaine. "Introduction". *Mrs. Dalloway*. By Virginia Woolf. Harmondsworth: Penguin Books, 1992.
- Snow, Lotus. "Visions of Design: Virginia Woolf's 'Time Passes' and Between the Acts". *Research Studies* 44 (1976) 24-34.
- Sommers, Joseph. "A través de la ventana de la sepultura: Juan Rulfo". *Juan Rulfo. Toda la obra*. Ed. crítica Claude Fell. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, "Colección Archivos", 1992. 728-740.
- Sorel, Andrés. "El mundo novelístico de Alejo Carpentier". *Homenaje a Alejo Carpentier: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacomani. Nueva York: Las Americas Publishing Co., 1970. 71-98.
- Stoltzfus, Ben. "In Another Time: Proust, Hemingway and the Fourth Dimension". *International Fiction Review* 22:1-2 (1995): 15-20.
- Strong-Cuevas, Elizabeth en *Contemporary Outdoor Sculpture*. Massachussets: Rockport Publishers Inc., 1999.

- Taylor, Edwin F., and John Archibald Wheeler. *Spacetime Physics*. San Francisco: W. H. Freeman and Company, 1966.
- Tibón, Gutierre. *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Turetzky, Philip. *Time. The Problems of Philosophy*. London and New York: Routledge, 1998.
- 20th Century Art. Museum Ludwig Cologne*. Conception, Marc Scheps. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1996.
- Valdés, Mario J. ed. *A Ricoeur Reader. Reflection and Imagination*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1991.
- Van Beuren, Kelly Alice. *The Novels of Virginia Woolf. Fact and Vision*. Chicago: The University of Chicago Press, 1971.
- Vieira, Josalba Ramalho. "Henri Bergson's Idea of Duration and Virginia Woolf's Novels". *Ilha do Desterro: A Journal of Language and Literature* 24:2 (1990): 9-20.
- Villaseñor, Cuspinera Patricia. "Apuntes sobre la teoría del mito en Georges Dumézil". *Acta Poética* 7. *Monográfica: mito y literatura* (primavera de 1987): 151-162.
- Volek, Emil. "Análisis e interpretación de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier". *Homenaje a Alejo Carpentier: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Ed. Helmy F. Giacoman. Nueva York: Las Americas Publishing Co., 1970. 145-178.
- *Cuatro claves para la modernidad. Análisis semiótico de textos hispánicos. Aleixandre, Borges, Carpentier, Cabrera Infante*. Madrid: Editorial Gredos, 1984.
- Walter, Hugo G. *Space and Time on the Magic Mountain. Studies in Nineteenth-and Early-Twentieth-Century European Literature*. Studies on Themes and Motifs in Literature. 41. New York: Peter Lang, 1999.
- Watslawick, Paul. *How Real is Real? Confusion, Disinformation, Communication*. New York: Vintage Books, A Division of Random House, 1977.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

Textos literarios

- Blake, William. "Auguries of Innocence". *The Poetry and Prose of William Blake*. Ed. David V. Erdman. Commentary by Harold Bloom. New York: Doubleday and Company Inc. Garden City, 1970. 481-487.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas*. 4 Vols. Buenos Aires : Emecé Editores, 1996.
- Carpentier, Alejo. *Guerra del tiempo*. Barcelona: Barral Editores, "Ediciones de Bolsillo", 1975.
- *Obras Completas*, Vol. II. *El reino de este mundo y Los pasos perdidos*. México: Siglo XXI Editores, 1989.
- Cioran, E. M. *En las cimas de la desesperación*. Trad. Rafael Panizo. Barcelona: Tusquets Editores, 1991.
- *Silogismos de la amargura*. Trad. Rafael Panizo. Barcelona: Tusquets Editores, 1990.
- Cortazar, Julio. "El perseguidor". *Cuentos Completos I*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- Eliot, T. S. "Four Quartets". *The Complete Poems and Plays*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1952.
- Garro, Elena. "La culpa es de los tlaxcaltecas". *La semana de colores*. México: Editorial Grijalbo, 1987. 11-29.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.
- Mann, Thomas. *La montaña mágica*. Trad. Mario Verdaguer. Barcelona: Plaza & Janes Editores, 1997.
- Manrique, Jorge. "Coplas a la muerte del maestro de Santiago, don Rodrigo Manrique, su padre". *Literatura Española y Mexicana*. Francisco Valdés Becerril, Juan Hernández Olvera y Fermín Estrella Gutiérrez. México: Editorial Kapelusz, 1974.
- Marías, Javier. *Mañana en la batalla piensa en mí*. México: Alfaguara Bolsillo, 1998.
- Paz, Octavio. "El tiempo mismo". *Salamandra*. México : Editorial Joaquín Mortiz, 1972. 39-45.

- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. VII Vols. France: Gallimard, "Collection Folio Classique", 1989, 1990.
- *En busca del tiempo perdido*, VII Vols. Trad. Pedro Salinas y Consuelo Berges. Madrid: Alianza Editorial, "El libro de bolsillo", 1998.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica, "Colección Popular", 1975.
- *El llano en llamas*. México: Fondo de Cultura Económica, "Colección Popular", 1976.
- Sabato, Ernesto. *El túnel*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1980.
- Tennyson, Alfred. "The Ancient Sage". *A Collection of Poems by Alfred Tennyson*. New York: Doubleday and Company Inc., 1972. 601-609.
- Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Harmondsworth: Penguin Books, 1992.
- *To the Lighthouse*. New York: Harcourt Brace & Company, 1990.
- Yeats, W. B. "Among School Children". *The Collected Poems of W. B. Yeats*. Ed. Richard J. Finneran. Rev. 2nd ed. New York: Scribner Paperback Poetry, 1996. 215-217.

Lista de Imágenes

Portada. Rafael Cauduro, *Las puertas del tiempo*, 1992. Colección José Gómez Cañibe y Ana Amelia de Gómez, México en *Rafael Cauduro. Un posible itinerario*. México: Grupo Editorial Vid; Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001. 34-35.

Fig. 1. Alberto Durero, *Melancolía (detalle)*, 1514. Uffizi, Florencia en *Saber Ver*. Segunda Época. Año 2 No. 11 (febrero-marzo 2001): 34.

Fig. 2. Rufino Tamayo, *El reloj*, 1973. Col Armando Garza de Sada, Monterrey, México en *Rufino Tamayo*. Textos de Octavio Paz y Jacques Lassaigne. Barcelona: Ediciones Polígrafa; Ediapsa; Librerías de Cristal, 1982. 192.

Fig. 3. Harold E. Edgerton, *Jugador de tenis*, 1938. Colección Gruber en *La fotografía del siglo XX*. Museum Ludwig Colonia. Austria: Taschen, 1997. 147.

Fig. 4. Howard Schatz, *Passion & Line*. New York: Graphis Press, 1997. 152-153.

Fig. 5. Bridget Riley, *Cataract III*, 1967. Coll. British Council, Londres en Edward Lucie-Smith. *L'Art D'aujourd'hui*. Italie: Fernand Nathan, 1977. 303.

Fig. 6. Bridget Riley, *Current*, 1964. Museum of Modern Art, New York en *L'Art D'aujourd'hui*. 302.

Fig. 7. Alexander Calder, *Le soleil, la lune et les étoiles, vers 1955*. En Danial Marchesseau. *Calder in Time*. Ed. Solange Thierry. Paris: La Bibliothèque des Arts, 1989. 215.

Fig. 8. Giacomo Balla, *Vuelo de vencejos*, 1913. Museum of Modern Art, Nueva York en Thomas Parsons y Iain Gale. *Historia del Postimpresionismo. Los pintores y sus obras*. Madrid: Editorial Libsa, 1994. 209.

Fig. 9. Alberto Giacometti, *The Chariot*, 1950. Museum of Modern Art, New York en Germain Bazin. *A Concise History of World Sculpture*. New York: Alpine Fine Arts Collection, 1981. 299.

Fig. 10. Remedios Varo, *Tejido espacio-tiempo*, 1954. Col. particular, México en *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. 2ª. ed. ampliada. México, D. F.: Ediciones Era, 1998. 109.

Fig. 11. Guiseppe Archimboldo, *Spring*, 1573. Musée National du Louvre, Paris en Werner Kriegeskorte. *Giuseppe Arcimboldo*. Berlin : Benedikt Taschen Verlag, 1988. 7.

Fig. 12. Constantin Brancusi, *Sleeping Muse*, 1909-1910. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington en Eric Shanes. *Constantin Brancusi*. New York: Abbeville Press, 1989. 9.

Fig. 13. Yaacov Agam, *Beyond*, 1966. Albright-Knox Museum, Buffalo, New York en *Homage to Yaacov Agam*. New York: Leon Amiel Publisher, 1980. 56-57.

Fig. 14. Elizabeth Strong-Cuevas, *Look Twice*. Amangasset, New York en Brooke Barrie. *Contemporary Outdoor Sculpture*. Massachusetts: Rockport Publishers, 1999. 141.

Fig. 15. Victor Vasarely, *Catch*, 1945. En Gaston Kiehl. *Vasarely*. New York: Crown Publishers Inc., 1970. 30.

Fig. 16. Victor Vasarely, *Eridan-III*, 1956. Detroit Institute of Arts en *Vasarely*. 62.

Fig. 17. Vasili Kandinsky, *White Stroke*, 1920. Ludwig Museum, Cologne en François Le Targat. *Kandinsky*. New York : Rizzoli, 1987. 75.

Fig. 18. Henri Matisse, *El violinista en la ventana*, 1918. Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris en *Saber Ver lo Contemporáneo del Arte*. No. 23 (julio-agosto 1995): 32.

Fig. 19. Georges Braque, *Violin and Pitcher*, 1910. Kunstmuseum, Basel en Philip Cooper. *Cubism*. London: Phaidon Press Limited, 1998. 45.

Fig. 20. Arthur Bowen Davies, *Bailarinas*, 1910. Detroit Institute of Arts, Donación de Ralph Harman Booth en *Historia del Postimpresionismo. Los pintores y sus obras*. 364.

Fig. 21. Humberto Boccioni, *La calle entre en la casa*, 1911. Sprengel Museum, Hanover en *Historia del Postimpresionismo. Los pintores y sus obras*. 308.

Fig. 22. Leonora Carrington, *Took My Way Down / Like a Messenger/ To the Deep*, 1977. Colección Industrias Resistol, México en Whitney Chadwick. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*. México, D. F.: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Ediciones Era, 1994. 86.

Fig. 23. Eduardo Cohen, *Fiestas y tiempos para la alegría*, 1990. En *Eduardo Cohen 1939-1995. Los propósitos de la mirada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997. 181.

Fig. 24. Georges Seurat, *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*, 1883-1886. Art Institute of Chicago, Helen Birch Bartlett Memorial Collection en *Historia del Postimpresionismo. Los pintores y sus obras*. 62.

Fig. 25. Salvador Dalí, *La persistencia de la memoria*, 1931. The Museum of Modern Art, Nueva York en Ed. Ingo F. Walther. *Arte del siglo XX*. Vol. I. Germany: Taschen, 1999. 143,

Fig. 26. Piet Mondrian, *Composición III*, 1921 (primer estado) 1921-1925 (segundo estado). Colección Phillips, Washington D. C. En *Saber Ver arte y recreación para toda la familia. Mondrian. El hombre que vivía en sus pinturas*. No. 13 (abril-mayo 1998): contraportada.

Fig. 27. Piet Mondrian, *Plaza trafalgar*, 1939-1943. Colección Museo de Arte Moderno, Nueva York en *Saber Ver arte y recreación para toda la familia. Mondrian. El hombre que vivía en sus pinturas*. No 13. (abril-mayo 1998): 25.

Fig. 28. Piet Mondrian, *Broadway Boggie Woogie*, 1942-1943. Colección Museo de Arte Moderno, Nueva York en *Saber Ver arte y recreación para toda la familia. Mondrian. El hombre que vivía en sus pinturas*. No. 13 (abril-mayo 1998): 29.

Fig. 29. Marcel Duchamp, *Nude Descending a Staircase II*, 1912. Museum of Art, Philadelphia en *Cubism*. 67.

Fig. 30. Henry Moore, *Upright Internal/External Form*, 1952-1953. Albright Knox Art Gallery, Buffalo en Ed. David Mitchinson. *Henry Moore. Sculpture*. New York: Rizzoli International Publications; Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1981. 119.

Fig. 31. Robert Delaunay, *Endless Rhythm*, 1934. Museum Ludwig, Cologne en *20th Century Art. Museum Ludwig Cologne*. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1996. 154.

Fig. 32. Alexander Rodchenko, *Oval Suspended Construction No. 12*, 1920-1921 and *Suspended Spacial Construction No. 10, Hexagon*, 1920, (both from the Series 'Light-Reflecting-Surfaces'). Ludwig Collection en *20th Century Art. Museum Ludwig Cologne*. 632.

Fig. 33. Remedios Varo, *Revelación o El relojero*, 1955. Colección Hanni Bruder Kafka, México en *Remedios Varo. Catálogo Razonado*. 111.

Fig. 34. Charles Burchfield, *El viento nocturno*, 1918. The Museum of Modern Art, Nueva York en *Saber Ver lo Contemporáneo del Arte*. Año 1, No 2 (enero-febrero 1992): 24.

Fig. 35. Nils Kreuger, *Vieja casa de campo*, 1887. Statens Konstmuseer, Estocolmo en Bernard Denvir. *Historia del Impresionismo. Los pintores y sus obras*. Madrid: Editorial Libsa, 1994. 381.

Fig. 36. James Ensor, *Retrato del artista rodeado de máscaras*, 1899. Colección privada, Amberes en *Arte del siglo XX*. Vol. I. 33.

- Fig. 37. Pablo Picasso, *Autorretrato "Yo Picasso"*, 1901.** Colección particular en Carsten-Peter Warncke. Ed. Ingo F. Walther. *Pablo Picasso*. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1998. 10.
- Fig. 38. Pablo Picasso, *Autorretrato*, 1907.** Národní Galeri, Praga en *Pablo Picasso*. 60.
- Fig. 39. Pablo Picasso, *Hombre sentado (Autorretrato)*, 1965.** Herederos Jacqueline Picasso, Cortesía Galerie Louise Leiris, París en *Pablo Picasso*. 192.
- Fig. 40. Paul Adolf Seehaus, *Mountain Town*, 1915.** Haubrich Donation, Museum Ludwig, Cologne en *20th Century Art. Museum Ludwig Cologne*. 672.
- Fig. 41. Vladislav Strzeminski, *Composición unística 10*, 1931.** Muzeum Sztuki, Łódź en *Arte del siglo XX*. Vol. I. 175.
- Fig. 42. Gustav Klimt, *Death and Life*, 1908 y 1911.** Collection Frau Marietta Preleuthner, Vienna en H. H. Arnason. *History of Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture*. New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1978. 269.
- Fig. 43. Joseph Turner, *Vapores en la boca del puerto durante una tempestad de nieve*.** Tate Gallery, Londres en Dir. Franco Russoli. *Los Grandes Maestros de la Pintura Universal. Las Luces del Siglo XIX*. México: Promociones Editoriales Mexicanas, 1980. 47-XIII.
- Fig. 44. Piero Manzoni, *Achrome*, 1960.** Ludwig Donation en *20th Century Art. Museum Ludwig Cologne*. 466.
- Fig. 45. Ansel Adams, *Zabriskie Point, Valle de la Muerte, Monumento Nacional, California*, 1948.** Museum Ludwig, Colonia en *Arte del siglo XX*. Vol. II. 668.
- Fig. 46. M. C. Escher, *Cinta de Moebio II*, 1963.** En M. C. Escher, *Estampas y dibujos*. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1994. 40.
- Fig. 47. Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta*, 1913 (3ª versión de 1951).** The Museum of Modern Art, Nueva York en Tilman Osterwold. *Pop Art*. Italy: Benedikt Taschen, 1992. 130.
- Fig. 48. Claude Monet, *The Water Lily Pond (Japanese Bridge)*, 1899.** The Trustees of the National Gallery, London en Paul Hayes Tucher. *Monet in the 90s*. Boston: Museum of Fine Arts in association with Yale University Press, 1989. 258.
- Fig. 49. Claude Monet, *The Water Lily Pond (Japanese Bridge)*, 1900.** The Art Institute of Chicago, Chicago en *Historia del Impresionismo. Los pintores y sus obras*. 349.

- Fig. 50. Puline Leclerc, Bonaparte's sister.** En Robert Debs Heini Jr. and Nancy Gordon Heini. *Written in Blood. The Story of the Haitian People 1492-1971.* Boston: Houghton Mifflin Company, 1978. following page 242.
- Fig. 51. Fotografía de La Ferrière.** En *Written in Blood. The Story of the Haitian People 1492-1971.* following page 242.
- Fig. 52. Henri Matisse, La danza, 1909-1910.** Hermitage, San Petersburgo en *Arte del siglo XX.* Vol. I. 46.
- Fig. 53. Salvador Dalí, Swans Reflected in Elephants, 1937.** Private Collection en Marco Di Capua. *Dalí.* New York: Crescent Books, 1994. 194.
- Fig. 54. Klaus Rinke, Cambio de ubicación a intervalos, 1972.** Colección privada en *Arte del siglo XX.* Vol. II. 540.
- Fig. 55. Remedios Varo, Tránsito en espiral, 1962.** Colección particular, Nueva York en *Remedios Varo. Catálogo Razonado.* 213.
- Figs. 56, 57, 58 y 59. Juan Rulfo, Labranza con yuntas; Peregrinos; Actores de La Escondida a caballo; Quedará alguna esperanza.** Exposición Espai Xavier Miserachs, Palau de la Virreina, Barcelona del 20 de abril al 2 de septiembre de 2001 en *México: Juan Rulfo Fotógrafo.* España: Lunweg Editores, 2001. 86, 142, 128, 219.
- Fig. 60. M. C. Escher, Remolino, 1957.** En *M. C. Escher. Estampas y dibujos.* 21.
- Fig. 61. Pablo Picasso, El acróbata azul, 1929.** Musée Picasso en *Pablo Picasso.* 124.
- Fig. 62. Peter Keetman, Mil y un rostros, 1957.** Museum Ludwig Cologne en *La fotografía del siglo XX.* 321.
- Fig. 63. Pavel Filonov, Head, 1924.** Ludwig Collection en *20th Century Art. Museum Ludwig Cologne.* 215.
- Fig. 64. Otto Piene, Fire (Red and Black on White), 1962.** Museum Ludwig, Cologne en *20th Century Art, Museum Ludwig Cologne.* 582.
- Fig. 65. Rafael Cauduro, Tzompantli, 1994.** Colección Juan Carlos y Christian Serralde, México en *Rafael Cauduro. Un posible itinerario.* 139.
- Fig. 66. Michal Mackú, Sin título, 1989.** Museum Ludwig, Colonia en *La fotografía del siglo XX.* 408.

Fig. 67. René Magritte, *La Reproduction interdite (Not to be Reproduced)*, 1937. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam en A. M. Hammacher. *Magritte*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers. 39.

Fig. 68. Marc Chagall, *The Poet, or Half-Past Three*, 1911-1912. Philadelphia Museum of Art. Louise and Walter Arensberg Collection en Ed. Charles Sorlier. *Chagall by Chagall*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1979. 108.

Fig. 69. Dennis Oppenheim, *Device to Root Out Evil*. Installed at Pilkington S.I.V., Marghera / Venice en *Contemporary Outdoor Sculpture*. 117.

Fig. 70. Charles Simonds, *Nacimiento*, 1970. Museum Ludwig, Colonia en *La fotografía del siglo XX*. 628-629.

Fig. 71. Salvador Dalí, *Geopolitical Child Observing the Birth of New Man*, 1943. Morse Charitable Trust, on loan to the Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, Florida en *Dalí*. 216,

Fig. 72. Paul Gauguin, *Day of the God (Mahana No Atua)*, 1894. Art Institute, Chicago en *Gauguin*. Intr. Nicholas Wadley. Oxford: Phaidon Press Limited, 1978. 59.

Fig. 73. René Magritte, *Golconde*, 1953. The Menil Collection, Houston (Texas) en Jaques Meuris. *René Magritte*. Köln: Benedikt Taschen Verlag, 1998. 110-111.

Fig. 74. Pablo Picasso, *Mujer sentada en un sillón rojo*, 1931. The Art Institute of Chicago, Chicago (IL) en *Pablo Picasso*. 128.

Fig. 75. René Magritte, *El mago*, 1952. Galerie Isy Brachot, Bruselas-París en *René Magritte*. 77.

Fig. 76. Giorgio de Chirico, *El viaje angustiado*, 1913. The Museum of Modern Art, Nueva York en Pere Gimferrer. *Giorgio de Chirico*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1988. 7.

Fig. 77. Giacomo Balla, *The Street Light – Study of Light*, 1909. The Museum of Modern Art, New York en *History of Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture*. 229.

Fig. 78. Gerhard Richter, *Abstract No. 599*, 1986. Loan from the Dr. Michael and Dr. Eleonore Stoffel Collection en *20th Century Art. Museum Ludwig Cologne*. 626.

Fig. 79. Harold E. Edgerton, *Salpicadura de una gota de leche*, 1936. Colección Gruber en *La fotografía del siglo XX*. 146.

Fig. 80. Vasily Kandinsky, *In Blue*, 1925. Kunstsammlung Norkrhein-Westfalen, Düsseldorf en *Kandinsky*. 88.

Fig. 81. Peter Keetman, *Gotas de agua espejeantes*, 1950. Museum Ludwig, Colonia en *La fotografía del siglo XX*. 320.

Fig. 82. Mikolajus Konstantinas Ciurlionis, *Sonata de estrellas. Allegro*, 1908. Museo Ciurlionis, Kaunas en *Arte del siglo XX*. Vol. I. 101.

Fig. 83. Piet Mondrian, *Árbol gris*, 1912. Haags Germeentemuseum, La Haya en *Arte del siglo XX*. Vol. I. 170.

Fig. 84. Roberto Matta Echaurren, *Escuchen la vida*, 1941. The Museum of Modern Art, Nueva York en *Saber Ver lo Contemporáneo del Arte*. Año 1, No. 2 (enero-febrero 1992): 28.