

## EL TIEMPO Y EL ESPACIO NOVELESCOS

Raimundo Kupareo, O. P.

Los teóricos del cine han elaborado la teoría del “asincronismo” (el contrapunto “imagen-sonido”, “imagen-color”) para encontrar el valor estético del sonido y del color en el film, porque su simple sincronización con la imagen visual no añadía ningún nuevo elemento creativo a la película. Esta teoría debe, a nuestro entender, extenderse al espacio filmico, dando así nacimiento a un “asincorismo” (“chóra” en griego, “espacio” \*) para distinguir el film de un puro reportaje gráfico. El choque entre dos espacios (o lugares) proporciona al espectador una nueva sugerencia (idea) que no se contiene en los espacios tomados aisladamente, como, por ejemplo, lo hace a menudo Covacevic en su película “Morir un poco”.

(Las nociones del espacio, lugar y ubicación —en latín: spatium, locus, ubi— no son idénticas; pero, en este ensayo, prescindimos de tales diferencias).

Siendo la novela una clase narrativa de arte, como el film, pero con distintos medios expresivos, es menester aplicar también a ella la teoría del asincronismo y asincorismo estéticos para distinguirla de una simple crónica socio-histórica o de un reportaje gráfico. En otras palabras: para que una novela tenga valor artístico, su tiempo y espacio deben ser transfigurados, elevados a una significación nueva que no tienen en la realidad concreta. Es un principio estético muy simple, pero de enormes consecuencias, como lo veremos a continuación.

---

(\*) Se habla de la COROGRAFIA, cuando se quiere describir los rasgos distintivos geográficos de una región particular, y de la COROLOGIA, cuando se quiere denominar la ciencia que distribuye geográficamente las plantas y los animales.

## ¿Qué es el tiempo?

Escuchemos a Dostoievski, en “Los Endemoniados”. Se trata de un diálogo entre Kirilov y Nikolai Vsevolodovich Stavroguin.

—“Hay minutos . . . en que se detiene el tiempo y se hace eterno”, dice Kirilov.

—“... En el Apocalipsis jura el ángel que no habrá más tiempo”, arguye Nicolai.

—“Cuando todos los hombres hayan alcanzado la dicha, no habrá más tiempo, porque no será necesario. Es un pensamiento muy justo”.

—“Y ¿dónde se esconderá el tiempo?”

—“No lo esconderán; el tiempo no es un objeto, sino una idea. Se morirá en la mente”. (Ed. Zig-Zag, 1919; trad. de E. Gómez Lucena, pág. 205).

Dostoievski, sin ser escolástico, dice lo mismo que Santo Tomás de Aquino, en su Comentario sobre la “Física”, de Aristóteles (Liber IV, lectio 23): “Sólo en nuestra mente existe **formalmente** el tiempo”. Con respecto al mundo podemos decir con Aristóteles, que —quitando el alma— el tiempo se anula en su significación espiritual y de él queda sólo el abstracto, es decir, el movimiento, el cambio. Dostoievski acepta un estado que libere al ser humano de un **devenir sucesivo y continuo (el tiempo)**, con sus determinaciones: el pasado, el presente y el futuro. En “Los Hermanos Karamazov” —especialmente después del entierro del pequeño Iliucha, con que termina la novela— Dostoievski aboga por una trascendencia de la verdad en general y del hombre; trascendencia que tendrá un **devenir sucesivo** (de pensamiento), **pero no un devenir continuo** (el de los seres materiales) y que nosotros llamamos la “co-eternidad” (aevum, en latín), para distinguirla de la eternidad de Dios que no admite ninguna forma de devenir. Mientras el hombre tenga el cuerpo, necesitará de un “donde” (lugar) y de un “cuando” (tiempo). Librarse de la **continuidad temporal y de la contigüidad espacial**, sea en el sentido puramente físico, sea en el sentido de homogeneidad que les da la mente, es la tarea del arte. Es lo que nosotros llamamos el “asincronismo” y el “asincorismo” estéticos.

Es natural que tal “tiempo discontinuo” (tiempo “angelical”) y tal “lugar discontinuo” sean creaciones del artista y que su esencia consista en puras relaciones de razón. Ellos se distinguen de un tiempo y espacio en el sentido físico (pluritemporalidad, pluridimensionalidad, hiperespacialidad, etc.), gnoseológico (una categoría de la mente), ontológico (una de las determinaciones de cierto tipo de objetos) o metafísico (temporalización o espacialización radical de toda la existencia). Se trata de un tiempo y espacio en sentido estético, metafórico —mejor dicho— simbólico.

El “asincronismo” y el “asincorismo” novelescos tienen, sin embargo, su evolución, como también la tienen las formas que en ellos

se encarnan (1). Para un novelista del siglo XX no existe tanto el problema del tiempo y espacio (que él resuelve también con el asincronismo y el asincorismo), sino que para él el tiempo y el espacio mismos se vuelven problemas centrales de su creación novelística. Es la problemática filosófica moderna, expresada (quizá mejor que en ningún otro libro) en la obra de Heidegger "Sein und Zeit" (El Ser y el Tiempo), donde el tiempo es la estructura originaria de la existencia finita, quitando así al tiempo el sentido asignado por el lenguaje común, o mejor dicho, haciéndolo base del mismo fenómeno del tiempo. Es una manera a través de la cual el ser se da a entender en el hombre y para el hombre.

Nuestro ensayo, por consiguiente, se va a dividir en dos partes: a) **el problema del tiempo y el espacio novelescos**, y b) **el tiempo y espacio como problema novelesco**.

## 1

El tiempo, dicen los cosmólogos, es la medida del movimiento según un antes y un después. Lo imaginamos como un ambiente homogéneo e indefinido en que se desarrollan los acontecimientos. Nuestra mente pone así el orden en el flujo del devenir: "cronos-logos". Estamos acostumbrados a referir las nociones de anterioridad y posterioridad a las nociones de causa — efecto. Tal noción del tiempo no permite la reversibilidad de los acontecimientos, como sucede, por ejemplo, en los sueños, encantamiento, obsesión, etc. Es una sucesión "lógica", socio-histórica, continua. Ernesto Sábato, en "El Túnel", nos da a conocer el final de la trama desde el primer instante. Y para marcar la ruptura con el tiempo cronológico, que es una abstracción, como todo aquello en donde entra el "logos", el protagonista Juan Pablo Castel, durante la espera de su último encuentro con María, reflexiona: "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 derrumbe de un amor, a la espera de la muerte". La secuencia narrativa de la novela ("El Túnel") no es, en su mayor parte, continua. El tiempo se ensancha en los hechos del puro acontecer subjetivo. El ritmo, lento o rápido, revela la morosidad de la angustia o la velocidad de lo accesorio.

No quiere decir que el reemplazo del tiempo cronológico con el psicológico (que es una sucesión cualitativa y heterogénea de los estados de conciencia), o que el uso de la reversibilidad del tiempo (el "racconto", "flash-back"), su condensación y obliteración o el entrecruzamiento

---

(1) Raimundo Kupareo, O.P.: EVOLUCION DE LAS FORMAS NOVELESCAS, en los ANALES de la Facultad de Filosofía, Universidad Católica de Chile, 1967.

de los planos anacrónicos, etc., creen, por sí mismos, un tiempo estético. Muchos, incluso los grandes escritores, no lo consiguen, porque una cosa es la técnica y otra el arte, como lo observó David Daiches con respecto al "Ulyses", de James Joyce. Lo mismo podemos decir de la novela "Este Domingo", de José Donoso, quien construye un asincronismo respecto al tiempo socio-histórico, pero no crea un tiempo nuevo, ajeno a la realidad, pese a que condensa los acontecimientos en un solo día ("este domingo") y usa la técnica de "racconto".

Intentaremos mostrar con ejemplos (¡siempre que la memoria no nos traicione!) el valor del asincronismo estético. Tomemos, por ej., la magnífica novela de William Faulkner "Absalón, Absalón". La historia del protagonista Thomas Sutpen, es contada por cuatro narradores y en diferentes versiones, quienes, además, cuentan otra historia: la propia. Al usar múltiples narradores, el autor, incorpora dos historias: la de Sutpen y las repercusiones de su vida en los narradores. La narración se desarrolla sin cronología, con frecuentes repeticiones, haciendo emerger la figura de Sutpen como la de un héroe trágico griego.

Todas las novelas de tinte naturalista, que usan regularmente la así dicha técnica de constatación, no transfiguran ni el tiempo ni el espacio (que se corresponden). Así sucede con Zola, Guy de Maupassant (basta recordar su "Pierre et Jean", en cuyo prefacio el autor dice que nos quiere dar "une peinture sincere de la vie vraie"), etc. Algo semejante sucede, en los tiempos actuales, con las novelas de los autores "comprometidos". Por ejemplo, "El Señor Presidente", de Miguel Angel Asturias, describe una realidad socio-económica sin transfigurar, en su totalidad, el tiempo y el espacio físicos. Lo mismo puede suceder con respecto al tiempo psicológico, como en las obras del escritor católico, Paul Bourget ("L'Ecuyere", "Le Disciple", etc.), donde el intenso análisis psicológico tiene un fin moralizador y no propiamente estético.

El tiempo estético muestra la diferencia entre una narración novelesca y una narración histórica. Un historiador relata los hechos reales con sus personajes, lugares y tiempos concretos. Equivocarse en una fecha, en un lugar, etc., es un grave error para un historiador. (No hablamos aquí de la filosofía de la historia que busca las causas más generales de los acontecimientos humanos). Los hechos históricos con sus personajes, lugares y tiempos se vuelven un pretexto, un motivo, para un novelista (como una modelo se vuelve pretexto para un pintor) que intuye en ellos un sentimiento humano, común a todos nosotros. (Sin ser marxista, he seguido con ansia la suerte de los miembros de la casa de los Mélejev (que se parece a la casa de los Atridas griegos) en la novela "El Don apacible", del escritor ruso Mijaíl Alexándrovich Shólojov. Todo el andamiaje histórico de la Primera Guerra Mundial, de la Revolución de Octubre, de la contrarrevolución, etc. (el autor no siempre convence con sus comentarios al respecto) sirve como contraste a ese sentimiento de inestabilidad que todos sentimos en nues-

tras vidas y que el autor encarna en las peripecias de las guerras y revoluciones, de los odios y amores, del campo y del río, de las ideas y pasiones. Grigori, desgarrado entre dos amores: el de su esposa Natalia y el de su amante Axinia; Koshevoi, entre su deber de comunista y su amor para con su esposa Duniaska, hermana de Grigori; Liolia Nikoláievna, entre su marido Gorchakov y el teniente Listnitski, etc. Todas esas figuras con las de Bunchuk y Anna Pogudko, del abuelo Grishaka (muerto por Koshevoi), de Pantelei Prokófievich, padre de Grigori, etc., etc., nos muestran la tremenda inestabilidad del existir humano. El autor marxista trata con simpatía al protagonista Grigori, anticomunista. El tiempo cronológico (socio-histórico), sirve de marco fijo al inestable, pero devorador, tiempo de pasiones. Es imposible pensar la pasión en términos de una duración: la discontinuidad radical es su misma esencia (como lo demuestran las grandes novelas desde el tiempo del Barroco). En los autores naturalistas hay una identidad entre la sensación psicológica y el tiempo, es decir, la sensación no es capaz de producir una sensación nueva: todo el trabajo del narrador consiste en registrar las sensaciones. Las pasiones de los héroes de Shólojov no sólo desbordan al tiempo cronológico (como el Don desborda sus límites cuando se enfurece) sino que desbordan a los héroes mismos identificándonos con ellos. Así sucede con todas las grandes novelas "históricas". Basta citar una parecida al "Don Apacible" por el ambiente de guerra. "Die Magdeburgische Hochzeit" ("La Boda Magdeburgense"), de Gertrud von Le Fort.

Se trata de la **duración interior de la obra**, duración que estructura, en lo íntimo, la obra misma. Tal duración se distingue no sólo de la duración externa de las cosas en su fluencia real, mensurable con los relojes, y de la duración de la vida interior (psíquica), sino que se distingue de la duración interior de los personajes mismos de la novela. La razón es muy simple: la obra (la novela) es una unidad compacta; su duración (no la de las páginas) da "medida" a la duración interior de los personajes y de las cosas. Esto se nota en la variación del ritmo dentro de una misma obra, como lo dijimos ya hablando de "El Túnel", de E. Sábato.

Hay una duración interior de la obra de Cervantes "El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha", que no es sólo la duración interior de Don Quijote, quien no se preocupa por el tiempo físico (el tiempo pasa del pasado al presente como algo totalmente natural) sino que tal duración está estrechamente unida con la de Sancho, quien no transfigura el tiempo: sale de escudero con Don Quijote por la paga. Sólo al morir su amo, Sancho se vuelve "loco" y le ruega a su amo que no muera, para salir a buscar nuevas aventuras juntos. En el contraste de dos duraciones (la de Sancho, del Cura, del Barbero, de la Ama, de la Sobrina, etc., por una parte —y la de Don Quijote y de los personajes de las novelas caballerescas, por la otra, etc.) se configura la duración interior de la obra. Algunos lectores piensan que

la Segunda Parte de la obra es mucho más compacta, porque las aventuras de Don Quijote y Sancho la llenan, a diferencia de lo que ocurría en la Primera Parte, en que el autor se desliga en ciertos momentos de los personajes centrales y presenta personajes ajenos al acontecimiento principal, como la novela del Curioso Impertinente, etc. Sin embargo, estas digresiones (que, en verdad, son excesivas y merman el ritmo de la obra), distancian más y más a Don Quijote de la realidad y hacen que su locura sea más sabia que la sabiduría de los cuerdos...

En "**Don Quijote**" existe algunas veces la intromisión del autor en la acción para aclarar algunos puntos (habla en primera persona mientras que la narración, en su generalidad, está hecha en tercera persona), quitando, en cierto modo, algo de la independencia al protagonista. El tiempo del autor no añade valor alguno al tiempo (duración) de la obra, sea que esta intromisión fuera directa (como arriba) o indirecta, como por ej., cuando Benito Pérez Galdós en alguna parte de su "**Gloria**" dice: "Conviene retroceder unas cuantas horas..."

La duración interior de un cuento de hadas ("Aladino y la lámpara maravillosa", "Alí Babá y los cuarenta ladrones", "Simbad, el marino", etc.) se identifica con el tiempo (acción) del protagonista; la duración interior de una novela policial con la del caso que se investiga y la duración de una fábula o de una parábola tiene su medida fuera de sí misma: en la comparación con un axioma moral o religioso. En todos estos casos no existe una transfiguración del tiempo exterior ni interior; hay una aparente transfiguración exterior (las hadas, por ejemplo, llegan instantáneamente de un lugar y tiempo lejanos), pero no añaden ninguna significación nueva, fuera de la curiosidad. Lo mismo sucede en las novelas llamadas policiales, donde el tiempo del personaje es el tiempo de la obra. La novela policial (de detectives, criminalistas) "tiene como su meollo el hecho. Se dirige hacia la verdad concreta, mientras que la novela de arte se dirige hacia la verdad abstracta" (Elizabeth Bowen: "**Notes on Writing Novels**"). Vautrin, el criminal de la novella "**Pere Goriot**", o Jean Valjean, de "**Les Misérables**" superan el hecho, mostrando, a través de él, la condición humana. Graham Greene, en su "**The Power and the Glory**" usa la técnica policial, pero no es pura técnica; si al final de la novela no hubiera puesto la llegada del nuevo sacerdote, su obra no se diferenciaría de una novela policial.

"**Le Petit Prince**" ("El Principito"), de Antoine de Saint-Exupéry, parece un cuento de hadas. Es un cuento de fantasía, pero aquí la dialéctica de distintas duraciones interiores y exteriores (El Principito, El Aviador, El Avión, El Desierto, Los Animales, El Zorro, La Serpiente, Las Flores, Los Baobabs, Los Planetas, El Rey, El Hombre de Negocios, El Farolero, El Geógrafo) da nacimiento a la duración de la obra que significa mucho más que las duraciones que la componen:

“darle sentido a la vida” (como dice El Principito), enriqueciendo asimismo, al autor y al lector, lo que no se puede decir de su **“Pilote de Guerre”**, que es un “récit”, una visión personal del autor, un ensayo moral-filosófico, donde la duración interior de la obra coincide más o menos con la duración de un pensamiento filosófico.

Cada autor, verdaderamente artista, encuentra su propio modo de transfigurar el tiempo y el espacio, según la naturaleza de la idea que encarna su obra. El tiempo socio-histórico, continuo; y el espacio, contiguo, pueden hacerse discontinuo y discontiguo, respectivamente, de múltiples maneras. Analicemos algunos casos.

Cervantes, en su **“Don Quijote”**, rompe con el tiempo físico desde el primer capítulo y lo reemplaza por el tiempo “ideal”, imaginario, jugando así con dos tiempos: el de Sancho y de los personajes “cuerdos”, ya mencionados, por una parte —que parece ser un tiempo “real”, socio-histórico— y el de Don Quijote y de las personas de leyendas, por otra, que es un tiempo imaginario. El lector conserva su tiempo, actual, y sigue la dialéctica de los dos tiempos, arriba mencionados. En el último capítulo de la Segunda Parte hay una reversión de estos dos tiempos: Don Quijote, al morir, vuelve a su tiempo “real” (**“Fui Don Quijote de la Mancha y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano, el Bueno”**), mientras que Sancho “sube” al tiempo de Don Quijote (**“Levántese de esa cama y vámonos al campo vestidos de pastores... quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora Dulcinea, desencantada, que no haya más que ver”**). Don Quijote, mediante su tiempo “ideal”, ha mostrado el ideal humano en la vida y en la muerte (**“Nunca había leído —dice el escribano— en ningún libro de caballerías que algún caballero hubiese muerto en su lecho tan sosegadamente y tan cristiano como Don Quijote”**) y ha conseguido que el más “realista” de todos los personaje de su novela, Sancho Panza, se haga “idealista”. Y el lector con él.

Los románticos (por ejemplo, Theodor Amadeus Hoffmann, Víctor Hugo, Sir Walter Scott, Herman Melville, etc.) huyen de la realidad y buscan su apoyo en la “historia”. Hay un solo plano temporal: el pasado, y el lector lo acepta como tal. Sin embargo, detrás de este solo plano, cada personaje tiene distintas maneras de vivir “su” tiempo. El tiempo de un duende no es el mismo de un ser humano; el de un infeliz jorobado no se puede comparar con el de una bonita doncella, etc. Y la naturaleza, que para Don Quijote era sólo el escenario de un “theatrum mundi”, se vuelve viva, personaje de la novela; tiene “su” tiempo dentro de este plano único. Es la **“coincidentia oppositorum”**, de Nicolás de Cusa (1041-1464), tan cara a los filósofos del romanticismo. No hay una dialéctica del tiempo, propiamente tal, como por ejemplo en **“Don Quijote”**. **“En el arte y en las creaciones artísticas tienen su encuentro, en polaridad e identidad, naturaleza y espíritu, consciente e inconsciente, ley y libertad, cuerpo y alma, individualidad**

y universalidad, sensibilidad e idealidad, finito e infinito”, dice J. Hirschberger en su “Historia de la Filosofía” (tomo II, vers. cast. Ed. Herder, Barcelona, 1956, p. 208) refiriéndose al principal filósofo del Romanticismo, Friedrich W. J. Schelling (1775-1854). Es el tiempo de lo maravilloso e insólito; horroroso y espantoso, etc. Todo en un mismo plano. El mito y la realidad se confunden. Y esta coincidencia de las duraciones opuestas (en el plano artístico, se entiende) es el mayor aporte del Romanticismo al espíritu humano (que busca incansablemente la armonía (en Schelling: la identidad) entre el hombre y el mundo, entre lo material y lo espiritual, entre lo finito e infinito. El tiempo romántico parece un tiempo socio-histórico, continuo, pero en realidad, es un tiempo creado socio-histórico, en continua oposición al tiempo verdaderamente socio-histórico. Por su profunda significación humana, el Romanticismo se “repite”: no sólo en los Neorrománticos (Ricarda Huch, Gertrud von Le Fort, Ina Seidel, Selma Lagerlöf, etc.), sino en los autores de distintas tendencias de hoy, como Iris Murdoch, Cesare Pavese, etc.

Si pasamos, ahora, al Realismo, nos encontramos con una nueva transformación del tiempo y espacio. El tiempo en una obra de Balzac, Stendhal, Flaubert, Dickens, Thackeray, Tolstoy o Dostoievski, parece tan “real” como la problemática de sus obras. Sin embargo, detrás de este tiempo “real” está el otro, que podríamos llamar “el metafísico”, en el cual están sumergidas las duraciones de los personajes. Cuando uno termina de leer las obras de Dostoievski, siente que una nueva duración extratemporal está en la base de todas las duraciones particulares. Los personajes, por ejemplo, de los “Endemoniados” con sus tremendas luchas y discusiones sobre la libertad, Dios, el mal, etc., terminan con sus vidas y duraciones internas, pero el mal, personificado en el Pjotr Stepánovich Verjovenski, perdura. ¿Por qué Dostoievski no termina también con Pjotr, castigándolo como lo ha hecho con toda clase de personas-marionetas de Pjotr: Kirilov, Schatov, Erkel, Schigálev, Liputin, Virguinski, etc.? Porque terminaría con el mal como tal. Pero el mal, desgraciadamente, supera el tiempo y el espacio; se nos presenta como coexistente con el bien. Algo parecido, pero ya en otro campo, en el espiritual, sucede en la novela de Georges Bernanos: “Sous le Soleil de Satan”, donde el pobre vicario de campo, Donissan, sufre en su “noche de desesperanza” el silencio de Dios “que se prolongó mucho tiempo, o a lo menos un tiempo imposible de medir, indiscernible...” Esta duración “extratemporal”, inmedible, es la que el lector siente al terminar de leer las obras de Graham Greene “El Poder y la Gloria”, o de Francois Mauriac “Nudo de Víboras”.

No quiere decir que todos los realistas consiguen esta superposición de dos tiempos: real y “metafísico”. A veces sus obras valen más por las descripciones analítico-psicológicas, disquisiciones filosófico-morales, etc., que por su valor artístico. (Casi en todas las obras del Realismo, el tiempo del autor está presente, mermando la acción,

aunque se trate de pequeñas y bonitas reflexiones, como lo hace, por ejemplo, Balzac, en su "Pere Goriot" cuando dice: "Si el corazón humano encuentra alivio subiendo los escalones del afecto, rara vez se detiene en la rápida pendiente de los sentimientos del odio"). Benito Pérez Galdós, en "Doña Perfecta", "Misericordia", "Gloria", etc., no transfigura el tiempo "real", mientras que Unamuno impone su duración interna a los personajes y, por consiguiente, a la obra, convirtiéndola en un ensayo. El tiempo del autor se nota no sólo en sus comentarios, "meditaciones", sino también en la proyección de su mentalidad, cultura, sexo, edad, etc., en los personajes. Es una falta en que "caen" incluso los grandes artistas (por ejemplo, Mauriac en su novela "Le Sagouin", "El Mico").

Marcel Proust, en "A la recherche du temps perdu" (obra en 7 partes) tomará el recuerdo como medio para hacer del tiempo la esencia de la vida subjetiva. La identidad entre lo pasado y lo presente hace, según él, la unidad del ser, que se verifica en la ausencia de la dualidad entre el ser y el existir, entre el tiempo y la duración. No se trata de "una memoria voluntaria, la memoria de la inteligencia y los datos que ella da respecto al pasado... ("Du coté de chez Swann", "Por el camino de Swann"). Es más bien el acto de reproducir el pasado en la memoria sin reconocerlo como tal. Y de hecho: en la última parte ("Le temps retrouvé", "El tiempo recobrado") él no acepta la transformación de los personajes bajo la influencia del tiempo y de la edad. Vuelve a encontrarlos tales como fueron, recobrando así la unidad del ser. La fluencia del tiempo se detiene. Algunos críticos ven en la obra de M. Proust la aplicación de la "durée" bergsoniana. "Al decir que la vida "dura", queremos expresar que nuestra vida consiste en un continuo fluir, en el que nada se pierde, sino que todo se acrece con nuevas adquisiciones, como la bola de nieve que rueda por una ladera; de forma que todo lo por venir está codeterminado y penetrado de lo ya sido, y, consiguientemente, dado que el tiempo fluye sin interrupción, en cada momento surge lo irrepetible y único. Duración es, pues, crecimiento orgánico, movimiento vital" (J. Hirschberger, op. cit. vol. II, p. 330). Sea como fuere, no cabe duda de que todos queremos conservar el curso íntimo de la persona en la sucesión cronológica, porque la duración, antes de ser una porción determinada del tiempo, es, en su significación cosmológica, la permanencia del ser, con sucesión o sin ella.

Jean-Paul Sartre satiriza el concepto de tiempo proustiano. Sus novelas "La Nausée" y "Les Chemins de la Liberté" encarnan sus teorías, expuestas en su obra "L'Être et le Néant". El hombre se aprehende a sí mismo como "el ser-para sí", vacío y nada, puro sujeto, perpetuo proyecto de adelantamiento ("dépassement"). El futuro prima; él es "la continua posibilización de los posibles".

En Proust existe todavía una relación estrecha entre la duración

psicológica y la socio-histórica, aunque la primera determina a la segunda. La incompatibilidad (que en terminos actuales suele llamarse incomunicación o, también, incomunicabilidad) entre la vida social y la existencia individual hace que la duración profunda y existencial acapare toda la duración y muestre la absurdidad del tiempo socio-histórico. Y para tal efecto, se lo analiza, descompone. Ni Proust ni Bengson podrian aceptar el tiempo como factor de la disgregación de la duración interior. En la novela "Mrs. Dalloway", de Virginia Woolf, la hora dada por el reloj de Westminster hace que Mrs. Dalloway se acuerde de la visita de Septimius, de la espera de Clarissa, del auto ministerial, etc. (Algo parecido sucede con el espacio en su novela "Jacob's Room", donde el espacio tiene más importancia que el mismo Jacob). En "To the Lighthouse" ("Al Faro"), la acción es casi nula; lo importante es el análisis de distintos estratos de conciencia (influencia de la técnica de J. Joyce: la de focalización de una heterogénea complejidad de ideas, impresiones, etc. en las mentes individuales). Sin embargo, no se trata de una pura técnica, como en J. Joyce. Lily Briscoe, al final de la novela "To the Lighthouse", logra terminar su cuadro cuando afectivamente entiende y aprueba los deseos de Mr. Ramsay. La incomunicación ha sido superada.

La abolición del valor del tiempo socio-histórico da nacimiento a una nueva forma de expresión, la del monólogo interior, o como dice B. Pérez Galdós, "divagar a solas" ("Gloria"), con su asintactismo, puntuación abolida o distorsionada (en el sentido lógico, pero no afectivo), repeticiones de palabras, etc. Todo se cierra dentro del personaje. El narrador (no pienso en el autor) lucha consigo mismo, **desdoblándose**. Aparece así el "segundo narrador", o más bien, **parece ser tal**, con su propia duración. Esta técnica no se debe identificar por completo con la psicoanalítica, donde la duración interior está escindida entre la duración consciente y la inconsciente, como sucede en las novelas de D. H. Lawrence, y donde cada monólogo es o un discurso interior o un diálogo disfrazado. C. J. Cela, el polifacético novelista español (como su compatriota P. Picasso), ha usado de esta técnica psicoanalítica en su novela "Mrs. Caldwell habla con su hijo", que trata del amor incestuoso de una madre con su hijo. Tampoco puede identificarse la técnica del monólogo interior con la "corriente de la conciencia" (stream of consciousness). La "corriente de la conciencia" es un monólogo interior, pero "bajo la superficie", no controlado ni "censurado" por la razón ni por la sociedad. Tales son las obras "To the Lighthouse" ("Al Faro"), de V. Woolf; "Ulyses", de J. Joyce; "The Sound and the Fury" ("El Sonido y la Furia"), de W. Faulkner. D. H. Lawrence no usa estrictamente hablando, la técnica de la "corriente de la conciencia", como tampoco C. J. Cela; ellos se ocupan más bien del problema psicoanalítico (el complejo de Edipo, de Electra, etc.).

Jorge L. Borges, novelista argentino, al presentar la edición castellana de "La Metamorfosis", de Franz Kafka, dice: "El argumento y

el ambiente son lo esencial, no las evoluciones de la fábula ni la penetración psicológica". De hecho, es "el espacio psíquico" el que envuelve y da significado a las novelas de Kafka. Este "espacio psíquico" o el ambiente, es impenetrable e inescrutable para los personaje de Kafka. Ni la justicia ("El Proceso"), ni la compasión ("El Castillo") pueden entrar en él. Kafka conserva al "segundo narrador", como lo hacía V. Woolf pero le añade "el tercer narrador", el ambiente, que está en abierta oposición al primero y al segundo. La duración interior de los dos primeros se rompe contra esta "muralla china", el ambiente, cuya duración contiene una sucesión, pero no continuidad, así que es una duración de sueños, con saltos ilógicos y vacíos mortales. La separación entre el tiempo socio-histórico y el existir individual que se introduce en las novelas desde J. Joyce, es llevada aquí "ad absurdum": no hay puente alguno entre lo mecánico-exterior y lo lógico-interior ("El Proceso"). Son dos tiempos completamente disociados, como se notará también en "La Metamorfosis" con el ritmo lento de las reflexiones del enfermo mental Gregori y la acción rápida de su hermana (sin corazón), Greta. En el fondo, Kafka resucita el destino griego, pero le da otra significación. El destino era ciego, pero suponía una "hybris" misteriosa (la trasgresión de los límites fijados por los cielos) en los protagonistas que se enfrentaban con él. En Kafka esta "hybris" no existe, y el conflicto no puede tener ninguna salida razonable:

**"¡Pero no soy culpable! —dijo K.— Es un error. Por otra parte, ¿cómo puede ser culpable un hombre?". ("El Proceso").**

Es el destino griego reducido al absurdo. En W. Faulkner, el destino es algo invencible, opaco, pero no absurdo. Kafka admite el tiempo socio-histórico para aniquilarlo. ¿No se trata, quizás aquí —como opinan algunos críticos (Max Bense, J. Wahl, etc.)— de una trascendencia, incluso religiosa, de un hombre que siente en sí la caducidad y la miseria de este ambiente, que nos aprisiona con sus categorías espacio-temporales?

Hemos visto algunos ejemplos de la transfiguración del tiempo desde "adentro", es decir, desde la obra misma. Veamos, ahora, rápidamente, algunos casos de la transfiguración del tiempo y del espacio desde "afuera", es decir, por condensación, reversibilidad, repeticiones de escenas espacio-temporales, diarios, cartas, etc. No vamos a citar ningún caso de la repetición de los objetos simbólicos (como lo hace, por ejemplo, Graham Greene), porque entraríamos demasiado en la técnica formal novelesca, cuyo problema analizaremos en el próximo ensayo: "Teoría y técnica novelescas".

James Joyce restringe la actividad de sus héroes a un día ("Ulysses") o a una hora de sueños ("Finnegans Wake"); Virginia Woolf, en "To the Lighthouse" abarca en dos días, el espacio de diez años;

Luis Romero también restringe la acción de "La Noria" (Premio Nadal, 1951) a un solo día; lo mismo hace José Donoso en "Este Domingo", y Francisco José Alcántara, en "La muerte le sienta bien a Villalobos", mientras que James Baldwin lo restringe a dos días en "Go Tell it on the Mountains", y Ernest Hemingway a 68 horas en "For Whom the Bells Toll", etc.

La reversibilidad del tiempo es un recurso tan común (racconto, "flash-back"), que sería una lista demasiado larga si mencionáramos todos los casos. Recordemos "El Túnel", de Ernesto Sábato, o "Absalón, Absalón", de William Faulkner, citados en este ensayo.

La superposición de distintos tiempos es también corriente en la novela. Claude Mauriac, superpone el tiempo real (citas de los diarios, como "Le Monde", o trozos de historia) con el tiempo interior de los personajes, en "L'Oubli" (París, Grasset, 1966); Stefan Zweig, suele superponer dos tiempos novelescos ("la novela dentro de la novela"), como en "Amok". Algo parecido hace A. Gide en "Les Faux-Monnayeurs" ("Los Falsos Monederos"). Luisa Bombal, en "La Amortajada", además de la condensación del tiempo (más o menos un día) y de "racconto", usa el empleo de la tercera persona, cuando Ana María (la muerta) es observada por las personas que no influyeron directamente en su vida; en cambio, cuando se acerca su marido, su hija y su hermana, emplea la primera persona. Juan Rulfo, en "Pedro Páramo", comienza empleando la primera persona hasta la muerte de Juan Preciado para continuar luego en tercera persona, entrando de lleno en una técnica de superposición temporal. (Se trata de distintos "pasados" superpuestos y atraídos, a veces, al tiempo presente).

Thomas Mann, en "Doktor Faustus" alterna el tiempo del autor con el del narrador, contrastando así lo actual (real) con lo pasado (imaginario).

La técnica del diario (journal) es también muy usual. Basta citar "La Porte Etroite", "La Symphonie Pastorale", de A. Gide; "Aquis Submersus", de Theodor Storm; "La Familia de Pascual Duarte", de C. J. Cela, o "El Túnel", de E. Sábato, etc. Semejante a la técnica del diario es la de las cartas, especialmente en el siglo XVIII (Samuel Richardson, Rousseau, Goethe, Foscolo, Hoelderling, etc.). En los tiempos actuales la usó Th. Wilder en "The Ides of March" ("Los Idus de Marzo"). Sartre llama a su novela "LA NAUSÉE", "le journal intime".

Una novela puede ser estructurada por la repetición de las mismas escenas espacio-temporales. Simone de Beauvoir en su novela "Tous les Hommes sont Mortels", muestra la existencia impenetrable, incomprensible e inmutable del individuo mediante situaciones semejantes, a través de los siglos, de un mismo individuo. (Algo parecido hace V. Woolf, en su "Orlando").

El crítico inglés E. K. Brown analiza, en este sentido, la novela **"Esther Waters"**, de George Moore (1857-1933). La novela comienza con un retrato de Esther en una estación de aldea, donde ella espera el tren a Woodview para emplearse como cocinera. Esther tiene veinte años. El primer párrafo del cap. 46 (que es el último de la novela) es el mismo del cap. 1, palabra por palabra. Han pasado 18 años de sus amargas experiencias con William Latch, de quien tiene un hijo ilegítimo... El autor dice: **"Aquí estaba, de vuelta, en el mismo punto en que partió..."**. La vida ha obligado a Esther a volver al mismo lugar, con el mismo traje, casi con el mismo aspecto físico. Sin embargo, la duración interior de la obra sobrepasa la mecanicidad de escenas y palabras: para encontrar la verdadera solución a nuestra errada vida, debemos, con valentía, volver al punto de partida que pudo llevarnos a la felicidad como nos ha llevado a la desgracia. En el Epílogo de la novela **"Brideshead Revisited"**, de Evelyn Waugh, también se vuelve al lugar del comienzo, cuando Charles Ryder empieza a recordar su vida en Brideshead.

Tales repeticiones son muy corrientes en las novelas. Por ejemplo, Stendhal, en su famosa novela **"Le Rouge et le Noir"**, hace que Julien viva acontecimientos semejantes en Verrières y más tarde en París, pero con un matiz significativo distinto: en Verrières seduce a la mujer del alcalde; en París, a la hija del marqués. En la parte final de la novela, Julien vuelve al punto de partida: Verrières, que marca para él la derrota final.

Repeticiones de escenas se encuentran también en **"La Frontera de Dios"**, novela de J. L. Martín Descalzo, donde la cruz, que aparece al principio y al final de la narración, intensifica la idea del hombre que lucha, sufre y espera el divino auxilio. Lo mismo hace Carmen Laforet en su novela **"Nada"**, donde la repetición de las rencillas familiares aumenta la soledad y el hastío de la protagonista, Andrea. Sería una lista demasiado larga si quisiéramos citar todas las obras que se nos vienen a la memoria. Sin embargo, no podemos pasar por alto la técnica de repetición de escenas en las obras de John Steinbeck, quien, en su **"Tortilla Flat"**, presenta en la secuencia de capítulos un nuevo personaje o una nueva aventura. No obstante, tales secuencias no son artificiosas; fluyen naturalmente de la vida de los "paisanos". Algo parecido hace el mismo autor en **"Of Mice and Men"**, donde el pequeño lugar, próximo al río, con el cual comienza y termina la novela, se vuelve imagen del "paraíso terrestre visible en casi todas las novelas de Steinbeck" (Joseph Fontrose) y, al mismo tiempo, un lugar trágico de las relaciones humanas.

Hay repeticiones de tiempo y lugar que son puramente formales; no nos dicen nada nuevo con su repetición. Thomas Hardy, en su novela **"The Well-Beloved"** ("La Bienamada"), nos ofrece un ejemplo típico de tal formulismo. Joselyn Pierston se enamora, a los veinte años, de una niña de su misma edad, Avice Caro. Cerca de los cuarenta

se enamora de la hija de Avice, que aparece como la verdadera réplica de la madre cuando joven. Pasados los sesenta, se enamora nuevamente de la nieta de Avice. **“Es verdad que mirando de cerca, las tres mujeres que tan profundamente pesaron en la vida de Pierston, no se repiten enteramente; difieren en temperamento e inteligencia. Pierston las pierde de diferentes maneras. Sus historias posteriores son también diferentes. Pero éstas y otras variaciones en los incidentes y en los caracteres afectan la respuesta del lector: tan enfática, tan esencial es la repetición”** (2). Lo mismo sucede con las repeticiones de escenas sexuales, como por ejemplo, en las novelas de D. H. Lawrence.

**“Look Homeward, Angel”**, novela de Thomas Wolfe, está estructurada también por la repetición temporal de acontecimientos: el mismo deseo de viajar que tiene el protagonista lo tuvo su abuelo y lo tienen sus hijos. Tal repetición acentúa la inconformidad con la vida, en un lugar establecido. Wolfe, para inculcar más el hastío de la vida, hace repetir a sus protagonistas pequeñas frases o gestos. La madre, Elisa, por ejemplo, pone los labios en una cierta posición antes de comenzar a hablar, y repite constantemente ciertas frases. El padre también repite ciertas ideas a través de toda la obra, y tanto él como su hija tienen gestos que siempre se hacen notar. No es una pura repetición formal como en el ejemplo arriba citado.

Tratemos, ahora, el problema del asincorismo estético; a pesar de que ya hemos citado algunos ejemplos cuando hablábamos de la función del tiempo en la novela, porque, como hemos dicho ya, el tiempo y el espacio se corresponden (no existen “las artes de tiempo” ni “las artes de espacio”, como si el tiempo, en el arte, se pudiera separar del espacio o viceversa. Hablamos del “espacio musical” y del “tiempo de un cuadro pictórico” —movimiento, ritmo, etc.— para mostrar esta correspondencia espacio-temporal en el arte).

### **¿Qué es el espacio?**

La geometría lo toma como un ambiente homogéneo, continuo e ilimitado. Pero el arte no es geometría, pura abstracción. Sus símbolos no son abstractos, sino concretos. Por esto el arte va a romper la homogeneidad, continuidad del espacio. Pondrá en choque dos espacios (mejor dicho dos lugares) para sugerirnos un sentimiento nuevo que no se contenía en los espacios tomados separadamente. Ellos son discontiguos en la realidad física concreta (así como son discontinuos dos tiempos); son contiguos y continuos, homogéneos, en nuestra mente. Pero no nos dicen nada nuevo en su discontinuidad temporal o discontigüidad espacial, físicamente tomados. Sólo el arte hace “hablar” a dos espacios discontiguos o dos tiempos discontinuos. El choque esté-

(2) E. K. Brown: “Rythm in the Novel”. Univ. of Toronto Press, 1950, p. 15.

tico asincórico puede nacer o por el choque entre dos espacios (lugares), o entre un lugar y un tiempo. En el primer caso citemos, por ej., de "El Valle Largo", libro de cuentos de John Steinbeck, "Las Grandes Montañas", cuyo final nos sugiere algo que no se contiene en los espacios tomados aisladamente. El niño Jody tiene deseos de evadirse de la estrechez física y psíquica de la granja; le atraen las montañas. ¿Qué hay tras de ellas? El viejo Gitano pide quedarse en la granja pero es rechazado por el padre de Jody. Entonces el Gitano roba de la granja el caballo "Pascua Florida", animal ya viejo y abandonado, y huye con él a las montañas. Nadie lo persigue. El Gitano y "Pascua Florida" han conseguido su libertad. Nace el choque entre el estrecho "matorral", a donde se dirige desconsolado Jody, y las misteriosas montañas.

**"Jody cruzó la huerta hacia el matorral. Desde allí miró con ojos interrogadores las montañas que se erguían majestuosamente, sierra tras sierra, hasta el mar... Se tendió en el césped cerca del abrevadero al borde de la pradera, se cubrió los ojos con los brazos y estuvo allí largo rato, lleno de una tristeza sin nombre". (John Steinbeck: "The Long Valley", "El Valle Largo", vers. cast., Andorra, Ed. Casal y Vall, 1960).**

Un solo lugar no puede producir, por sí mismo, ningún choque estético, excepto en el caso en que el lugar choca con el tiempo, como lo mostró magistralmente Thomas Mann, en su "Montaña Mágica". Hans Castorp, el protagonista, incluso hace meditaciones filosóficas sobre la relación tiempo-espacio (cap. VI). La desesperación de toda esa lista de enfermos en el sanatorio proviene del tiempo, aprisionado en un espacio. "El tiempo es el elemento de la narración, como es el elemento de la vida; se halla indisolublemente unido a los cuerpos en el espacio" (cap. VII). Cervantes, al contrario, no convence siempre con un mismo espacio en el cual convergen distintas acciones temporales. Pensemos cuántas cosas se solucionan en la venta, donde Cervantes pone los principales personajes de su "Don Quijote": Dorotea encuentra a Fernando, Lucinda a Cardenio, el Oidor reconoce en el cautivo a su hermano, Clara —la hija del Oidor— reconoce en el canto del mozo de las mulas a su joven amado, etc. Y todo para que Don Quijote vea en la venta un castillo encantado. No podemos admitir las unidades "aristotélicas" de tiempo, lugar y acción, ni para el Drama ni para la Novela, si tal unidad no es exigida por la misma naturaleza de la obra.

Carmen Laforet, en su ya citada novela "Nada", enclaustra distintas duraciones interiores de los personajes y de la protagonista en el caserón de la calle Aribau, en Barcelona. El caserón es la imagen de la "nadidad". Andrea está constantemente inmersa en el paisaje, que participa de sus sentimientos. Así, el paisaje aparece claro, con neblina, obscuro o con lluvia, según los diferentes estados de ánimo de la protagonista.

El mismo autor de "Pere Goriot" dice que "la Señora Vaugœur y la casa Vaugœur son algo inseparable y no se conciben la una sin la otra". Al protagonista de "El Extranjero", de A. Camus, no se le puede separar de ese suelo y sol agobiante de Africa, donde todo se vuelve abúlico, como las acciones de Merseault, para quien el mundo no tiene razón de ser; todo es un absurdo: el amor, la religión, la vida, la amistad, etc. Así hace también F. Mauriac: pone sus personajes en un ambiente físico que los determina en su actuación: "La Pharisienne" es inconcebible sin su mundo geográfico y socialmente limitado del Sud-este francés; "Thérese Desqueyroux", proyecta su tremenda soledad en el ambiente geográfico de Argelouse, etc. Mauriac —como todos los grandes novelistas— es parco en la descripción de los rasgos fisiognómicos, porque tal descripción no vale por sí misma, sino en cuanto revela el interior de los personajes. Basta citar la descripción del protagonista, de su novela "Le Baiseur du Lepreux", Jean Péloneyre.

"La Symphonie Pastorale", de André Gide, es un ejemplo magnífico de asincronismo estético. La nieve ("que no ha cesado de caer por tercer día, bloquea los caminos..."), los montañeses de los Jura suizos que viven durante los meses de invierno aislados del contacto con el mundo exterior, el estanque congelado (en el cual se echa la protagonista Gertrude, hace poco ciega y muda), todo es reflejo de los protagonistas y su aislamiento afectivo.

Y para terminar con ejemplos, citaremos a Theodor Storm. El jardín en su "Viola Tricolor", está en íntima relación con el estado de ánimo de sus protagonistas.

La repetición de un mismo espacio debe llevar consigo nuevas sugerencias. La novela de Alain Robe-Grillet "Dans le Laberynthe", termina con las mismas palabras con las cuales empieza. "Afuera está lloviendo. Afuera se camina bajo la lluvia encorvando la cabeza...". Pero tal artificio no es algo puramente formal. Demuestra la imposibilidad de salirse de sí mismo, de encontrar un camino abierto en la obscura absurdidad de la vida. Se repiten las mismas calles, las mismas luces, las mismas palabras. No hay salida de este laberinto de la existencia.

Se da el caso de que el novelista esté influido —directamente o no, no es tan importante— por una teoría sobre el tiempo y espacio. En mi opinión, son los teorías de Bergson y Einstein las que tienen más resonancia en la novela actual.

Bergson, en su libro "Durée et simultanité", (París, 1922), habla de la simultaneidad absoluta de los acontecimientos; así, mirando desde la orilla, intuimos a la vez el movimiento de una barca, el vuelo de un pájaro y el murmurar de las ondas. Es el tiempo concreto que nosotros vivimos en nuestra experiencia inmediata; es una duración

real, vivida en el correr incesante de nuestra vida espiritual, que se enriquece continuamente con nuevas cualidades. Bergson opone esta duración real al concepto del tiempo científico que es una construcción de nuestro espíritu, partiendo de la experiencia.

Nosotros no pensamos aquí refutar la teoría de Bergson sino mostrar cómo ella se asemeja a las teorías de composición novelesca de Aldous Huxley (**"Point and Counterpoint"**, "Contrapunto") y de André Gide (**"Les Faux Monnayeurs"**, "Los Falsos Monederos"), pero mientras la simultaneidad de acontecimientos en **"Point and Counterpoint"** es vista por el autor, tal simultaneidad es dejada al arbitrio del lector en **"Les Faux Monnayeurs"**.

Es curioso notar que Huxley no acepta la teoría del tiempo, de Bergson; incluso se burla de ella (**"Little Mexican"**), así como se burla también de Proust (**"Point and Counterpoint"**). Sin embargo, él es un Bergson al revés: la razón compone (Huxley) lo que la intuición supone (Bergson).

Phillip, en el "Contrapunto", de Huxley, dice: **"La esencia del nuevo punto de vista es la multiplicidad. Por ejemplo, una persona interpreta los acontecimientos, hablando de los obispos; otra, hablando del precio de camisolas de franela; otra, de lo mucho que ha disfrutado... Y luego quedan el biólogo, el químico, el físico, el historiador. Cada uno ve, profesionalmente, un aspecto diferente del acontecimiento, una capa diferente de la realidad. Lo que yo quiero (el novelista) es mirar con todos esos ojos a la vez, con ojos religiosos, con ojos científicos, con ojos económicos, con ojos de "homme moyen sensuel"... (vers. cast Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1952, págs. 322-323). Huxley llama a este método "la musicalización de la novela". "No a la manera simbolista, subordinando el sentido al sonido... Pero sí en gran escala, en la construcción. Meditar sobre Beethoven. Los cambios, las bruscas transiciones... Más interesantes aún las modulaciones, no solamente de un tono al otro, sino de un modo a otro. Se expone un tema: luego se desarrolla, se cambia, se deforma imperceptiblemente hasta que, permaneciendo reconociblemente el mismo, se ha hecho totalmente diferente" (ib., págs. 490-491).**

Pero, podemos preguntarnos: ¿En **"Point and Counterpoint"** no se ha perdido "el tema musical" (el acontecimiento-ideativo) a pesar de la teoría de contrapunto? Nos parece que sí. **"Point and Counterpoint"**, de Huxley es más bien una "rapsodia musical". La rapsodia no constituye una unidad interior en su composición, o mejor, contiene un material que no está orgánicamente relacionado. La rapsodia no es una síntesis (piénsese en las **Rapsodias Húngaras**, de Liszt, o en las tres **Rapsodias**, de Brahms, etc.), como no lo es **"Point and Counterpoint"**, de Huxley.

A la rapsodia novelesca se añade la obra de A. Gide "Les Faux Monnayeurs". Sin perjudicar la buena intención de Gide de librarse de los esquemas académicos en la composición novelesca, como, al contrario, lo exigen, por ejemplo, Paul Bourget y Henri Bordeaux, podemos decir que este libro no es propiamente una novela (roman) sino más bien una colección de "nouvelles" —o, como suele llamarlas él mismo: "récits"; "soties". Su teoría sobre "le roman pure", corresponde a su concepción ética: la vida no tiene ningún principio firme de solución, y la novela tiene que ser el reflejo del concepto de la vida: "un surgir perpetuo; cada nuevo capítulo debe plantear un nuevo problema, ser una abertura, una dirección, un impulso, un lanzarse hacia adelante del espíritu del lector" (A. Gide: "Oeuvres", XII, 53). En esta novela de Gide nada se concluye definitivamente. Sólo dos personajes tienen un fin físico (Boris y Lady Griffith); para los demás, la novela no se ha interrumpido sino eclipsado bajo la fórmula: "Pourrait être continué". Se trata de una nueva noción en la novela: "la notion de durée ou plutôt de devenir"; de perpetuo devenir. La vida es seguida en su movimiento mismo. Cuando el autor termina su relación con Bernardo, que vuelve al hogar, el escritor está presto a continuar el hilo de la historia con su hermano menor. Pero él la termina, así como rompe sin cesar la progresión de la intriga, enredándola con las acciones secundarias, sembrándola de reflexiones, detenciones, vueltas hacia atrás. Hace una "composition en abyme", y no en profundidad. No le interesa la progresión de la trama (como sucede en las novelas criminalísticas) ni la progresión de la idea (acontecimiento-ideativo) como en las novelas artísticas. A lo sumo le interesa la progresión psicológica de sus personajes... Su obra es más bien una novela de crítica o una crítica de la novela.

La "simultaneidad absoluta", de Bergson, es, —a pesar de todo— una abstracción, esquematización. Lo demostró J. Joyce en sus ya citadas novelas, con su superposición de diferentes niveles de conciencia, así como lo demuestran Huxley y Gide con sus teorías del "contrapunto" y del "perpetuo devenir", respectivamente. La obra de arte no nace por o de una teoría. Al contrario, las teorías sobre el arte nacen después que han sido creadas las obras concretas de arte.

Según la teoría de la relatividad, el tiempo y el espacio no son formas distintas, como lo enseñaba Kant, sino que se funden en un continuo de cuatro dimensiones. De hecho, en nuestra experiencia física, el espacio jamás se nos da separadamente del tiempo ni viceversa. La coordenada del tiempo tiene, en la teoría de Einstein, función análoga a las otras tres.

Lawrence Durrell, en su novela "Alexandria Quartet" (4 vol.) ha intentado hacer una novela a cuatro dimensiones. "He dicho, dice el protagonista, que me puse a pensar toda la historia, pero, por raro

que parezca, no la pensaba como una historia personal, individual, sino más bien unida a la trama de la historia del lugar". De hecho, podemos decir que las tres primeras partes ("Justine", "Balthazar" y "Mountelive") son dimensiones espaciales, pero su significación exacta y completa sólo se logra bajo la dimensión temporal ("Clea") y viceversa. El tiempo aquí no es una "búsqueda" ("tiempo perdido", de Proust), sino que revela un significado nuevo del pasado.

"Justine" (I parte) es la dimensión de anchura: desfilan las vidas de Justine, Nessim, Melissa, Pombal, Scobie, Clea, Balthazar, Da Capo, Pursewaden, Cohen, etc. Darley, el "historiador" (que es el mismo autor), está en una isla del mar Egeo (las tres primeras partes de la obra), y desde allí mira hacia Alejandría, el lugar de los acontecimientos de la historia. Compara, además, a la protagonista Justine con la novela "Moeurs", de Jacob Arnauti, primer marido de Justine. No se trata de una "novela dentro de la novela", sino más bien de la prolongación de la misma, como lo hacían los pintores flamencos, reflejando y prolongando el espacio interior de una habitación en un espejo. Darley se encuentra en una isla con la pequeña hija de Nessim.

"Balthazar" (II parte) es el amigo de Darley, a quien éste le había enviado su manuscrito "Justine". Balthazar explica en profundidad (dimensión: longitud) los acontecimientos y personajes, expuestos en "Justine", añadiendo sucesos, personajes (Leila, madre de Nessim; Naruz, su hermano; Mountelive, amante de Leila, etc.) y aspectos nuevos que dan otra fisonomía a Justine. Es un nuevo punto de vista: misterioso, dramático; esclarecido también por las cartas de Clea (amiga de Darley), Leila, Capodistria y Pursewaden (el novelista, cuyas teorías parecen ser las del autor).

"Mountelive" (III parte) es la dimensión de altura. Se ven, como bajo una lupa, los prisioneros del espacio: árabes, coptos, europeos, egipcios, etc., en su lucha de amor, vida, religión, política, muerte, etc. Se describen los amores irrealizables entre Mountelive y Leila (ya viuda, deformada su cara por la viruela negra); Pursewarden y su hermana ciega, Liza; Naruz, cuyo amor no es correspondido por Clea (la muerte y el sepelio de Naruz es un magnífico retrato folklórico de la religión y de las costumbres de los copto-egipcios); Amaril, médico, y Semira (niña, cuya carcomida nariz él arregla con una operación quirúrgica), etc. Se relata el matrimonio del copto Nessim con la judía Justine, contraído por puras razones políticas; la muerte misteriosa de Pursewarden, etc.

"Clea" (IV parte). Darley vuelve con la hija de Nessim a Alejandría, durante el último período de la II Guerra Mundial. Empieza la cuarta dimensión: el tiempo, principal factor en los cambios humanos. Darley vive su vida de amor con Clea, amor ya madurado por el tiempo. El tiempo ha dado también otra perspectiva a la misión de

Justine y Nessim. Los personajes: Liza, Mountelive, Pombal, Fosca, etc., encontraron ya su destino. Todo ese mundo de adúlteros, fornicarios, invertidos, borrachos, fanáticos religiosos, prostitutas (incluso niñas), políticos intrigantes, etc., entra en esta nueva "Comedia Humana", para mostrarnos su miseria. Durrell tiene sólo un personaje limpio de toda culpa y reproche en esta enorme novela: la hijita de Nessim, nacida de su relación con la prostituta Melissa, a la cual la sociedad no supo ofrecer otra solución.

Un mismo suceso tiene perspectiva distinta, según se lo mire desde el ángulo espacial o desde el ángulo temporal. Todo es relativo (moral, religión, arte, amor, política, etc.) según el punto de vista espacial o temporal. No hay un punto de vista "metafísico", como en Dostoievski. La acción es circunscrita a un círculo cerrado espacio-temporal. Por eso parece una crónica (descripción) de nuestra sociedad en descomposición, más que su visión profunda, porque al autor le faltó esa "distancia estética", imprescindible para la creación y re-creación artísticas.

**Es necesario, ahora, detenerse en el tiempo y espacio como el problema de la novela actual,** después de haber hablado del problema del tiempo y espacio en la novela.

## 2

La problemática del hombre actual está ya esbozada en las meditaciones de Soere (Aabije Kierkegaard (1813-1855). Nunca hubo tantas "demostraciones" de libertad individual (en el opinar, creer, vestir, vivir, viajar, etc.), como hoy. ¿Está el hombre cansado de pensar en lo que es en cuanto hombre? ¿Por qué este desprecio por la esencia?

Kierkegaard ataca a los esencialistas, quienes identifican la lógica con la ontología y miran a la humanidad como una especie animal, donde el individuo no tiene papel importante. "La existencia es para Hegel una función del "concepto" y en ella no cabe lugar para la libertad, ni para la distinción entre el bien y el mal, siendo todo dialéctica que resuelve lo negativo y el mal en "momentos" necesarios del desarrollo de la Historia" (C. Fabro). Para Kierkegaard, la auténtica trascendencia del ser está en el ejercicio de la libertad; la existencia es dada por el movimiento de la libertad; la existencia es la esfera del devenir y de lo contingente.

Kierkegaard, sin embargo, encuentra el fundamento firme contra lo contingente en la Fe. El individuo no se relaciona con el Infinito ni por medio de la naturaleza física ni por medio de la historia uni-

versal del género humano, sino que se dirige a Dios por sí mismo. La Fe cristiana tiene como objeto esta "paradoja esencial", que es Cristo-Dios; lo eterno e inmutable se encarna en un tiempo determinado, salvando al hombre de la dialéctica corrosiva de la finitud y poniendo en fuga la desesperación, esa enfermedad mortal del hombre. Se trata de un "salto" que los existencialistas cristianos aceptan con perjuicio de la razón.

Pero otros existencialistas no aceptan esta solución. Entonces, la libertad se vuelve una posibilidad de la posibilidad ilimitada ("el ejercicio absurdo y vano de la libertad", dice Sartre en "L'Être et le Néant"), y el contenido de la libertad no lleva en sí la razón de la elección, sino que depende del puro arbitrio del sujeto.

El mayor enemigo de tales posibilidades ilimitadas es el tiempo que lleva al límite de las posibilidades: la muerte y el espacio se vuelve una cáscara o una coraza que crece con el individuo, pero que no le permite salirse de ella ni deja al otro entrar en ella.

Analicemos algunos casos del problema del tiempo en la novela contemporánea. Veamos qué piensa acerca de él un novelista-científico, como Aldous Huxley. Su novela **"Time must have a stop"** ("El tiempo debe detenerse"), muy débil en caracterización y composición, da al tiempo una sola dimensión: el presente (se rebela contra el futuro celestial o terrenal): Eustace Bernack, ya muerto, siente que su ser ya no es opaco y fragmentario, sino que tiene conciencia de lo que el otro sabe "por una relación no desde el exterior solamente, sino en un acto de identificación" (vers. cast., Ed. Hermes, Buenos Aires, 1959, p. 230). ¿Con quién se identifica? Con "el divino Fundamento" (p. 371). No se trata aquí de la supervivencia del alma, propiamente tal, sino de la "doctrina de la salvación" budista, que niega el yo y el alma. La muerte no significa cambio alguno, porque ya se alcanzó en la vida la abolición de la sensibilidad y de la conciencia, mediante varios grados de la meditación estática.

**"La vida del espíritu es vida exclusivamente en el presente, nunca en el pasado o en el futuro; la vida aquí, ahora, no la vida que se espera o la vida recordada. No hay en ella sitio alguno para el sentimiento, para el remordimiento o para la voluptuosa recordación de los deliciosos momentos de hace treinta años... La vida del espíritu es vida fuera del tiempo, la vida en su esencia y en su principio eterno... hay que desprenderse de la memoria y, finalmente, morir para ella" (p. 371).**

Huxley no convence. Es verdad que él no piensa en la amnesia (estado patológico de la memoria) cuando habla de la muerte de la memoria, sino en la "catharsis" budista. Mereskovsky describe en un cuento la actitud impasible de un budista, quien quiso olvidarse de

todo: se fue a la montaña, se sentó en una roca para meditar eternamente, apoyada la cabeza en una mano, dejando la otra abierta en su seno. El monje no quiso entender que los pájaros habían hecho el ruido en su mano abierta; no quiso abrir los ojos para no distraerse. Pero cuando se dio cuenta de que los pajaritos habían crecido y volado para siempre, las lágrimas empezaron a correr por sus mejillas.

El tiempo "eterno" de Huxley es una "contradictio in terminis". Las matemáticas no tienen ni pasado ni futuro. Pero el hombre no es un número ni se pierde en una suma de números. El álgebra define las relaciones de grandezas como tales, independientemente de sus valores particulares. ¡Pero el arte no es el álgebra!

Completamente distinta es la posición de Thomas Mann, novelista y pensador. Trata de los problemas de las épocas "concluidas", pero con miras hacia nuevas relaciones humanas. Nos referimos aquí sólo a su novela "**Der Zauberberg**" ("La Montaña Mágica") que enjuicia el período de antes de la Gran Guerra, pero que termina con una interrogación, llena de deseo en un mundo mejor: "**De esta fiesta de la muerte, de esta mala fiebre que incendia en torno tuyo el cielo de esta noche lluviosa, ¿se elevará el amor algún día?**". (Vers. cast., Ed. Ercilla, Santiago de Chile 1963, p. 704). Es como una réplica del otro visionario, Bernard Shaw, quien termina el epílogo de su "**Saint Joan**" (Santa Juana), con estas palabras:

**"Oh, Dios, que hiciste esta maravillosa tierra, ¿cuándo estará preparada para recibir a tus santos- ¿Cuándo, oh Señor, cuando?"**.

"**La Montaña Mágica**" no es una novela de una determinada nación o de una raza, sino la novela del mundo contemporáneo. La montaña es "mágica", es decir, ejerce un poder preternatural, oculto, (con medios sin proporción aparente con el fin a obtener) sobre el curso de los acontecimientos. Este poder oculto es el tiempo. Porque el tiempo es, para Mann, un misterio. ¿Es posible "narrar el tiempo"? "Eso sería, en verdad, una loca empresa". El tiempo no puede ser el objeto de la narración, es, más bien, "el elemento de la narración". Va unido a la narración y no puede separarse de ella, así como no puede separarse el movimiento, de la cosa que se mueve. Mann distingue dos aspectos en el tiempo de la narración: el tiempo propio narrativo y el tiempo del contenido narrativo. El primero es el tiempo que el autor se demora para narrar un determinado hecho; el segundo se refiere al hecho mismo narrado, al tiempo que se supone dura la acción narrativa. Estos dos tiempos pueden coincidir o no. Un hecho narrativo que dura cinco minutos, el autor puede ocupar cinco minutos en narrarlo (coincidencia); o puede ocupar sólo un minuto, o bien puede ocupar horas (no coincidencia). Tal como en la narración hay un tiempo propio y otro del contenido, así también en la vida hay un tiempo subjetivo, que corresponde al tiempo propio narrativo; y un tiempo real, que corresponde al tiempo del contenido narrativo.

Toda la novela bulle en torno a estos dos aspectos del tiempo, presentados, como telón de fondo, por la montaña y el llano: la montaña, imagen del tiempo irreal; el llano, imagen del tiempo real. En la montaña no existen estaciones que permitan tomar conciencia del tiempo que pasa; la falta de estaciones es reforzada por la monotonía de la vida diaria del sanatorio; la noche eterna, siempre igual, uniforme; la misma vegetación de árboles de hojas perennes —son otros elementos de la aniquilación del tiempo. Espacio y tiempo se confunden en un relativismo esencial: el concepto del tiempo no es el mismo para un hombre de la estepa rusa, que para un habitante de una ciudad europea occidental. La falta de límites espaciales de la estepa influye en la noción del tiempo. La medida del tiempo para ese hombre será más amplia y su ritmo de vida más lento; por el contrario, para el hombre de la ciudad, la vida es más agitada y su ritmo más rápido. Escena significativa en este aspecto es aquella en la que vemos a nuestro héroe, Hans Castorp, perdido en la nieve, perdido en el espacio y perdida la noción del tiempo, sumido en el silencio eterno, sumido en una soledad completa, en la cual no hay tiempo, porque no existe algo de lo cual el tiempo pueda prenderse y en lo cual pueda manifestarse. Así, Mann llega a la otra cara del tiempo: la eternidad, el presente perpetuo, inacabable, interminable.

Para los pensionistas del sanatorio, habitantes de “La Montaña Mágica”, el tiempo pasa muy rápido; sin embargo, cuando deben tomarse la temperatura, esos siete minutos les parecen inmensamente largos. “El tiempo nos parece largo o breve, se alarga o contrae, según nuestra propia experiencia”. El tiempo no posee realidad propia, “es condición del mundo fenomenal, un movimiento mezclado y unido a la existencia de los cuerpos en el espacio y a su movimiento”. “El tiempo se anega en la monotonía infinita del espacio; nada cambia a nuestro paso; “allá lejos” es igual que “aquí”, “ahora” es semejante a “después...”.

Thomas Mann, es partidario de la teoría del eterno retorno, que se remonta hasta Heráclito y que tiene su expresión moderna en Nietzsche y en su eterno resurgir de la voluntad de poder en el hombre y en el mundo? En primer momento parece ser así, pues el autor ilustra el problema del tiempo con los astros que vieron los hombres de la antigüedad y ven los hombres contemporáneos y verán los hombres de mañana. Los ciclos de los astros en sus eternos giros, siempre iguales, así como las estaciones del año, regidas por los astros, son imagen del tiempo. Lo son también las flores que aparecen imperturbablemente en las mismas épocas del año, copiando el ritmo eternamente monótono del tiempo, así como también el incesante sucederse de las olas del mar, siempre iguales; o como la aguja del reloj que da vueltas sin detenerse, sin respetar esas rayitas que marcan las divisiones en la esfera redonda del reloj, etc. (Son ejemplos tomados de “La Montaña Mágica”).

Los personajes principales, que giran alrededor de Hans Castorp (Settembrini, representante de la tradición del "siglo de luces", a quien se contraponen el "místico" Naptha; Claudia Chauchat, Mynheer Peeperkorn, etc), son típicos representantes de las posiciones ideológicas y actitudes frente a la vida, en la historia de la humanidad.

¿Eterno retorno? Para Mann, una forma cultural, ya concluida históricamente, abre la puerta a la otra que la sigue inmediatamente o quizás después de los siglos. El mismo, en "**La Montaña Mágica**" anuncia un gran cataclismo. No se trata aquí de una palingénesis cósmica, sino de una visión de un vate. El trágico destino del músico Leverkühn, en "**Doktor Faustus**", está entrelazado con el de la Alemania contemporánea, mientras que "**Lotte in Weimar**" reactualiza el humanismo universal de los tiempos de Goethe. Mann no es partidario, en nuestra opinión, de una visión cíclica, irracional, de las culturas, a la manera de Spengler, a pesar de todas las sátiras y parodias (tan propias de Thomas Mann) que envuelven los acontecimientos y personajes de "**La Montaña Mágica**".

El tiempo, como el peor enemigo del hombre, es el problema que preocupa a Alberto Camus. El tiempo aniquila todos nuestros esfuerzos y muestra el absurdo de nuestra existencia. El suicidio sería una consecuencia lógica, pero suprimiría la conciencia —la única que descubre el absurdo, el cual es la primera de nuestras verdades—. El hombre no puede evadirse de su situación ni por medio del suicidio ni por medio de otro mundo (creencia religiosa). Las consecuencias del absurdo son: la rebelión sin esperanza (el héroe de "**El Extranjero**" no se suicida; rechaza la muerte, a pesar de tener, a la vez, plena conciencia de ella); la libertad de acción, que desliga al hombre de las reglas comunes y enseña a vivir inexorablemente, "sans appel"; y la pasión de multiplicar nuestras experiencias lúcidas haciendo inútil cualquiera escala de valores.

El problema del suicidio es distinto en "**Los Endemoniados**", de Dostoievski. Kirilov funda su poder divino sobre el suicidio. "**El Hombre sólo inventó a Dios para no suicidarse**", pero el hombre es el único ser que "**puede matarse sin causa alguna, sino simplemente por su voluntad**". Kirilov se va a pegar un tiro para demostrar que es Dios: "**Quien se mata sólo para matar el miedo, será inmediatamente Dios**". Kirilov muestra —per absurdum— el deseo del hombre de eternizarse. Camus llamaría esto "suicidio filosófico", pero Dostoievski demostró que la trascendencia del bien y del mal, sea en el aspecto ontológico ("**Los Endemoniados**"), sea en el aspecto moral ("**Crimen y Castigo**") no es ningún absurdo, sino una exigencia profunda del ser humano. El tiempo, en Dostoievski, redime al hombre para la eternidad, mientras en Camus lo consagra para esta tierra.

**“El sacerdote gritó de repente en una especie de relámpago, volviéndose hacia mí: “No, no le puedo creer. Estoy seguro de que se le ocurrió desear otra vida”. Yo le contesté que naturalmente, pero esto ya no tenía más importancia que desear ser rico, nadar bien rápido o tener una boca mejor formada. Todo está en el mismo orden. Pero él me detuvo y quiso saber cómo yo veía esa otra vida. Entonces, yo le grité: “Una vida donde yo me pudiera recordar de ésta”, y en seguida le dije que estaba harto de todo. El quiso todavía hablarme de Dios, pero yo me adelanté hacia él y procuré explicarle por última vez que me quedaba poco tiempo. No lo quise perder con Dios”.**

**(“El Extranjero”).**

El tiempo es también uno de los principales problemas en la novelística de Ernesto Sábato. No es lugar aquí para discurrir si Sábato está más cerca de Sartre o de Camus. Nos interesa su visión del hombre.

En el cap. 46 de su novela “El Túnel”, Sábato se enfrenta directamente con el problema del tiempo:

**“Fue una espera interminable (el protagonista está esperando a María). No sé cuánto tiempo pasó en los relojes de este 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 la muerte. Pero de mi propio tiempo fue una cantidad inmensa y complicada, lleno de cosas y vueltas atrás, un río oscuro y tumultuoso a veces, y a veces extrañamente calmo y casi mar inmóvil y perpetuo donde yo y María estábamos frente a frente contemplándonos estáticamente, y otras veces volvía a ser río y nos arrastraba como en un sueño a tiempos de infancia y yo la veía correr desenfrenadamente en su caballo, con los cabellos al viento y los ojos alucinados. Y era como si los dos hubiéramos estado viviendo en pasadizos o túneles paralelos, sin saber que íbamos el uno al lado del otro, con almas semejantes en tiempos semejantes, para encontrarnos al fin de esas pasadizos delante de una escena pintada por mí, como clave destinada a ella sola, como un secreto anuncio de que ya estaba allí y que los pasadizos se habían por fin unido y que la hora del encuentro había llegado.**

**“¡La hora del encuentro había llegado! Pero, ¿realmente los pasadizos se habían unido y nuestras almas se habían comunicado? ¿Qué estúpida ilusión mía había sido todo esto! No, los pasadizos seguían paralelos como antes, aunque ahora el muro que los separaba fuera como un muro de vidrio y yo pudiese verla a María como una figura silenciosa e intocable... No, ni siquiera ese muro era siempre así: a veces volvía a ser de piedra negra y entonces yo no sabía qué pasaba del otro lado, qué era de ella**

en esos intervalos anónimos, qué extraños sucesos acontecían; y hasta pensaba que en esos momentos su rostro cambiaba y que una mueca de burla lo deformaba y que quizá había risas cruzadas con otro y que toda la historia de pasadizos era una ridícula invención o creencia mía y que en todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida. Y en uno de esos trozos transparentes del muro de piedra yo había visto a esta muchacha y había creído ingenuamente que venía por otro túnel paralelo al mío, cuando en realidad pertenecía al ancho muro sin límites de los que no viven en túneles; y quizá se habían acercado por curiosidad a una de mis extrañas ventanas y había entrevistado el espectáculo de mi insalvable soledad, o le había intrigado el lenguaje mudo, la clave de mi cuadro. Y entonces, mientras yo avanzaba siempre por mi pasadizo, ella vivía afuera su vida normal, la vida agitada que llevan esas gentes que viven afuera, esa vida curiosa y absurda en que hay bailes y fiestas y alegría y frivolidad. Y a veces sucedía que cuando yo pasaba frente a una de mis ventanas ella estaba esperándome muda y ansiosa (¿por qué esperándome? ¿y por qué muda y ansiosa?; pero a veces sucedía que ella no llegaba a tiempo o se olvidaba de este pobre ser encajonado, y entonces yo, con la cara apretada contra el muro de vidrio, la veía a lo lejos sonreír o bailar despreocupadamente, o, lo que era peor, no la veía en absoluto y la imaginaba en lugares inaccesibles o torpes. Y entonces sentía que mi destino era infinitamente más solitario que lo que había imaginado". (Buenos Aires, Ed. Sudamericana, II ed., 1967, pág. 14).

Es un penetrante análisis del tiempo. El tiempo de los relojes no coincide con el de los afectos, pero tampoco esta duración interior del protagonista coincide con la de otra persona. La soledad es insalvable. Kierkegaard había enseñado que el instante era un irrumpir de la eternidad en el tiempo, pero Heidegger quita cualquiera relación de la existencia para con Dios, y hace del instante un momento de la angustia vivida. El héroe de "El Túnel" no se preocupa en ningún momento de valores religiosos. Una trascendencia del tiempo es imposible. Algo parecido sucede en la otra novela de Sabato, "Sobre Héroes y Tumbas". Martín busca desesperadamente la posibilidad de participar del interior de Alejandra, de sufrir y gozar junto con ella: no lo consigue, y ante esta imposibilidad es empujado a una tentativa de suicidio.

Georges Bernanos, en sus novelas "Sous le Soleil de Satan" ("Bajo el sol de Satanás") y "Journal d'un Curé de Campagne" ("El diario de un cura de campo") muestra la directa influencia de lo sobrenatural en el hombre, sea la de Satanás, sea la de la Gracia. Pero el demonio que aparece en "Bajo el sol de Satanás" no tiene el mismo aspecto que el que aparece en "Los Hermanos Karamazov": Iván, afie-

brado "ve" al Diablo sobre el diván; le revela que Smerdiachtkov iba a suicidarse. Smerdiachtkov, "monstruo que no quiere a nadie", es el verdadero asesino del viejo Fedor Pavlovich Karamazov, pero suicidándose quita a Iván las verdaderas pruebas de la inocencia de su hermano Dimitri. El Diablo, en la novela "Bajo el sol de Satanás", cambia su táctica: "Y el vicario de campo, vio de repente delante de sí su doble: una semejanza tan perfecta, tan sutil que se hubiera podido comparar menos con la imagen reflejada en un espejo, que con el singular, único y profundo pensamiento, que cada cual nutre de sí mismo" (Pág. 147, Ed. Pion, París, 1926). Es un diablo "freudiano". El tiempo ya no tiene valor: es la eternidad que da sentido a los días del pobre "abbé" Donissan. El autor "salta" del presente al futuro: "El cura de Lumbres dirá más tarde...: "El santo de lumbres conocerá un día, la cara de su enemigo...", etc. La gente se extraña de sus actos, porque no sabe lo que los Cielos revelan a un Santo, como cuando lleva a la iglesia a la joven suicida Mouchette, "toda ensangrentada y moribunda". Pero él sabe el deseo de la joven de ser llevada delante del altar para expiar, de esta manera, sus delitos. Así son, también, los actos del joven cura de Ambricourt, en la novela "El diario de un cura de campo" quien "sabía lo que contenía el paquete" ("je savais ce qu' il contenait") de la Condesa; sabía lo que quería Dios de él; sabía que la Gracia vence al final toda la desesperación. "Tout est Grace", dice al morir. (También el pobre vijejo de la novela de Mauriac "El nudo de víboras" conoce, al morir, "el nombre adorable del amor").

Al hablar del "espacio vital", no pensamos en el "espacio de vida" (Lebensraum) de la filosofía política del nazismo, sino en el de la psicología topológica ("life space"), según la cual los hechos físicos, sociales o culturales entran a formar parte de un espacio vital sólo en cuanto actúan sobre el individuo y en el momento en que actúan. Estos espacios son campos de fuerzas que determinan la conducta humana, la cual puede todavía modificar el equilibrio de aquéllos y provocar la descarga de las tensiones. Estas corresponden a unas tareas, interrumpidas de imprevisto, y muestran cómo los sujetos se acuerdan de los problemas no resueltos en una medida mayor que de los ya resueltos, y tienden a restaurar, a lo menos simbólicamente, el equilibrio perdido.

Camilo José Cela, en "La Colmena", ofrece un ejemplo de psicología topológica. Se trata de una narración con simplicidad de argumento, acerca de la multitud de seres que pululan en la ciudad (Madrid), como las abejas en la colmena. En agitados cambios y desplazamientos, el autor nos hace ver la vida, problemas y anhelos de aquellos seres. La narración ocurre en rápida sucesión de cuadros. Los personajes salen —por lo menos imaginativamente— de su "colmena", pero vuelven de nuevo a ella. Los Cafés son pequeños apartamentos de esta colmena, donde las "abejas" tienen sus encuentros.

**“Para doña Rosa, el mundo es su Café, y alrededor de su Café, todo lo demás...”** (p. 11, Ed. Emecé, Buenos Aires, 1951).

**“En el Café de doña Rosa, como en todos, el público de la hora del café no es el mismo que el público de la hora de merendar”** (p. 103).

Cela juega con los espacios cerrados y abiertos, que corresponden a las situaciones “cerradas” o “abiertas” de los personajes. Hay una dialéctica de los espacios, que podemos resumir en el siguiente esquema:

El **CAPITULO I.** nos sitúa en un **espacio cerrado** (es la tarde del primer día): el Café de doña Rosa. Nos coloca entre los diversos personajes “habitúes” del lugar. La vida de ellos es cerrada, determinada, como la de los deudores, camareros, músicos, jóvenes “perdidas” (Elvira), viejas damas, etc. El **CAPITULO II. Espacio abierto-cerrado** (el anoche del primer día). Martín Marco, el poeta de ideas avanzadas, echado del bar por no tener con qué pagar su café, deambula por las calles, como lo hace también su amigo Paco. Las parejas enamoradas están sentadas en los parques, expuestas al frío. Por otra parte, don Roberto González y su mujer Fílo están enclaustrados en sus penurias económicas, como tantos otros. El **CAPITULO III. El espacio cerrado** (la tarde del segundo día); cerrado, como la vida de los seis caballeros, ya maduros, en el Café de la calle de San Bernardo; como los amores y las entregas de las niñas pobres (Victoria); como los encarcelados, los abandonados (doña Margot); como las citas en las casas de mala fama, etc.— El **CAPITULO IV. Espacio cerrado-abierto** (ya avanzada la noche del primer día); cerrado, como los sueños terribles de la Elvira; como la humillación de la Victorita (que se entrega para tener plata y salvar así a su novio tísico); como el término provisorio de la vagancia de Martín en la casa de mala fama de doña Jesusa; como la vida de los trashedores que no tienen salida en su vida. Lo único abierto, aunque muy poco, son las ilusiones del oficial de la guardia, Julio García... El **CAPITULO V. El espacio completamente cerrado** (la noche del segundo día). Victorita “consigue” entregarse; Julita hace el amor en la misma casa donde entra, por las mismas razones, su padre. Vidas sin sentido, como la de Ricardo y Maribel, etc.— El **CAPITULO VI. El espacio cerrado-abierto** (el mañana del segundo día). Martín conversa en la cama con Pura, en la casa de doña Jesusa; se describe la vida de las pobres planchadoras. Pero hay un niño que canta flamenco. El **FINAL El espacio más o menos abierto** (una mañana tres o cuatro días más tarde). Doña Rosa sale de compras. Martín va al cementerio a la tumba de su madre. Paco lo busca para prevenirle del peligro (la denuncia en los diarios), pero Martín deambula soñando sin percatarse de nada.

**“Los personajes se hallan en primer término, sus sombras se mezclan con las de las farolas callejeras y las casas que le sirven de fondo. Esas gentes son a menudo definidas, no sólo por el**

**nombre, sino que se les sitúa geográficamente mediante nombre de sitios y calles, por referencia al metro, los teatros o los cafés". (5)**

Sería muy largo querer demostrar cómo los personajes no sólo dependen en su existir de los espacios ya citados, sino cómo su psique está moldeada por los mismos. Algo parecido sucede en las novelas de William Faulkner, Julien Greene, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, etc.

Juan Rulfo, en "**Pedro Páramo**" muestra en una aldea muerta, Comala, la tragedia de los hombres, también ya muertos. Porque Comala

**"está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno. Con decirle que muchos de los que allí mueren, al llegar al infierno, regresan por su cobija".**

(págs. 1 y 10, Ed. Fondo Cult. Econ., México, 1965).

Y esto es precisamente lo que da fuerza al relato de Juan Rulfo: la realidad (la vida escrita en Comala y la de su personaje principal, Pedro Páramo) está descrita mediante la técnica de la "corriente de la conciencia". El subconsciente individual y colectivo aflora a la superficie y hace que los límites entre la realidad e ilusión estén borrados. El lector mismo debe hallar el hilo de la narración. Las pasiones, amores, violencias, etc., no se pueden desligar de este páramo erial y raso, poblado sólo por los murmullos. Nadie puede penetrar en el mundo interior de los personajes. Ellos son el páramo...

Y para no alargar ejemplos, citemos sólo "**La Casa Verde**", de Mario Vargas Llosa, en cuyo mundo pululan innumerables personajes moviéndose constantemente en un enorme espacio con dos escenarios: la ciudad, Piura, y la selva, Amazonia. Espacio y tiempo se entrecruzan, se separan, se juntan, se superponen constantemente, y es en el Epiflogo donde la obra adquiere toda su unidad. Se cuentan en forma alternada, cinco historias, principalmente; cada historia, considerada independientemente, tiene un protagonista. Pero la obra, como tal, no tiene protagonista: este papel lo desempeña, más bien, la Casa Verde, el prostíbulo. La visión quebrada del mundo actual, la intrascendencia de las acciones humanas, las limitaciones y lo rastrero de la vida del hombre, todo es un reflejo del espacio en que se desarrollan los acontecimientos.

Es una novela excepcional, la mejor que he leído de la novelística hispanoamericana contemporánea. La técnica, a primera vista muy complicada, surge de la naturaleza de la misma problemática. No es un juego ni una imitación de las formas ya experimentadas. El espacio

---

(3) PAUL ILIE: "**La novelística de Cela**". Madrid, ed. Greños, 1963, pág. 132.

amazónico y el de Piura, desértico, se entrelazan como se entrelazan las pasiones, luchas y deseos de sus habitantes. La novela parece una película en dos planos sobreimpresos: el de fondo, con su historia, su tiempo y su espacio; y el de adelante, con su "presente" historia, tiempo y espacio. El corte es directo en ambos planos; los diálogos correspondientes a distintos planos, son también "directos", es decir, el diálogo pasado está a la par con el diálogo presente. De vez en cuando las siluetas de los planos se confunden haciendo difícil la comprensión. La sobreimpresión se manifiesta también en el diálogo monologizado, como por ejemplo:

**"Bonifacia comenzó a sonreír con timidez, ¿no necesitaba un trabajito don Aquilino?, y sus ojos observaban la boca del viejo con ansiedad, ¿que le hicieran la comida mientras se quedaba en Santa Mara de Nieva?, ¿que le fueran a recoger la fruta?, ¿que le limpiaran la balsa no necesitaba? El viejo se acercó a ella, ¿de dónde la conocía?, y la examinó de arriba a abajo, ¿la había visto antes, no es cierto?"**  
(Ed. Seix Barral, Barcelona, 1966, pág. 232).

Fushia, el bucanero fugitivo; Lalita, mujer de tres hombres (Fushia, el práctico Nieves y el guarda Huambachano); Bonifacia, la niña de la selva, mujer del Sargento Lituma y después "Selvática" del prostíbulo; don Anselmo, el arpista, fundador de la Casa Verde; el Padre García, furibundo defensor de la moral; "Los Inconquistables" —muchachos que "no sabían trabajar, sólo chupar..." y tantos otros, son inseparables e ininteligibles fuera del espacio que los engendró.

No queremos agotar la paciencia del lector con nuevos ejemplos de la psicología topológica, como la que envuelve toda la novela "L'Education Sentimentale", de Flaubert, o "Dubliners", de J. Joyce, donde las ciudades —París y Dublín respectivamente—, moldean las fisonomías y acciones de sus protagonistas.

Al hablar del "Nouveau Roman", en un estudio anterior nuestro ("Evolución de las Formas Novelescas", Anales de la Facultad de Filosofía, Univ. Cat. de Chile, 1967, p. 55), nos hemos referido a sus principales representantes: Michel Butor, Nathalie Sarraute y Alain Robbe-Grillet, constatando que había algo común en sus teorías y sus novelas: "la muerte del personaje" (aunque no su completa desaparición) y de toda la envoltura humana que podrían tener los objetos... Son los objetos los que canalizan el desplazamiento del personaje, haciéndolo depender de ellos; la novela no es construida por el "yo" de la narración. Es una literatura de las cosas, de lo inmóvil: no sólo se proclama la muerte del personaje, sino también de las categorías psicológicas o filosóficas (por ejemplo, el tiempo y el espacio) en las cuales el personaje está aprisionado. Michel Butor ("L'Emploi du Temps", "La Modi-

fiction”) analiza el tiempo como elemento devastador de las cosas y de lo presente. Para Nathalie Sarraute, el hombre común deviene una cosa, un objeto automático; se mueve, no como un individuo libre, sino como una partícula alrededor de un núcleo. Los individuos no están definidos; reaccionan gregariamente (gestos, silencios, actitudes del cuerpo, expresiones de la cara, etc.): pertenecen al género de seres que la ciencia llama “tropismo”, que es una respuesta del protoplasma al estímulo (heliotropismo, geotropismo, fototropismo, termotropismo, etc.). En las obras de Alain Robbe-Grillet, el tiempo se vuelve inmóvil (“*La Jalousie*”); las cosas priman por encima del personaje (“*Le Voyeur*”), o el personaje se pierde entre las cosas (“*Dans le Labyrinthe*”).

A nuestro entender, el “Nouveau Roman” es una consecuencia lógica de la novelística de Franz Kafka, quien —como hemos visto— introduce “el tercer narrador”, el impenetrable ambiente, o si se quiere, “el espacio psíquico” (es una expresión metafórica, porque el espacio, como tal, no puede ser algo psíquico). Nos referimos a lo que los psicólogos llaman el “psiquismo marginal” y “los estados dispersos de conciencia”. Los movimientos interiores de los personajes de Nathalie Sarraute son captados a través de la superficie, a partir de las conversaciones o de acciones completamente banales (“*Les Fruits d’Or*”), o por medio de tropismos que rompen los esquemas psicológicos comunes (“*Marterau*”). La novela se vuelve una yuxtaposición de pequeños cuadros que no tienen ningún texto causal entre sí (“*Tropismes*”). La intriga no existe, o es un simple hilo que permite agrupar los movimientos psicológicos alrededor de diferentes temas e impedirles desparramarse en el infinito. Los personajes aparecen como algo ambiguo, no bien caracterizados; son un mundo de tropismos, de impulsos internos, que, poco a poco van haciendo aparecer las formas, un rostro, una actitud. En el “*Planetarium*” cada personaje es una partícula autónoma con imprevisibles y contradictorias reacciones; un pequeño planeta en el conjunto del Planetarium. Es curioso notar que leyendo sus obras, por ejemplo, “*Portrait d’un Inconnu*”, nuestros propios tropismos nos llevan a no ver en los otros más que personajes, aunque ellos no son sino una apariencia. Las relaciones, siempre iguales, a un estímulo dado, se notan en la novela “*Dans le Labyrinthe*” (“*En el Laberinto*”), de A. Robbe-Grillet. Se trata de repetición de escenas en un espacio corto, donde el protagonista no puede ni avanzar ni retroceder.

Ya no se trata del hombre libre, sino de sus reacciones subconscientes frente a un estímulo dado. El espacio condiciona a la conducta humana. ¿Cómo salir de esta cárcel? ¿Huyendo a otros planetas, como lo hacen los novelistas de “science-fiction”? ¿Haciendo que el espíritu invada el espacio y lo espiritualice? Es lo que hacen y hacían los grandes novelistas de antaño y del presente. El “Nouveau Roman” es un documento de nuestra triste época, más que una obra de arte,

Porque el verdadero arte no sólo nos espiritualiza librándonos de las cadenas del tiempo y del espacio, sino, en algunos casos, nos "diviniza". Oigamos lo que dice F. Mauriac con respecto a las obras de Graham Greene, y que se puede aplicar también a las obras de él mismo: "Existe la naturaleza corrompida y la Gracia todopoderosa; existe el hombre miserable que no es nada, ni siquiera en el mal, y este misterioso amor que lo embarga en lo más craso de su ridícula miseria y de su vergüenza irrisoria para convertirlo en un santo y en un mártir". (4)

Leamos las últimas líneas de la novela "El Poder y la Gloria", de Graham Greene:

"El muchacho cruzó lentamente el patio, hacia la puerta de la calle. Suponiendo que fuera el teniente que volvía para vengarse de la escupida... Asió la pesada puerta de hierro y la hizo girar un poco. Un desconocido estaba en la calle: un hombre pálido y delgado, de boca más bien amargada, con una valijita en la mano. Nombró a la madre del muchacho y preguntó si esa era la casa de la señora. Sí, contestó el niño, pero la señora dormía. Se dispuso a cerrar la puerta, pero un pie se introdujo para impedirse. El desconocido dijo:

—Acabo de desembarcar. Llegué anoche, por el río. Pensé que tal vez... Tengo una carta de presentación para la señora, de parte de un gran amigo.

—Está durmiendo —repitió el muchacho.

—Si usted me permitiera entrar —dijo el hombre, con extraña sonrisa asustada. De pronto, bajando la voz, agregó:

—Soy sacerdote.

—¿Usted? —exclamó el niño.

—Sí —dijo con suavidad—. Me llamo padre...

Pero el muchacho ya había abierto la puerta de par en par, y puesto los labios sobre la mano del desconocido, sin esperar que dijera su nombre".

La Gracia está por encima del juicio humano. Es un misterio. Pero un misterio lleno de esperanza y misericordia. En la persecución en México queda un solo sacerdote y éste es malo. Graham Greene quiere mostrar la actuación de la Gracia mediante este sacerdote malo. ¿Cómo? ¿El sacerdote se ha salvado? ¿Su martirio ha traído la bendición a esta tierra ensangrentada? El autor no lo dice. Pero leyendo las últimas líneas de la obra sentimos que algo ha pasado; algo que le da sentido. Este "algo" que no está en ninguna parte tomada aislada-

(4) Francois Mauriac: "De Pascal a Graham Greene". Ed. Emecé, Buenos Aires, 1952, pág. 176.

mente y que, sin embargo, no se puede entender sin ellas (partes), lo llamamos "el acontecimiento ideativo" o "simbólico". **La Gracia ha vencido.** El martirio del pobre sacerdote no ha sido vano. Viene otro sacerdote, sin aviso, a reemplazarle. Y el muchacho —que representa el futuro de una nación— abre su corazón a la Gracia "de par en par". Porque a Dios no se puede querer a medias...

El espacio dado, México, como cualquier otro en esta miserable tierra, se vuelve un lugar, donde "suben y bajan los ángeles", como en el sueño de Jacob.

**"Ciertamente está Yavé en este lugar, y yo no lo sabía... No es sino la Casa de Dios y la puerta de los cielos". (Gen. 28, 16-17).**

**Domus Dei et porta coeli.**

