

[En Inciarte, F., *Imágenes, palabras, signos. Sobre arte y filosofía*,
ed. L. Flamarique, Eunsa, Pamplona, 2004.]

ESPACIO, TIEMPO Y ARTE

Was it an instant of enchantment
only or hours and years and ages?
James Joyce,
A Portrait of the Artist as a Young Man

Five, six: the nacheinander. Exactly:
and that is the ineluctable modality
of the audible. Open your eyes.
James Joyce,
Ulysses

Hay varias posibilidades de abordar el tema. Voy a enumerar algunas y a ordenarlas según el mayor o menor grado de interconexión entre las tres magnitudes del espacio, el tiempo y el arte. Empiezo por las que ven las tres como más o menos indiferentes entre sí y sigo por otras que las ven en progresivo grado de interdependencia; es decir, paso de considerar el arte en el espacio y el tiempo a considerar más bien el espacio y el tiempo en el arte.

El tiempo de la historia es linealmente extendido y, en principio, ilimitado, mientras que el espacio disponible es siempre limitado. Esto vale sobre todo para la arquitectura, que es el arte que más espacio requiere. Es lógico entonces que los tiempos posteriores tiendan a destruir lo que se construyó en los anteriores. Si se construyera ilimitadamente, la tierra terminaría por no dejar ya más espacio para nuevas obras arquitectóni-

cas. Ya sólo esto favorece el impulso iconoclasta inherente a la cultura humana en general. De un modo u otro, no hay construcción sin destrucción. Pensemos, por ejemplo, en la Roma de y posterior a Sixto V, o en el París decimonónico del barón Hausmann, o, mucho antes, en el Nuevo Reino de Egipto, en Luxor y Carnak, donde Tutmosis III tanto destruyó de lo que había construido la hija de Tutmosis I, Hachepsut, de la misma dinastía dieciocho, para hacer sitio a sus propias construcciones. Por supuesto, la cosa no empezó ni, como digo, terminó ahí.

Pero no sólo un edificio o, en menor medida, una escultura o una pintura ocupan espacio. También lo ocupa un libro de poesía o una partitura. Por otra parte, todos los tipos y ejemplares artísticos, sean ópticos o auditivos, surgen cada cual en un periodo determinado de la historia. Ya sólo por eso cabe preguntar por la relación de cualquier obra de arte tanto con su propio tiempo como con los tiempos que la preceden y que le siguen. En relación con su propio tiempo, la cuestión que se plantea entonces es la del estilo de una época. Ése sería el punto de vista adoptado por Heinrich Wölfflin. En comparación, en cambio, con las épocas que la preceden o que le siguen, la obra de arte aparece más bien como un hito, mojón o punto de apoyo para la tarea de comparación de estilos. Este otro punto de vista fue también adoptado por Heinrich Wölfflin, cuyas obras son a su modo, por cierto, también verdaderas obras de arte; pero sobre todo, y en relación con la arquitectura, fue elaborado posteriormente por uno de los discípulos más conocidos de Wölfflin, Siegfried Giedeon -no sólo en su famosa obra *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, sino también en otras en las que su autor se remonta a épocas mucho más alejadas de la nuestra que el Renacimiento o el Barroco. En todas esas obras Giedeon trasciende decididamente la perspectiva de una mera comparación de estilos y llega a abarcar épocas tan distantes entre sí que su mutua comparación resultaría forzada desde un punto de vista puramente estilístico.

Otra posibilidad, esta vez ya más próxima a la interdependencia entre nuestras tres magnitudes, sería la de comparar tipos de arte entre sí

según su mayor o menor afinidad con el espacio o con el tiempo. Así, por ejemplo, la música tiene una mayor afinidad con el tiempo que con el espacio, al contrario que la arquitectura. A primera vista, a la música el espacio le es exterior, pero, evidentemente, no el tiempo, al revés que a la arquitectura o cualquier otro tipo de arte visual.

Por último, y sin que con esto pretenda agotar todas las posibilidades, cabe la de considerar la relación intrínseca que, para seguir con los mismos ejemplos, tiene la música no sólo con el tiempo sino también con el espacio, como, al revés, la arquitectura no sólo con el espacio sino también con el tiempo –y eso por encima de circunstancias particulares dadas por los diversos estilos de época. Dentro de esta última posibilidad cabría diferenciar aún más. Ciñéndonos de momento al ejemplo de la música, cabría pensar en el hecho de que también la música puede dar una acusada sensación de espacialidad. Los distintos lugares de donde salían las voces o sonidos en un recinto, sagrado o profano, no eran indiferentes para una ejecución lograda ni para una impresión acústica adecuada en determinados tipos de música barroca. Y saltando ahora al siglo XX, Sergiu Celibidache es uno de los ejemplos más claros de la importancia que cabe dar a la dimensión espacial de la música. Su negativa a dejar que se grabaran sus conciertos no obedecía a un purismo más o menos caprichoso, sino a una intuición fundamental que, al parecer, tuvo ya de muy joven en San Marcos de Venecia¹. La música, ésa fue su intuición, es espacial; venía, como quien dice, del cielo; en ese caso, por lo menos de las bóvedas de la basílica. Es una sensación de la que, a su modo, Thomas Mann se hace eco en alguna de las conferencias que en su *Doktor Faustus* el profesor de origen menonita Kretzschmar pronuncia ante un reducido público, en el que, de todos modos, se encuentra nada menos que Adrian Leverkühn, transfiguración literaria de Arnold Schönberg. Naturalmente, en un disco no parece fácil, ni tal vez posible, retener esa sensación espacial de una música viniendo de las alturas. Y lo que a otro rumano, esta vez de origen húngaro, György Ligeti, le interesa de modo especial en algunos tipos de música africana son precisamente sus componentes

marcadamente espaciales. Por lo que se refiere a la arquitectura, cabría a su vez pensar en la posibilidad de fenómenos análogos a los que acabo de indicar; cabría, quiero decir, buscar en algunos aspectos de ese arte, tan eminentemente espacial, una escondida temporalidad simétrica a la escondida espacialidad en esos u otros tipos de música.

Pero aun suponiendo que la búsqueda tuviera éxito, no es ése el único punto de vista desde el que se podría considerar la posibilidad, por una parte, de una espacialidad intrínseca a las artes que, como la música, parecen a primera vista sólo temporales y, por otra, de una temporalidad intrínseca a las que, como las artes visuales en su conjunto, parecen, por el contrario, meramente espaciales. En lo que sigue voy a hacer alusiones a todas las posibilidades hasta ahora enumeradas para abordar nuestro tema. Pero con todo eso todavía no hemos llegado al punto de vista desde el que, con preferencia sobre todos los demás, quiero tratar la cuestión de las relaciones entre espacio, tiempo y arte. Es desde otro punto de vista desde donde se puede llegar a ver la posibilidad de una máxima interpenetración de las dimensiones de espacialidad y temporalidad en las artes del tipo que sea. Voy a acercarme a esta otra perspectiva a partir de un tipo de arte que hasta ahora no había tocado, el de la poesía. Y lo voy a intentar empezando por una consideración puramente lingüística.

En alemán, la palabra "poesía" y la palabra "concentración" (o "densidad") tienen mucho que ver entre sí. "Poesía" se dice en alemán "*Dichtung*" y "concentración" (o "densidad") "*Dichte*". Lo que ocurre es que no sólo la poesía, sino el arte en general, es una especie de concentrado de la vida. La vida discurre lentamente, y por eso da con frecuencia lugar para el aburrimiento. En alemán "aburrimiento" se dice "*Langeweile*" (de "*lange Weile*", algo así como "largo tiempo", "tiempo extendido", extendido indefinidamente). Ya Sócrates preguntaba si merece la pena tener un alma inmortal si por inmortalidad se entiende una especie de extensión ilimitada del tiempo. En cambio, en cuanto concentrado de la vida, el arte es siempre, como se dice también en alemán, "*kurzweilig*" (de "*kurze Weile*", "tiempo corto"). En el arte, en efecto, el tiempo se hace corto. Y eso

independientemente de si se trata de un tipo de arte cuya ejecución y cuya recepción requieren, como la música, tiempo, o de si se trata más bien de otro tipo de arte que, como por ejemplo la pintura, por lo menos en su recepción no lo requiere, no requiere en principio tiempo. No habría, pues, inconveniente –a no ser puramente de uso o costumbre lingüística– en ampliar el significado de la palabra “*Dichtung*” (“poesía”, “condensado”) y aplicarlo también a otros tipos de arte fuera del de la poesía.

Esto es sólo una primera aproximación, pero nos puede llevar ya al centro de las consideraciones que aquí interesan. El arte tiene indudablemente mucho que ver con la vida, pero no se puede reducir a ella. En todo caso, está llamado a captar la esencia de la vida de un modo que atraiga no sólo a la inteligencia sino también al sentimiento y a la imaginación. Pues bien: no por casualidad, las palabras “esencia” y “extracto” (o “concentrado”) se emplean a veces indistintamente en la vida y el lenguaje corrientes. Pero ¿qué quiere decir que la esencia de la vida es su mismo extracto o concentrado? ¿No es esto una mera metáfora, como lo sería compararla, por ejemplo, con la esencia de rosas contenida en un frasquito de perfume búlgaro? En realidad es más que eso. Recurramos para verlo a otra comparación. Después de todo, también Aristóteles recurría a analogías como único modo de captar lo que significan conceptos fundamentales tales como los de ser, entender y vivir.

Sea lo que sea la vida, lo cierto es que si no se mueve, si se detiene, deja de ser. La vida va indisolublemente unida al movimiento. Y en el movimiento, como en su captación, intervienen de un modo u otro los conceptos de espacio y tiempo. Pero con esto no hemos llegado todavía al punto de comparación que aquí más interesa. El punto de comparación tiene que ver con la matemática y, en especial, con el cálculo infinitesimal como la matemática del movimiento. También en el cálculo infinitesimal, y más concretamente en su concepto de límite, se da, como en el arte, algo así como un condensado o un extracto en el que reside su esencia. Si la curva que expresa un movimiento es captable o calculable matemáticamente, eso se debe a ese concepto. En el concepto de límite se encuen-

tran lo finito y lo infinito, el punto y la línea, sin ser él mismo –el límite (“*limes*”)– ni una cosa ni otra: ni punto ni línea, o, en todo caso, ambas cosas a la vez; una especie, pues, de contradicción. Prescindo de si los múltiples intentos de dar con una fundamentación lógico-filosófica del cálculo infinitesimal han dado los resultados apetecidos. Desde luego, lo que tales intentos han reprochado siempre a sus inventores –siguiendo la línea de las críticas que ya Berkeley hizo a Newton– son las contradicciones inherentes a los conceptos fundamentales del cálculo, empezando por el de infinitésimo y siguiendo por el de límite; o, por lo menos, las contradicciones inherentes al modo como, no sólo Newton sino también Leibniz, empleaban esos conceptos fundamentales.

El límite en el cálculo infinitesimal, un límite que no es ni punto ni línea, ni finitud ni infinitud, o en todo caso ambos a la vez: ese límite bien podría ser el equivalente formal o analógico del concentrado en que radica la esencia de la vida, una de cuyas expresiones es el arte y, desde luego, su máxima expresión intuitiva –dado precisamente que en el arte la vida se concentra al máximo como en un extracto de su propia esencia. La curva, o el segmento de curva, que representa el movimiento es normalmente sólo calculable si se le puede encontrar una tangente por un punto que a su vez la represente en toda su longitud. Estamos aquí también, pues, ante un fenómeno de concentración.

El descubrimiento del cálculo infinitesimal ocurre en la época del Barroco. Esto tal vez sea una casualidad, pero más probable es que no lo sea. Del Barroco se ha dicho que es emoción y movimiento a toda costa. Lo dijo Jakob Burckhardt en su *Cicerone*, y lo repitió como *motto* a sus *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte* su discípulo Heinrich Wölfflin. En vez de “emoción” podríamos decir también “vida”. “Emoción y movimiento” sería entonces una endíadis equivalente a “el movimiento de la vida”. Lo cierto es que el Barroco es también la época que, después de las conmociones copernicanas, más acuciada se ve por la infinitud; por la infinitud tanto en su dimensión de grandeza como en su dimensión de pequeñez; tanto por el silencio aterrador de los espacios

infinitos revelados por el telescopio como por el no menos enigmático carácter de las magnitudes infinitesimales a las que el microscopio sólo se puede acercar, sin llegar nunca a un límite como punto final de la búsqueda. Es muy probable, por tanto, que esas circunstancias históricas no sean meras coincidencias; que no sea mera coincidencia el desarrollo simultáneo de la matemática del movimiento y la creación, pongamos, de las fachadas ondulantes de Francesco Borromini. Tanto en las fachadas de Borromini como en los interiores de sus iglesias, lo importante no es sólo el movimiento ondulante; importante es también su continuidad. Sin ella, el movimiento no podría abarcar unitariamente ni toda una fachada ni, menos aún, todo un edificio. De igual modo, la continuidad de una curva es, en general, el requisito para poder calcular matemáticamente el movimiento que expresa. En una fachada renacentista la independencia de cada uno de sus cuerpos es mucho más acusada que en una barroca. Y lo mismo cabe decir del interior de los edificios. No deja de ser sintomático que Balthasar Neumann y otros arquitectos del Barroco, tal vez ya Guarini, empezaran a utilizar el cálculo integral para la estática de sus complicadas cúpulas.

Pero dejemos otra vez de lado la cuestión de los estilos de época. Concentrémonos otra vez en el problema del límite como expresión, no sólo matemática, de la esencia o concentrado del movimiento en que pueda consistir la vida.

La vida discurre normalmente a lo largo de una línea cuyo término es en principio imprevisible. Esto hace de la línea de la vida una línea ilimitada. Y, sin embargo, por poco previsible que sea el momento en que la vida, y en especial la vida humana, vaya a dejar de ser, vaya a cesar, lo cierto es que alguna vez lo hará. En este sentido, como decía Hegel, el momento del nacimiento es también, y de algún modo ya lo es, el momento de la muerte. En eso consiste la tristeza, el luto (*“die Trauer”*), que, según él, se extiende como un velo por toda la naturaleza y, en especial, la naturaleza orgánica. Tenemos, pues, dos modos posibles de considerar la vida humana, que es el tipo de vida que, con relación al arte en su di-

mensión espacial y temporal, aquí más interesa: la vida como extendida en la dirección de la línea del tiempo, y la vida como un sólo instante en que se cifra la esencia de esa línea. Línea y punto otra vez; pero una línea que no es línea, porque se concentra en un punto, y un punto que no es punto, porque abarca toda la línea: un infinitésimo, es decir, una cantidad que no es propiamente cantidad, justo como para Hegel el cálculo infinitesimal es la matemática que rebasa el aspecto puramente cuantitativo: la matemática propia del espíritu, una matemática espiritualizada o, tal y como la veía él, filosófica.

A la línea nos la representamos normalmente como una línea horizontal. En su extensión horizontal la línea representa entonces la primera dimensión del espacio. El punto, en cambio, no parece ser ni tan siquiera unidimensional. Y, sin embargo, no sería del todo inexacto ver ese punto como el representante, símbolo u origen de la segunda dimensión del espacio: la de la vertical –una dimensión que, de algún modo, destruye o elimina la primera, la dimensión horizontal. “De algún modo”, porque, para seguir diciéndolo en términos hegelianos, se trata de un proceso de “resolución” (de “*Aufhebung*”) en el que lo eliminado queda, sin embargo, conservado y elevado a un orden superior (fenómeno triple que también queda expresado, según indica el mismo Hegel, en el verbo latino *tollere*). Traspuesto al orden de la tridimensionalidad propiamente espacial, podríamos comparar ese proceso con lo que ocurrió cuando los israelitas cruzaron el Mar Rojo puesto por Yavéh, como quien dice, de canto. Seguía siendo el Mar Rojo, pero un Mar Rojo ahora empinado.

Contra lo que pudiera parecer a primera vista, en esta imagen se encierra más que una mera ilustración algo traída por los pelos. Prueba de ello es, por ejemplo, el siguiente párrafo en *El tiempo recobrado* de Marcel Proust:

Cuando pensaba en lo que Bergotte me dijo: ‘Está usted enfermo, pero no hay que compadecerle: tiene los goces del espíritu’, ¡cómo se equivocaba sobre mí! ¡Qué escasa satisfacción había en aquella lucidez estéril! Y aún añadido que si algu-

na vez tenía yo quizá satisfacciones (no de la inteligencia), las gastaba siempre por una mujer diferente; de suerte que, aunque el Destino me hubiera concedido cien años más de vida, y sin enfermedades, no haría más que añadir prolongaciones sucesivas a una existencia simplemente longitudinal sin que se viese siquiera el interés de que se prolongara más, y con mayor razón durante mucho tiempo².

Cuando se ve la vida como una especie de Mar Rojo no extendido en una línea horizontal ilimitadamente prolongable sino empujado, es decir, cuando se la ve como algo a lo que la muerte va a poner fin no de una manera externa, al final de su carrera, sino de una manera interna, en cada uno de sus instantes representándola así en su totalidad, justo como el universo barroco de Leibniz queda representado también en cada mónada, entonces se coloca uno en la dimensión trascendente del arte simbolizada por la línea vertical. Wladimir Soloviov lo expresa así:

La definición general de todo auténtico arte según su esencia es la siguiente: toda representación sensible de cualquier objeto o fenómeno visto bajo el aspecto de su futuro estado o a la luz del mundo futuro es una obra de arte³.

Notable en esta definición es también que no le impidiera a Soloviov definir la poesía a la vez como “burla de la realidad”.⁴ En cierto modo, también esta segunda definición vale para todo tipo de arte.

La escueta referencia a un futuro trascendente, una especie de fuga a otro mundo, no es, en efecto, lo único importante en relación con esa primera definición de Soloviov. Más importante aún es el contraste que en sus dos definiciones aparece entre algo y su opuesto, trascendencia y burla, vida y muerte, ser y nada. Y tanto más importante cuanto más próximos aparezcan en él los opuestos, hasta llegar, en el caso de máxima aproximación, al oxímoron: “la música callada”, “la soledad sonora”, etc. Por lo general, cuanto más irónico es el arte, más transparente es la vida que expresa, y cuanto más intensa la vida, más profundo el luto de su caducidad –en donde el máximo grado de intensidad es el de la vida misma en cuanto que, independientemente de su longitud, lleva en todo

momento la muerte dentro de sí. La longitud del tiempo extendido es lo de menos; lo que cuenta sobre todo es la simultaneidad de ser y no ser propia del instante temporal.

Quien dice simultaneidad dice también espacio. Pero esa simultaneidad constituye a su vez el tiempo en lo que éste pueda tener de real. El tiempo real no existe fuera de esa simultaneidad. El tiempo real no puede existir ni en un pasado, que ya no es, ni en un futuro, que aún no es. Si el tiempo es algo real tiene que existir en el presente. Fuera de éste no existe más que en la mente. Y si el pasado y el futuro han de participar de algún modo de esa única realidad esencial del tiempo, tienen que hacerlo también en el presente. Sólo como momentos del presente, sólo como algo actual, son pasado y futuro, ellos mismos, algo real. (Como bien lo expresan el latín *et*, tomado de él, el inglés, “realidad” y “actualidad” están íntimamente emparentadas.) La palabra “momentos” hay que tomarla ahí (en “momentos del presente” de la frase anterior) en el sentido de la “resolución” (“*Aufhebung*”) hegeliana: como lo que desaparece al pasar; en el sentido, pues, de las cantidades evanescentes en el cálculo newtoniano de fluxiones⁵. Como momentos del presente, el pasado y el futuro no son momentos temporales que vengan simplemente uno detrás del otro; siempre y en todo momento son más bien aún, y son más bien ya, ese mismo presente. Pero no un presente abstracto que no pasa, una especie de idea o eternidad platónica, sino el presente real que pasa y queda, pasa al quedar y queda al pasar. El presente real es a la vez que no es, y no es a la vez que es: ambas cosas, pues, simultáneamente. Pasado y futuro no significan aquí cosas más o menos distantes una de otra y de un presente instantáneo que, como mero límite del tiempo sin ser él mismo tiempo, las mantenga separadas entre sí y de sí mismo, del mismo presente. No. Pasado no es aquí sino la cifra de que el presente desaparece, y futuro, a su vez, no es aquí sino la cifra de que el presente surge: de que se trata siempre de un presente temporal y no eterno. No es que el futuro surja después de haber desaparecido el pasado, ni que el pasado desaparezca antes de que vaya a aparecer el futuro. En el presente como

la única realidad del tiempo, el pasado y el futuro no son sucesivos sino, como digo, simultáneos. En él, pasado y futuro no están entre sí en una relación de contigüidad, uno junto al otro, "tocándose" ("contigüidad" = "*haptómenon*") sino en una relación de continuidad: son una y la misma cosa. Irse y venir, aparecer y desaparecer, surgir y pasar: esa es la contradicción en que el tiempo consiste. Sólo que más que consistir, lo que el tiempo hace es existir, que no es sino otro modo de decir que el tiempo está ("siste") fuera de ("ex-") sí mismo, que es extático –como es extática toda auténtica obra de arte. Toda auténtica obra de arte nos saca de un modo o de otro de la monotonía de la vida cotidiana extendida indefinidamente por la línea de la horizontal. A esa estructura extática del tiempo en su permanente caducidad Aristóteles la define precisamente así, como "lo que tiene algo de sí fuera de sí" ("*hou aei ti exo*"⁶).

En ese único momento de un tiempo extático que es a la vez pura simultaneidad espacial, una especie de Mar Rojo de canto, la vida encuentra su punto máximo de concentración, el más puro extracto de su esencia. Y no sólo la vida humana. Ni tan siquiera sólo la vida en general. Eso es común más bien a todas las cosas, animadas o inanimadas. Todas ellas son sólo reales en ese único momento simultáneo que no es que esté en el tiempo sino que es el tiempo, y que no es que esté en el espacio sino que es el espacio. Sólo en ese concentrado esencial de espacio y tiempo son ellas mismas realmente y, a la vez, viven esencialmente. Pero ante esa máxima concentración espacio-temporal, no sólo las diferencias entre las cosas dejan de ser esenciales sino también las diferencias entre las diversas artes. Aquí no cabe ya hablar de una mayor afinidad de unas artes –la música o la poesía– con el tiempo y de otras –la arquitectura o la pintura– con el espacio. Pintura o arquitectura, música o poesía participan por igual de ese éxtasis espacio-temporal en que consiste el tiempo y en que el tiempo, como todo lo temporal, es ex-istencia. Aparte y por encima de ocupar como cualquier otra cosa un lugar en el espacio y en el tiempo⁷, las obras de arte son ellas mismas espacio-temporales. Y, como pronto veremos, algunas de ellas expresan de una manera especialmente explíci-

ta esa misma extática estructura espacio-temporal en que reside tanto la esencia de las cosas como su extracto en que, a su vez, reside el arte.

Esa "*Kurzweiligkeit*", ese infinitésimo de un tiempo mínimamente aburrido por máximamente concentrado, se da, como digo, en toda obra de arte. Toda obra de arte nos saca de lo acostumbrado. En eso consisten su carácter y su efecto extáticos. Pero algunas obras de arte no sólo encarnan a la vez que producen ese efecto sino que, por decirlo así, lo tematizan. Y no es de extrañar que eso ocurra de una manera especialmente explícita en la literatura. La palabra, hablada o escrita, es el instrumento más adecuado para expresar reflexiva o explícitamente temas determinados, si bien no necesariamente el instrumento más intuitivo para hacérselos ver de golpe. Con esto volvemos a una distinción que ya nos salió al paso antes: la de una mayor o menor relación de los diversos tipos de arte con el tiempo o con el espacio, con la sucesión o con la simultaneidad. Pero ahora ya estamos en disposición de superar esa distinción; por decirlo así, de "resolverla": de destruirla a la vez que de conservarla y de elevarla así a otro plano. El tiempo no es mera sucesión; es también, y más fundamentalmente, simultaneidad; se da, por así decirlo, de golpe -como el espacio. Y lo mismo ocurre con la literatura, supuesto que sea auténtico arte, es decir, supuesto que participe también del carácter extático de todo arte.

Qué duda cabe: leer una poesía, por breve que sea, requiere tiempo, lo mismo que oír una sinfonía. Pero ni una ni otra serían arte si se limitaran a discurrir uniformemente por un espacio de tiempo más o menos extendido. En cualquier momento puede ocurrir lo imprevisible también en esos tipos de arte: que el tiempo sucesivo se detenga en un instante o, por lo menos, en un trecho único que lo abarque todo de golpe. Y eso puede ocurrir y ocurre de hecho de las maneras más diferentes y más imprevisibles. Ocurre hasta, por ejemplo, en las *Goldberg-Variationen* de Bach, aparentemente tan monótonas, en cada una de las cuales, sin embargo, como en toda variación, está ya todo el tema, pero tan distinto cada vez dentro de la monotonía general; dicho de otro modo: en las que precisa-

mente por esa monotonía la suspensión de la costumbre es permanente. Y ocurre no menos que en la música en la literatura o, dentro de las artes visuales, por ejemplo, en la pintura. Apunto simplemente otros ejemplos: una fulgurante metáfora que de repente ilumina el trabajoso discurrir de un monólogo shakespeariano; un adjetivo, tan sencillo como inesperado, que nos haga abarcar en espíritu el vasto silencio cósmico (como “en la noche unánime” borgiana); una sola nota de piano cayendo en el vacío como una gota de agua que contuviera todo el universo, empezando por el universo sonoro en que se encuentra, como sucede alguna vez en medio de la paráfrasis al “*Dies Irae*” de la *Danza de la Muerte* para piano y orquesta de Liszt; Mozart viendo “*ictu oculi*” toda una sinfonía y encontrando en ese único instante una alegría mayor que en su transcripción lineal o en su ejecución sucesiva; Picasso haciendo ver el mismo objeto simultáneamente desde sucesivas perspectivas, como ocurría ya en tantas pinturas y tantos relieves egipcios antes del descubrimiento de la perspectiva central, que eliminó el tiempo de la pintura, y que el cubismo y otros movimientos de nuestro siglo vinieron después a destruir conscientemente o, en todo caso, de hecho; Proust desentrañando el secreto de la felicidad que le procuraron la magdalena mojada en el té, la visión de una hilera de árboles, el sonido de una cucharilla contra una taza, la sensación de pisar dos losas en desnivel y otras experiencias semejantes. Y, a propósito del arte egipcio hace un momento, recordemos de paso que la concepción arquitectónica tanto de las pirámides como de los templos en el Antiguo y el Nuevo Reino respectivamente estaba presidida por la idea de combinar la permanencia espacial de las voluminosas construcciones dadas de una vez para siempre con el tránsito temporal de las procesiones que en sus recintos y galerías simbolizaran la eterna peregrinación de hombres, animales y dioses por el reino de los vivos y de los muertos.

Pero volvamos antes de terminar a Proust. Primero, porque, como dije, la literatura es el arte que puede hacer más explícita la estructura de extática concentración propia de todo auténtico arte. Y, segundo, porque tal vez haya sido Proust el que, dentro de la literatura, la haya expuesto

de manera más explícita. De todos modos, su tratamiento del tema se aleja en un punto importante de lo que llevo dicho hasta ahora. La diferencia se puede ver ya en el modo como Proust trata el fenómeno del “*dejà vu*”. Normalmente, cuando, de repente, nos encontramos ante ese fenómeno, cuando nos topamos, por así decirlo, con él, no podemos llegar a saber a ciencia cierta si lo que vemos o experimentamos en ese momento es algo que ya vimos o experimentamos en otro anterior. El tiempo recobrado, si es que constituye en esos casos realmente una experiencia que habíamos primero tenido y después perdido en el pasado, lo fue en todo caso en un pasado tan difuso que nos queda siempre la duda de si aquello realmente ya nos había ocurrido antes. Posiblemente no es que ya hubiéramos tenido esa experiencia. Posiblemente se trate más bien de un desdoblamiento del tiempo presente en nuestra mente, de un desdoblamiento en forma de anticipación y de recuerdo consiguiente: de que proyectamos el presente en el futuro y, en ese mismo instante, recordamos el presente así proyectado. Se trataría entonces de una estructura semejante a la que hemos descrito como la de la única realidad del tiempo; se trataría, pues, también en el “*dejà vu*”, de la estructura de un presente –lo único real– que encierra en sí el pasado y, en ese caso concreto, sobre todo el futuro en lo que ambos –pasado y futuro– puedan tener de reales; de la estructura de un presente fuera de sí, extático; de un presente que, a diferencia de la eternidad, no queda sino que pasa y sólo en cuanto pasa queda.

La diferencia de esta interpretación con el “*dejà vu*” proustiano es evidente –por lo menos a partir del momento en que el narrador de *En busca del tiempo perdido* empieza a recordar detrás de esas experiencias un trozo real del lejano pasado. Que en esto Marcel Proust no vea el “*dejà vu*” como yo lo he intentado explicar no es, por otra parte, casual. La diferencia estriba en el hecho de que, a pesar de que también para Proust la esencia de las cosas se revela en la concentración del tiempo que inesperadamente ocurre en todo “*dejà vu*”, sin embargo, el tiempo mismo, en lo que tiene de real, sigue siendo para él algo linealmente extendido, con un pasado,

un presente y un futuro en la dimensión de una línea horizontal –al contrario de lo que acabo de decir sobre la realidad extática del tiempo empujado como el Mar Rojo. Pero esta diferencia, por importante que sea, no quita para que podamos aducir el ejemplo de Proust, y apoyarnos en él a la hora de intentar ver la relación intrínseca de todo arte con el tiempo y el espacio.

Se recordará que empezamos aludiendo al hecho de que mientras el espacio disponible para construir edificios y demás es limitado, el tiempo, en principio, no lo es –con las consecuencias iconoclastas que de ahí se derivaban: no hay construcción sin destrucción. Ése era el aspecto bajo el cual las tres magnitudes de espacio, tiempo y arte aparecían todavía como máximamente externas unas a otras. Marcel Proust termina su monumental obra con una consideración semejante. Decidido, por fin, a acometer su inmensa empresa y conferir con su arte a las cosas su propia esencia, al narrador le acosa aún la duda de si podría –escribe– “conservar la fuerza suficiente para mantener mucho tiempo unido a mí aquel pasado que descendía ya tan lejos”. Y continúa:

Si me diera siquiera tiempo suficiente para realizar mi obra, 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 prolongado desmesuradamente –puesto que, como gigantes sumergidos en los años, lindan simultáneamente con épocas tan distantes entre las cuales vinieron a situarse tantos días– en el Tiempo⁸.

Con ese desmesurado arco de frase wagneriana termina la no menos desmesurada narración a la búsqueda del tiempo perdido.

A Marcel Proust lo que le interesa sobre todo es hacer resaltar lo desmesurado o ilimitado del tiempo ocupado por la vida de sus personajes, incluido la del narrador Marcel. Ese tiempo sin fin o medida es para él el tiempo real –al revés de lo que nosotros decíamos hace unos momentos. En esa linealidad ilimitada, la esencia de las cosas, incluida la de la vida

humana, se encuentra entonces fuera de su propia realidad. No es que en Proust la realidad de las cosas sea propiamente extática, como tampoco lo es según él el tiempo en el que transcurre la vida real de sus personajes. En todo caso, en el oceánico vaivén de *En busca del tiempo perdido* ambos –las cosas (las vidas de las personas) y el tiempo– sólo aparecen como extáticos en el sentido de su propia ilimitación o desmesura, una ilimitación o desmesura que en el caso de la vida real sólo termina fuera de ella, en la muerte. Indudablemente esto tiene mucho que ver con el *apeiron* aristotélico: lo ilimitado, el *apeiron* es lo que no tiene una esencia propia que lo delimite o, en todo caso, sólo una esencia o un límite exterior. Pero hay también diferencias. La diferencia principal reside en el hecho de que Proust es más platónico que aristotélico. Para él lo extático de las cosas consiste en que éstas no tienen su esencia sino fuera de ellas mismas, en un mundo de ideas extratemporales que sólo se nos revela en una *anámnesis* platónica de tipo estético. Para Aristóteles, en cambio, lo extático de las cosas está en la esencia que ellas mismas tienen como seres materiales y, por tanto, temporales que son; de modo que es su propia esencia, la propia esencia de y en las cosas, la que está fuera de sí misma. Esta diferencia se advierte también en la interpretación del *apeiron*. Según nuestra interpretación⁹, el tiempo real, al revés que en Proust, no se extiende ilimitadamente en el pasado y el futuro sino que se concentra en el presente, el cual, además, es único. Lo que ocurre es que ese único presente incluye en sí, simultáneamente, el pasado y el futuro en lo que ambos tienen de real, estando así el presente siempre fuera de sí mismo, siempre huyendo de sí mismo, siempre fluyendo.

La simultaneidad y consiguiente espacialidad del tiempo real es indudablemente algo paradójico. Pero lo paradójico reside sólo en que el tiempo real no consiste en instantes sucesivos de tiempo sino en un sólo instante, y esto es paradójico sólo a primera vista. El mismo Aristóteles resuelve la paradoja haciendo ver¹⁰ que, como el instante es tan indivisible como el punto, es decir, como ninguno de los dos tiene partes, dos instantes sucesivos, o dos puntos sucesivos, no podrían tocarse sólo en

parte, como se pueden tocar en parte dos casas por dos paredes medianeras, sino que tienen que tocarse (*haptesthai*) “del todo”, identificándose así mutuamente. En el tiempo real los instantes sucesivos, igual que los puntos contiguos de una línea, se resuelven en un sólo instante, o punto, ubicuo; la contigüidad se resuelve ahí en continuidad, la pluralidad en unidad¹¹. Y el resto que pueda quedar aún de paradoja en un tiempo concebido como consistente (o, más bien, “ex-istente”) en un sólo instante, desaparece por completo en cuanto uno se percata de que ese único instante del tiempo real no es estático sino extático, es decir, que está justamente en continuo flujo, saliendo continuamente fuera de sí mismo. La consecuencia inmediata es que en este caso, al revés que en el caso de lo que podríamos llamar esteticismo proustiano, la realidad de las cosas temporales, tales como la vida de las personas, puede coincidir con su propia esencia –con tal de que no se la vea, o se la viva, extensiva sino intensivamente. De este modo, la esencia de las cosas no tiene por qué estar, como según Proust lo está, sólo fuera de la realidad de las cosas: en el arte que la rememora –como si la intensidad extática fuera algo exclusivo del arte. Lo dicho en relación con el tiempo vale también en relación con el espacio. Antoni Tàpies aprendió de un pintor chino del siglo XVII a desear “condensar todo el universo en una pincelada”¹², y considera que todo lo que le pasa a él también les puede pasar a otras personas¹³.

La intensidad extática no tiene por qué ser la prerrogativa del arte, como si sólo en éste se pudiera encontrar la esencia de la vida. Marcel Proust dice que “el arte es lo más real que existe, la escuela más austera de la vida y el verdadero Juicio Final”. Pero bien pudiera ser que el arte no hiciera en esto nada más –pero también nada menos– que reflejar y potenciar al máximo el carácter extático inherente al concentrado extracto en que consiste tanto el tiempo real como la vida entera en su esencial caducidad no limitada a un término –el de la muerte– exterior a ella misma. Bien pudiera ser que el arte reflejara ese carácter extático, como si dijéramos, por partida doble; y bien pudiera ser que ahí, en esa potenciación, estuviera precisamente su grandeza. La vida misma es ya de por sí –

aunque no de una manera tan manifiesta como en el arte- lo que podríamos llamar un extracto extático, algo en sí mismo esencial, por lo menos potencialmente esencial. De lo que no cabe duda es de que el arte es, si no el único, y si no tal vez el más eficaz, sí el más evidente modo de actualizar esa por lo menos potencial esencialidad de la vida corriente. La diferencia entre vida y arte se reduce entonces a una diferencia de grado, a una diferencia en el grado de concentración. El concentrado en que consiste la vida (y el ser) de todo lo temporal, se concentra en el arte aún más que en la vida, y eso independientemente de la afinidad mayor o menor que este o el otro tipo de arte pueda tener con el tiempo. Después de todo, esa mayor o menor afinidad -mayor en el caso de la música, menor en el de la arquitectura- se mide sólo externamente: por relación a un concepto puramente extensivo y no intensivo del tiempo.

Lo que, para entendernos de algún modo, he llamado esteticismo, rehusa ver en la vida ese carácter de extracto extático que Marcel Proust traslada por completo, en efecto, a la esfera del arte. En ese esteticismo se da una ambigüedad paralela a la que ya detectamos en el modo peculiar que tiene Proust de concebir su "*dejà vu*". En el párrafo final de *En busca del tiempo perdido*, citado por nosotros hace algunos momentos, esa ambigüedad queda bien reflejada en el fragmento de frase "... (desmesurados seres humanos que) lindan simultáneamente con épocas tan distantes...". Simultaneidad y distancia (o extensión temporal) no parecen fácilmente compatibles entre sí. Pero en Proust lo son en un "*dejà vu*" concebido como algo que se refiere, según vimos, a un lejano pasado real o, como él mismo escribe, a:

una sensación (sabor de la magdalena, ruido metálico, sensación del paso por losas desiguales) común al lugar donde me encontraba y también a otro lugar (habitación de mi tía Octavia, vagón del tren, Baptisterio de San Marcos).

Sin embargo, no es esa la única ni la máxima ambigüedad en el modo como opera el "*dejà vu*" en Proust. La máxima ambigüedad se da tal vez

en el hecho de que, aunque, por una parte, para Proust el tiempo incluye realmente por lo menos el pasado en toda su ilimitada extensión, sin embargo, por otra, roza con la eternidad –entendida como lo que está fuera del tiempo real y existe sólo en la obra de arte. Dice:

En realidad, el ser que entonces gustaba en mí aquella impresión la gustaba en lo que tenía de común en un día ya muy lejano 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 la esencia de las cosas, es decir, fuera del tiempo.

Y continúa:

Aquel ser (...) no se había manifestado (...) sino (...) cada vez que el milagro de una analogía me había hecho evadirme del presente. Y he aquí que, de pronto, (...) una sensación –ruido del tenedor y del martillo, igual título de libro, etc. (...) permitió a mi ser lograr (...)– el instante de un relámpago –lo que no apresara jamás: un poco de tiempo en estado puro.

Si, como apuntaba hace unos momentos, esto son realmente ambigüedades (“tiempo puro” como “tiempo extratemporal”, etc.), se trata entonces, por supuesto, de ambigüedades fecundas. He dado también a entender que el platonismo esteticista de Proust es falso. Aunque lo fuera: como decía Josef Pieper, hay “grandes errores que se deben a una visión más profunda de la realidad que muchas verdades superficiales”¹⁴. Y, por lo que se refiere a las ambigüedades, no hay que olvidar que, aunque la obra de Proust, no menos que la de Dostoyevsky, pretendía ser, y era, filosófica, sin embargo, el género en que está escrita es literario. Ahora bien, como el mismo Proust dijo, una obra literaria que contenga aún teorías es como un regalo al que no se le ha quitado a tiempo la etiqueta del precio¹⁵.

NOTAS

- ¹ Debo ésta y la siguiente indicación a David Armendáriz. Por otra parte, tal vez no sea una casualidad que Celibidache tuviera esa visión en San Marcos de Venecia, donde la influencia de la música coral bizantina (“los verdes”, “los azules”) siempre fue especialmente intensa.
- ² Traducción de Consuelo Berges (como en las citas que siguen) ligeramente modificada.
- ³ Traducido de “Der allgemeine Sinn der Kunst”, pag. 12 y ss. del vol VII de la *Deutsche Gesamtausgabe der Werke von Wladimir Solowiew*, ed. Szykarsky, W. y otros, Erich Wewel Verlag, Freiburg i. Br. 1953.
- ⁴ “La poésie n’est pas du tout reproduction de la réalité, mais une moquerie de celle-ci”. Citado por Soloviov, S., en *Vie de Wladimir Solowiew par son neveu*, Éditions S.O.S., Paris 1982, p. 108. La genialidad de Dostoyevsky desdobló a Wladimir Soloviov en Alyoscha e Ivan Karamazov.
- ⁵ Debo esta indicación a Franz Xaver Miranda, que me ha ayudado a ver la importancia filosófica del cálculo infinitesimal en general y de su interpretación hegeliana en especial.
- ⁶ Uno “*exo*” con “*hou*” (y no con “*ti*”): “algo de sí fuera” (no simplemente “algo fuera de sí”); si no, la frase diría –como en muchas traducciones– todo lo contrario de lo que quiere decir con ella Aristóteles; diría que el *apeiron* (por ejemplo, el número π , o lo infinitesimal) tiene siempre algo fuera de sí, con lo cual no se distinguiría de ninguna cosa finita o encerrada en límites medibles por números enteros (con tal de tomar como unidad de medida en caso dado una fracción finita cualquiera). Fue la conmoción causada por el descubrimiento de lo irracional en la matemática lo que está detrás tanto del *apeiron* aristotélico como del concepto de límite en el cálculo infinitesimal.
- ⁷ Aquí estoy hablando del tiempo extendido hacia el pasado y el futuro que no es el tiempo real sino algo que, ya en Aristóteles, no existe sin la intervención del recuerdo y de la expectación de la mente.
- ⁸ Traducción (modificada) de Consuelo Berges. (La modificación restituye la enorme separación que Proust introdujo, sin duda deliberadamente, entre las palabras “en el tiempo” y “prolongado sin límite” de que dependen. La construcción no resulta menos forzada en el original que en español; pero eso mismo no es sino el reflejo sintáctico de la ilimitada extensión del tiempo que se trata de resaltar: “...une place si considérable, à coté 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 annés, à des époques si distantes, entre lesquelles tant de jous son venus se placer– dans le Temps”. En la traducción he cambiado también el “sin límite” de Consuelo Berges por “desmesuradamente” y he suprimido un artículo).

⁹ En una conferencia de la Catholic University of America en Washington aparecida en *Acta Philosophica* ("Aristotle and the Reality of Time", vol. 4, Roma 1995, p. 198 y ss.) he detallado la base textual de esa interpretación.

¹⁰ Al principio de su tratado sobre la continuidad en el libro VI de la *Física*.

¹¹ Cabría todavía pensar en otra posibilidad: la de que los diversos instantes del tiempo no estén en una relación de contigüidad entre sí (no se toquen), sino en la relación que Aristóteles llama de "*efexês*". En ese caso entre instante e instante habría tiempo extendido. Pero como el mismo Aristóteles advierte, eso sólo difiere el problema sin resolverlo. El problema es la pluralidad de instantes. Separarlos entre sí de la manera dicha no resuelve nada, porque si lo que los separa es tiempo, es decir tiempo linealmente extendido, la pregunta vuelve a surgir: ¿en qué relación están entre sí los instantes que ese tiempo incluiría igual que una línea extendida entre los dos puntos que la delimitan? La "resolución" de Aristóteles va más allá de todo eso: como en la línea los puntos, en el tiempo los instantes sólo existen potencialmente ("*ratione*", "*lógôi*").

¹² Cf. *El Semanal* del 19 abril de 1998, p. 46.

¹³ *Ibidem*, p. 42.

¹⁴ Cf. "Tod und Unsterblichkeit" en *Werke in acht Bänden*, Wald, B. (ed.) vol. V, Meiner Verlag, Hamburg 1997, p. 332.

¹⁵ Aparte de todo esto, hay que tener en cuenta que Proust no pudo revisar propiamente ni *La fugitiva* ni *El tiempo recobrado*, del que he sacado las citas. Eso explica que ambas partes puedan sonar mejor en traducciones, al revés que las demás partes, cuyas traducciones, por logradas que en general sean, pierden ineludiblemente el rítmico lirismo de buena parte de la prosa de Proust, un lírico temblor, presagio de la muerte.