

sentimiento y creación

**Indagación sobre
el origen de
la literatura**

**ÁNGEL
RUPÉREZ**

**editorial
trotta**

TIEMPO, EXPERIENCIA Y OBRA

El sentimiento del tiempo

Desde su origen, la obra es una experiencia temporal y creemos que esa temporalidad se convierte en uno de sus rasgos más inequívocos y definitorios. La experiencia del tiempo en la vida humana puede ser una rutina convertida en plano aviso de finitud o puede ser también un conflicto que obliga a caer constantemente en la cuenta de que el tiempo hace posible la experiencia de la vida pero también la de la muerte (pues vivir es ser constantemente consciente de la fragilidad de la existencia sometida a la amenaza insalvable de la muerte). La primera experiencia es característica de la vida inauténtica, y la segunda, de la vida auténtica (tomamos la distinción de Heidegger). Recordemos que según el filósofo alemán la existencia auténtica acepta conscientemente dos condiciones esenciales de la existencia humana (*Dasein* o *ser-ahí*): por un lado, no haber solicitado vivir (lo cual implica afincarse en el origen, es decir, en el pasado); por otro, saberse *ser-para-la-muerte* (lo cual implica abrirse al futuro). La existencia inauténtica pretende dar la espalda a esos hechos y vive en la inautenticidad del olvido de su responsabilidad esencial. Su tiempo preferido es el presente y su preocupación —diríamos nosotros— es la atención a los objetos del mundo próximo y a su rendimiento práctico y económico¹. Pues bien, en la existencia rutinaria nos sometemos al decurso del tiempo dejándonos arrastrar por él y obteniendo de la vida (tiempo encarnado) las fructifi-

1. Cf. A. de Waelens, *La filosofía de Martin Heidegger*, Instituto Luis Vives de Filosofía, Madrid, 1945, pp. 196 ss.; G. Steiner, *Heidegger*, FCE, México, 1999, pp. 174-188.

caciones que más puedan contrarrestar los efectos de ese arrastre. En la existencia convertida en conflicto no aceptamos la temporalidad como encuadramiento obligado de nuestra vida sometida a la ley de la finitud (puesto que el tiempo es ante todo una creación humana que señala límites en el curso de la existencia). La perentoriedad e inaplazabilidad de esos límites da a la existencia vivida con autenticidad una particular dimensión que en el fondo es un *sentimiento del tiempo*. El tiempo así entendido es más un sentimiento que una realidad física y medible.

Las cifras objetivas referidas al tiempo no dicen nada si no están vivencializadas por una existencia humana concreta. De ahí que nos sea tan fundamentalmente inabarcable e inconcebible la temporalidad *externa* que afecta a la existencia del universo, desde sus orígenes (*big-bang*) hasta hoy mismo (¿qué son quince mil millones de años si ninguno de ellos los hemos vivido como experiencia personal?). No podemos entender esas cifras inabarcables porque no son humanas. En cambio, sí podemos entender cifras que miden el tramo asignado a la vida de un hombre porque las sabemos precisamente vivencializadas y pronosticamos que pueden ser nuestras cifras también. Como dice José Ortega y Gasset: «El tiempo verdadero es el que absolutamente se consume y se acaba, el que consiste de suyo en horas contadas....»². Por tanto, el tiempo medible, el tiempo de la exterioridad física, en tanto que medida humana, sólo puede interesarnos de verdad si podemos interiorizarlo y hacerlo nuestro, si podemos, en última instancia, vivencializarlo o existencializarlo. A partir de ese momento, el tiempo ya no es una medición sino un sentimiento o, si se quiere, una experiencia, o las dos cosas a la vez. A partir de ese momento, la estricta medición cede ante la expansividad del sentimiento temporal y los acontecimientos vividos no son mediciones sino, como decíamos, experiencias. Pero ¿qué clase de experiencias? El tiempo vivido ¿qué clase de tiempo es? Creemos que el tiempo vivido es dos cosas a la vez: por un lado, es una afirmación de la vida, en el sentido de que contiene la vida en sí misma, o es vida vivida, sin más; por otro, el tiempo vivido es también el tiempo de la muerte, es decir, el tiempo conocido desde el sentimiento de la finitud. En cuanto afirmación de la vida, el sentimiento del tiempo puede contener una poderosa expansividad, como una determinación de prolongación y duración que es independiente de la finitud misma. Se diría que esa clase de tiempo es netamente afirmativo, y en él se revela, sin más, la vida, con todas sus amplitudes, deslumbramientos, promesas y revelaciones. Estaríamos en el dominio de la plenitud de las percepciones sensoriales, como expresión de la máxima capacidad humana de asomarse al mundo, captarlo y comprenderlo. Ése sería —probablemente— el tiempo de la *du-*

2. Cf. J. Ortega y Gasset, *Velázquez*, Aguilar, Madrid, 1987, p. 88.

ración bergsoniana, en el que se produce una permanente acumulación de lo vivido engrosando las profundidades de la memoria y del pasado³. Es un tiempo eminentemente sentido, intuido, ajeno al problema de la medición pero no ajeno al hecho de una profunda conciencia de la vida como acontecimiento esencialmente temporal. No *medimos* los intervalos que existen en las sucesiones —pongamos, los segundos, los minutos, las horas— sino que, como dice Bergson, «sentimos y vivimos los intervalos mismos»⁴. Este sentimiento de los instantes conlleva a su vez un sentimiento de la creación absoluta, como si algo absolutamente nuevo hubiera surgido en ese instante por el hecho de haberlo vivido de esa manera.

Antonio Machado, muy influido por el filósofo francés antes citado, hizo hincapié en esa dimensión de la experiencia temporal humana para dar sentido a toda creación poética capaz de alzarse por encima de cualquier clase de trivialidad formalista. Su definición de la poesía como «palabra en el tiempo» es sin duda una apelación a este sentimiento del tiempo como fundamento de la auténtica creación poética: «Las ideas del poeta no son categorías formales, cápsulas lógicas, sino directas intuiciones del ser que deviene, su propio existir; son, pues, temporales, nunca elementos acrónicos existencialistas»⁵. La expresión «directas intuiciones del ser que deviene» es obviamente bergsoniana, pero se inserta con facilidad en el concepto global machadiano de la poesía y el arte defendido por él tanto en textos críticos y teóricos como en su propia poesía. La *intuición* es una aprehensión creativa —al tiempo que gnoseológicamente fecunda— del *ser* que vive y se transforma. Su temporalidad consiste en una percepción de la vida en su curso sucesivo y no en una conceptualización abstracta de algunos de sus motivos *desvivencializados*. De ahí la dura (aunque serena) refutación de Machado de la poesía barroca española (y, a su estela, de la de los jóvenes del 27), afincada en la pura conceptualidad ingeniosa, puramente atemporal, y, por el contrario, su apasionada defensa de la poesía de Jorge Manrique, absolutamente arraigada en las intuiciones temporales, es decir, en la aprehensión existencializada del tiempo convertido en fluido de la propia conciencia y, en definitiva, en abarcador y englobador sentimiento. Así comenta Antonio Machado las conocidas (y prodigiosas) estrofas de *Las coplas* de Manrique que repiten la pregunta «¿qué se hizo?» o «¿qué se hicieron?»:

El ¿qué se hicieron?, el devenir en interrogante, individualiza ya estas nociones genéricas, las coloca en el tiempo, en un pasado vivo, donde

3. Cf. H. Bergson, *L'évolution créatrice*, Albert Skira, Genève, 1945, p. 20.

4. Cf. G. Deleuze (ed.), *Henri Bergson. Memoria y vida*, Alianza, Madrid, 1987, p. 153.

5. Cf. A. Machado, «Poética», en A. de Albornoz (ed.), *Antonio Machado, Literatura y arte*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1970, p. 168.

el poeta pretende intuirlos como objetos únicos, las rememora o evoca. No pueden ser cualesquiera damas, tocados, fragancias y vestidos, sino aquellos que, estampados en la placa del tiempo, conmueven —itodavía!— el corazón del poeta. Y «aquel trovar y el danzar aquel» —aquellos y no otros— ¿qué se hicieron?, insiste en preguntar el poeta, hasta llegar a la maravilla de la estrofa: «aquellas ropas chapadas», vistas en los giros de una danza, las que traían los caballeros de Aragón —o quienes fueren—, y que surgen ahora en el recuerdo, como escapadas de un sueño, actualizando, materializando casi el pasado, en una trivial anécdota indumentaria. Terminada la estrofa, queda toda ella vibrando en nuestra memoria como una melodía única, que no podrá repetirse ni imitarse, porque para ello sería preciso haberla vivido. La emoción del tiempo es todo en la estrofa de don Jorge⁶.

Por eso, argumenta Machado, la poesía de Jorge Manrique —frente a la de Calderón— consigue individualizar extremadamente los motivos que cargan con el paso del tiempo hasta el punto de que el lector de hoy también individualiza y hace suyos esos motivos, por encima de las circunstancias temporales en que se produjeron:

El poeta pretende, en efecto, que su obra trascienda de los momentos psíquicos en que es producida. Pero no olvidemos que, precisamente, es el tiempo (el tiempo vital del poeta con su propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar, digámoslo con toda pompa: eternizar⁷.

Lo cual nos lleva a la más soberana de las paradojas: la emoción temporal individualiza el curso del tiempo convirtiéndolo en sustancia vital propia, pero a la vez hace posible que cualquier lector se incluya en la actualidad de esas evocaciones poderosas de tal modo que parezca como si el tiempo —sin desaparecer— desapareciera.

Sin embargo, no hay perceptividad temporal humana que no tenga presente el tiempo limitado de que dispone. Su máximo alcance no es ajeno a la conciencia última de los acabamientos humanos, de la ley fatal de la mortalidad. Esta perspectiva última dota a las experiencias humanas, incluso a las más expansivas y afirmativas, de una especie de veladura que no es otra que la de saber que toda afirmación se asienta sobre la precariedad absoluta de la máxima finitud. No podemos escapar a esa conciencia. No hay arte afirmativo que no tenga, antes o después, el contrapeso de la negación que procede de la conciencia profunda de la finitud. El ser humano es un ser abierto necesariamente a la expectativa de la muerte. Cabría decir que el ser humano

6. Cf. A. Machado, «El arte poética de Juan de Mairena», en A. de Albornoz (ed.), *Antonio Machado. Literatura y arte*, cit., p. 140.

7. *Ibid.*, p. 137.

se constituye con toda su plenitud —por más paradójico que pueda parecer decirlo así— desde esa conciencia y conocimiento⁸. Por la misma razón, toda obra que contenga un fuerte marchamo afirmativo y vitalista de la existencia —y con frecuencia la poesía lírica es eso—, antes o después cae en las redes de la melancolía que surge de la conciencia de la muerte, el grado máximo de la conciencia temporal, o, si se quiere, la razón última de la existencia del tiempo como experiencia interior humana. La poesía romántica da pruebas constantes de este doble movimiento basado esencialmente en la experiencia temporal de la finitud de lo que existe. La experiencia de la elevación, netamente visible en poemas como «Intuiciones de inmortalidad en la infancia» de William Wordsworth o en «Oda a un ruiseñor» de John Keats, cabría definirla como un movimiento de celebración por la que el yo abarca la existencia con toda su plenitud, incluida la conciencia plena del yo existente (la conciencia revertida sobre sí misma y que se reconoce a sí misma como plenamente existente). En términos bergsonianos, cabría decir que se trata de un acontecimiento perceptivo y sentimental *durativo* porque en sí mismo pretende la duración y la permanencia. Sin embargo, no usamos ahora el concepto de *duración* en un sentido exactamente bergsoniano, puesto que en él la duración presupone un agregado acumulativo de experiencias que no acaban y que, en cierto sentido, engrosan todo tiempo presente. Bergson afirma la existencia de esa permanencia eternamente creativa mientras que nosotros sugerimos que en el centro de esa clase de experiencias se da simultáneamente una conciencia de la intemporalidad y una conciencia de la finitud. Las dos, inextricablemente confundidas, provocan el deseo de la duración⁹. Pues bien, es esa conciencia la que acrecienta el sentido temporal de toda experiencia humana, sea o no fundamento existencial de la obra artística. Los descubrimientos perceptivos son sustancias temporales, puesto que la subjetividad que los personaliza está sujeta sin remedio a la conciencia temporal. Si todo fuera duradero, los descubrimientos de las percepciones temporales tendrían garantizada su supervivencia y el ser que ha sido su depositario tendría la experiencia inmediata de la duración. No hay duda de que una de las misiones de la poesía es confirmar ontológicamente la existencia desde la máxima encarnación subjetiva, desde el máximo grado de euforia y celebración atestigüados por una conciencia sentimental y ontológica de ser. Estamos ante una paradoja más constitutiva de la actividad artística: lo más subjetivo adquiere una excelsa notoriedad ontológica como consecuencia de su fuerza creativa. Crear es afirmar plenamente la existencia desde la

8. Cf. M. Heidegger, *Ser y tiempo*, Trotta, Madrid, 2006, pp. 267-270.

9. Cf. H. Bergson, *L'évolution créatrice*, cit.

subjetividad. Constatamos así una realidad: la poesía tiene entre sus misiones la celebración de la existencia, entendiendo por tal la afirmación recreante de la realidad fenoménica desde una subjetividad que la acapara y se funde con ella. Lo existente se abre a su máxima expansividad proyectiva, como una auténtica creación, como una afirmación absoluta pero sin —todavía— ninguna conciencia de su finitud. Esta celebración, como toda auténtica creación, está acompañada por un sentimiento de elevación y asombro porque el ser afirmado de esa manera tan vivencial es fundamentalmente vitalizador y eufórico y abocado a la perduración. Así lo declara Coleridge:

¿Has elevado alguna vez en tu mente la consideración de la EXISTENCIA, en sí y por sí misma, la existencia en cuanto acto puro de existir? ¿Te has alguna vez dicho a ti mismo, gravemente, ¡ES!, sin tener en cuenta en ese momento si tienes ante ti a un hombre o una flor o un grano de arena? ¿Sin referirse, en fin, a ningún modo o forma particular de existencia? Si realmente lo has logrado, habrás sentido seguramente la presencia de un misterio que habrá suspendido a tu alma de terror y asombro. Las palabras: ¡no hay nada! ¡Hubo una vez en que no hubo nada!, se contradicen a sí mismas. Está esto tan dentro de nosotros que rechaza esta proposición con una luz plena e instantánea, como si fuera la contraevidencia misma que afirmara su propia eternidad¹⁰.

O también William Blake:

Ver todo un Mundo en un grano de arena, / y un Universo en una flor del campo; / contemplar la infinitud en la palma de tu mano, / y la Eternidad en una hora¹¹.

Sin embargo, sobre estas alegrías afirmantes, en las que el ser se abre a sí mismo y hasta multiplica su grandeza ontológica y existencial (como en los versos de Blake, algo más que pura hipérbole), no es infrecuente que se abra paso el sentimiento de la finitud, es decir, de la temporalidad más esencial que impone la muerte. La contrabalanza entre la afirmación exultante y la conciencia de la finitud es una expresión del máximo sentimiento del tiempo. Somos tiempo por eso, y no por otra cosa. Somos tiempo porque nos sentimos fundamentalmente frágiles y efímeros, pero a la vez porque, en el tiempo, sentimos y conocemos la única afirmación del ser, la vida misma y, en relación con ella, el deseo de perduración y permanencia. La poesía de Rilke, especialmente la de su última etapa, es una poderosa exploración de este sentimiento

10. Citado en G. Steiner, *Heidegger*, FCE, México, 1999, p. 260.

11. Cf. W. Blake, *Auguries of Innocence*, en *Poetical Works*, Oxford University Press, Oxford, 1959, p. 171.

contradictorio. Frente a la máxima afirmación de su primera poesía, entreverada de casi místicas visiones terrenales, su última etapa alterna el mismo ímpetu afirmativo con un inaplazable sentimiento de muerte opuesta frontalmente a la vida y a todas sus donaciones. En el soneto XXVII de los *Sonetos a Orfeo* leemos:

¿Existe realmente el tiempo, el que destruye?... / ¿Somos de verdad tan angustiosamente frágiles / como el destino nos lo quiere hacer ver?... / Los que andamos errantes / se nos ve, no obstante, junto a las fuerzas / que permanecen, como una costumbre divina¹².

La temporalidad rilkeana es tanto un saberse para la muerte como también un afán de afirmación de la vida, en cuya más profunda entraña tiene lugar el sentimiento de la perduración. Y todo sentimiento profundo es —como sabemos— una forma de conocimiento. De ahí que en esta etapa última de la poesía de Rilke tenga lugar una especie de asertividad en relación con la salvación humana en el seno mismo del tiempo calificado —dubitativamente— de destructor.

A partir de esa conciencia de finitud —compatible, no obstante, con su contrario, la experiencia de lo eterno— todo lo que vivimos se impregna de una especial emotividad que cabe calificar como la *emotividad esencial del tiempo humano*. Y revelarla es parte fundamental de la responsabilidad de las artes en general y señaladamente del arte literario. Toda captación deslumbrada de lo existente es una captación esencial del tiempo que es su entraña. Celebrar lo existente es también ser consciente de la finitud de quien percibe y celebra. De ahí la paradoja que arrastra toda actividad artística y de ahí este lema fundamental en todo este apartado que estamos considerando. Las experiencias perceptivas que realzan la crucial expansividad de lo que existe tienden a eternizar lo que se sabe instantáneo y, por tanto, precario y pasajero. Lo saben instantáneo, es decir, máximamente temporalizado, máximamente tangencial y fugitivo, pero a la vez lo saben máximamente revelador de la existencia en su grado sumo de entidad y suficiencia, en su grado más elevado de afirmación ontológica. Es, una vez más, la posición del último Rilke, definitivamente consagrado a hacer del tiempo en el que se manifiesta la vida un posible camino de salvación porque en él se da el atisbo fundamental de la perduración. No es fácil comprenderlo —la posmodernidad no está para esta clase de creencias— pero sostengo que sólo desde la credibilidad otorgada a la experiencia profunda (visible en las secuencias poemáticas) se puede sostener la posición de Rilke. En la

12. R. M. Rilke, *Sonetos a Orfeo*, traducción de E. Barjau, Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 283. Cf. O. F. Bolnow, *Rilke*, Taurus, Madrid, 1963, p. 487.

vida esencialmente fugitiva se manifiesta la promesa de la perduración y, más que la promesa, la espera y la esperanza de la perduración. La «Segunda Elegía» explora esta experiencia, dentro de un tono en general de probabilidad e incertidumbre que la hace más creíble y, si se quiere, menos *mística*. Porque hay que decir rotundamente que la superación del tiempo rilkeano es plenamente inmanente y, por tanto, se produce dentro de la existencia misma y al margen de trascendencias religiosas. En las *Elegías de Duino*, Rilke apela inicialmente a las más evidentes señales de la precariedad humana, fundada en la fugacidad esencial de sus experiencias:

Porque sentir para nosotros es, ¡ay!, desvanecerse, / exhalamos nuestro ser; de ascua en ascua / despedimos cada vez un aroma más tenue. Tal vez alguien nos diga: / sí, has entrado en mi sangre, la primavera, y este cuarto / se han llenado de ti... ¡de qué nos serviría!, no puede retenernos, / desaparecemos en él y en torno a él¹³.

Sin embargo, en medio de esa desolada constatación de lo precario humano, esencialmente temporal, reforzada por las secuencias interrogativas rilkeanas, tan fundamentalmente imbricadas en la sugestión de esa fragilidad, surge la que llama Rilke —también con su lenguaje extremo, lleno de vibrante, dramática y extrema credibilidad— *la indecible esperanza*, encarnada en la experiencia amorosa, tal como se expresa un poco más adelante en el mismo poema «... Yo sé / que os tocáis de un modo tan dichoso porque la caricia persiste; / porque el lugar que, tiernos, cubrís no se desvanece; / porque debajo de él experimentáis un poco la pura duración»¹⁴. La noción de *tiempo colmado* rilkeano consolida estos presentimientos experienciales que debemos interpretar como acontecimientos antes que como meras *ilusiones poéticas*. Cuando hablamos de acontecimientos queremos decir hechos que han tenido lugar y cuyo máximo crédito no es una quimérica afirmación de charlatán visionario sino una poderosa trama poética llena de plenarias concepciones que arrastran consigo toda la densidad germinativa de un espíritu. Lo que leemos en cierta clase de poesía es pura asertividad existencial complicada con determinados vuelos simbólicos y ciertas felicidades lingüísticas. La noción de *tiempo colmado* de Rilke —por la que se funden los tiempos convencionales en una especie de intemporal logro de la existencia pletórica— no es ficción sino una acuñación poética llena de plenitud por la que se hace visible una experiencia real que,

13. R. M. Rilke, *Elegías de Duino*, traducción de J. Talens, Hiperión, Madrid, 1999, pp. 25-27.

14. *Ibid.*, p. 29.

no porque se traduzca en sucesivas secuencias poemáticas evidentemente caracterizadas por un inconfundible tono personal y un lenguaje muy personalmente labrado, deja de ser igualmente real. El plano simbólico del poema no desactiva esa dimensión de realidad espiritual que se abre paso también en la conciencia lectora. Por tanto, propongo que debemos creer que una experiencia como la que analizamos —el *tiempo colmado* rilkeano— ha tenido lugar, ha sido verdad y es verdad para nosotros lectores porque el poema en el que dicha experiencia se encarna así nos lo hace creer gracias a la fuerza de su poder persuasivo. En consecuencia, la experiencia del *tiempo colmado* es un acontecimiento espiritual cierto cuya máxima certidumbre llega al lector a través de su encarnación verbal plena y asombrosamente vigente. No tiene el más mínimo sentido discutir sobre la dimensión ficcional de esas aserciones poéticas porque gracias a ellas podemos hacernos cargo de los máximos enigmas de la existencia y hasta qué punto arrastran al lector a comprometerse con ellos, no para despacharlos como meras ilusiones confinadas a un espacio artificial y encerrado en sí mismo, sino para ahondar en esos enigmas con el apoyo de los mismos descubrimientos poéticos. Pues la cuestión es exactamente ésta: cuando Rilke defiende, con la profunda asertividad de sus poemas, la noción de *tiempo colmado* debemos hacernos cargo de que no se trata de una ilusión sino de una proposición con todas las de la ley que en último término afirma que en la existencia humana cabe concebir —experimentar, sentir— la eternidad en el mismo seno de la finitud. ¿Con qué fin, si hemos de morir de todos modos, si a pesar de eso también Rilke tenía que morir? No hay fin, sólo hay un hecho: la experiencia existe, y su capacidad de generar creatividad poética y asombroso conocimiento relacionado con ella también. Por tanto, sólo cabe decir: existen desafíos a la temporalidad determinada por la existencia de la muerte y esos desafíos apelan a la existencia misma, a la vida en su totalidad, y cuajan en pletóricas conformaciones poéticas. Desde esa perspectiva, lo de menos es otorgar o no la condición ficcional a las aserciones poéticas porque esas aserciones traspasan con creces esos límites teóricos situándose por derecho propio en el ámbito del puro conocimiento afinado en una experiencia. Correlativamente, para el lector también se produce ese desbordamiento porque lo de menos para él es saber si las aserciones que le arrastran y comprometen son ficcionales o no. Ni siquiera si decidiera que lo son, ese concepto —la *ficcionalidad*, el carácter *fingido* de esas proposiciones— sería en absoluto operativo, porque lo decisivo sería que esas aserciones comprometen y obligan en el plano real de la existencia lectora. Son una realidad de la que la vida de quien lee se hace cargo y a las que otorga el rango de la máxima verdad.

Formas de hacer que la vida dure

Un instante es un corpúsculo del tiempo sucesivo, una parada en su fluir pero sin dejar de ser parte esencial de ese flujo. Si el instante es por definición lo efímero, desde él, en él y por él se produce la generación de un sentimiento de eternidad, es decir, de duración absoluta. No usamos el término *duración* (*durée*) en el sentido estrictamente bergsoniano. Recordemos que Bergson no concibe la segmentación de la línea continua del tiempo para establecer en ella demarcaciones. El tiempo bergsoniano, por naturaleza *subjetivo*, un *dato inmediato de la conciencia*, es la percepción de «la pura continuidad indivisible de cambios cualitativos que se funden, el zumbido ininterrumpido de la vida profunda». La duración real bergsoniana consiste en percibir esa constante movilidad de la vida, puro agregado de acontecimientos psíquicos que constituyen ese *zumbido* que nos advierte de la duración de la existencia¹⁵. Para nosotros la duración es una forma de neutralizar en el curso del tiempo la sucesividad que impide la conservación o permanencia de lo que existe como vivencia asegurada. Nuestra concepción del tiempo es en este punto más heideggeriana: el tiempo es —sobre todo— la conciencia de la muerte propia proyectada como posibilidad cierta sobre la que debemos desplegar una actitud de *espera*¹⁶, en un sentido que nos hace pensar inevitablemente en Rilke. Recordemos que para Rilke, especialmente a partir de las *Elegías de Duino*, la muerte es una parte indisoluble de la vida a la que no hay que temer, pues ingresar en ella es ingresar en la vida que no conocemos del todo pero que nos espera como unidad indestructible. Dice Rilke:

La afirmación de la vida y la muerte se revela en las *Elegías* como una sola y misma cosa... La muerte es nuestra cara escondida de la vida, no iluminada por nosotros: debemos intentar darnos cuenta y tener una mayor conciencia de nuestra existencia que, en los dos dominios ilimitados, está sustentada inagotablemente por una y por otra...¹⁷.

Pues bien, sobre ese telón de fondo nosotros damos al concepto *duración* un sentido de permanencia que significa aislar de la sucesividad *instantes* que parecen ser capaces de segregarse de la cadena temporal de

15. Cf. G. Deleuze, *Henri Bergson. Memoria y vida*, cit., pp. 7-23.

16. Cf. M. Heidegger, *Ser y tiempo*, cit., pp. 283-291.

17. Cf. Carta de Rilke de 1925 al traductor al polaco de sus *Elegías*, Witold Hulewicz. Citado en Ph. Jaccottet, *Rilke por sí mismo*, Monte Ávila, Caracas, 1974, pp. 113-114. Sobre esta cuestión asegura H. G. Gadamer: «La tesis de Rilke es que la tarea humana consiste en aceptar explícitamente lo perecedero, y que esta tarea alcanza su plenitud suprema en la aceptación de la muerte» (*Poema y diálogo*, Gedisa, Barcelona, 1999, p. 76). Por lo demás, la influencia de la poesía de Rilke en Heidegger es incontestable. Cf. G. Steiner, *Heidegger*, cit., p. 38.

la que son elementos constituyentes (una operación que, como hemos dicho, a Bergson le parecería intolerable)¹⁸ y afirmarse y consolidarse como duraderos. Desde esa duración, surge una conciencia —puede decirse que deslumbrada— de eternidad y que tiene evidentes puntos de contacto con la teoría de Nietzsche sobre el *eterno retorno*. Según explica Heidegger, la máxima afirmación del pensamiento nietzscheano se produce cuando concibe el eterno retorno vinculado a la eternización del instante en el que vuelve siempre lo que es absolutamente valioso en sí mismo. El pensamiento del instante eterno nietzscheano requiere, por tanto, decir: «cada instante importa», «todo importa», en contra del nihilismo que afirma: «todo da lo mismo», «nada merece la pena»¹⁹. En cualquier caso, la palabra *eternidad*, con todas sus metafísicas y trascendentes resonancias, de raíz cristiana y salvadora, afirma drásticamente esa permanencia por encima de cualquier limitación humana. La palabra *duración*, menos resonante, se orienta en la misma dirección pero con menos sugerencias trascendentes. Podríamos decir que la forma de duración extrema es la *eternidad*. Sin embargo, sabemos que la *eternidad* es una realidad ajena a la existencia humana, por definición limitada y mortal. Sabemos igualmente que por eso mismo el hombre ha imaginado diversas formas de resistencia al tiempo que deshace y destruye. San Agustín, por ejemplo, reenvía su concepto de eternidad a una especie de instante en el que todo es estable, eterno presente en el que nada cambia: «Mas el presente, si siempre fuese presente y no pasara a pretérito, ya no fuera tiempo, sino eternidad»²⁰. A él tiene derecho a incorporarse el corazón del hombre: «¿Quién detendrá el corazón del hombre para que tenga estabilidad y vea cómo la eternidad, que no es futuro ni pasado, se mantiene inmóvil?»²¹.

La *eternidad* a la que hace referencia el arte, y en particular la poesía, nace de la vida misma, de su más radical temporalidad sucesiva, pero también —y esto es fundamental— desde su más absoluta afirmación ontológica y existencial. Desde la máxima expresión de la temporalidad sucesiva —el instante mismo— surge, más que el deseo de eternidad, la visión y la experiencia de la eternidad y, con ella, la necesidad de materializarla en obra durativa. Por tanto, la eternidad a la que hacemos referencia es, por un lado, visión y experiencia y, por otro, necesidad de obra que materialice esa visión. Desde este punto de vista, la obra es la *eternización del instante* o, si se quiere, una forma radical de duración.

18. Cf. H. Bergson: «No estoy en desacuerdo con que el tiempo implica sucesión. Pero que la sucesión se presente en primer lugar a nuestra conciencia como la distinción de un 'antes' y de un 'después' yuxtapuestos, eso ya no podría aceptarlo». Citado en G. Deleuze, *Henri Bergson. Memoria y vida*, cit., p. 21.

19. Cf. M. Heidegger, *Nietzsche*, vol. I, Destino, Barcelona, 2000, p. 360.

20. Cf. Agustín, *Confesiones*, libro XI, cap. XI, Aguilar, Madrid, 1967, p. 527.

21. *Ibid.*

Sin embargo, nos parece esencial afirmar que la obra no materializa nada sin el respaldo de una visión que en sí misma contiene la energía de la eternización. Por tanto, se produce una especie de simultaneidad entre el ámbito de la experiencia misma y el de la obra que la encarna y representa. La experiencia contemplativa donde tiene su sede el remansamiento del instante encuentra luego en la obra su correspondiente y homóloga cristalización. Por tanto, la eternización artística es de naturaleza inmanente y en esa condición radica su principal singularidad. El arte como forma absoluta de la afirmación de la vida, exactamente como quería Nietzsche: «El arte como única contrafuerza superior frente a toda voluntad de negación de la vida»²². Ahora bien, la cuestión fundamental —que nos remite al apartado anterior— es la siguiente: la instantaneidad sucesiva como atisbo de eternidad ¿es sólo un lugar retórico que sirve para señalar un ámbito peculiar y artificial —el de la literatura misma—, o es sobre todo y ante todo una experiencia? Nosotros nos inclinamos por la segunda opción y, a partir de esa decisión y preferencia, nos interrogamos sobre el sentido y la necesidad de esa experiencia. Por un lado, está la aceptación de la temporalidad instantánea y su fuerza generativa, lo cual equivale a la más absoluta aceptación de la vida, puesto que su única cristalización posible es necesariamente temporal; pero por otro está la íntima conciencia del carácter destructivo de esa misma temporalidad, puesto que su esencia última es la fugacidad y, para el hombre, la mortalidad. En el cruce mismo de esa contradicción se alza la percepción de la intemporalidad dentro de la temporalidad misma, lo cual nos lleva a suponer que el tiempo es el lugar mismo de su negación. Pero todo ello, no como virtualidad literaria o mera ilusión —como decíamos en el capítulo anterior— sino como experiencia humana, de la misma naturaleza *real* que tantas otras, sólo que de un calado y profundidad superiores. Cabría decir que, de la misma manera que el hombre se hace cargo con inmediatez casi rutinaria de su finitud, también es capaz de advertir conatos de infinitud en algunas de sus experiencias vitales o perceptivas. Y si eso es así, ¿qué crédito debemos otorgarles a esas experiencias? ¿El crédito de la mera imaginación transustanciadora? ¿El crédito del mero juego artístico? ¿El de la mera ilusión? ¿O debemos otorgarles el crédito de lo que ha sucedido como experiencia y en tanto que tal pervive en su cristalización artística?

Por lo que llevamos dicho, cabría adoptar ante este problema —esencial para comprender del todo y de lleno el problema de la temporalidad de la obra— una doble perspectiva. Por un lado, la que afronta la experiencia como tal, encarnada (o materializada) en obra; por otro, la que ve en la obra de arte una *forma de duración*. El vínculo esencial

22. Citado en M. Heidegger, *Nietzsche*, vol. I, cit., p. 78.

que une a ambas perspectivas es que las dos arrancan de una fuerte conciencia de temporalidad neutralizada desde dentro de sí misma y desde la obra que la prolonga, pero en el fondo es muy probable que las dos sean la misma cosa. La obra resiste al tiempo porque la obra es incubada desde una conciencia de la temporalidad que es también una superación del tiempo por medio del instante convertido en eternidad.

Instantes encarnados

La novedad que aporta la experiencia del tiempo en la época romántica es doble; por un lado, presupone una afirmación de la subjetividad y de su plenitud conceptiva y autosuficiente, y, por otro, establece una correlación profunda entre la afirmación de lo existente como valor absoluto —en el sentido nietzscheano de esa revalorización— y la misma eternización de esa realidad, segregada, como decíamos, del flujo del tiempo. En el fondo de la cuestión despunta una vez más el protagonismo concedido a la capacidad generativa humana, inseparable de la profunda subjetividad autónoma e idiosincrásica de sus vivencias. El poema citado de Wordsworth («Indicios de eternidad en los recuerdos de la infancia») es un claro ejemplo de lo que decimos. Su argumento en cierto modo es sencillo, pero su desarrollo trasciende esa sencillez. El arte máximo de Wordsworth radica en esa cualidad. Lo que no es aparatoso desde su expresividad inmediata adquiere una dimensión de claras y rotundas resonancias trascendentes, llenas de profundidad introspectiva y vuelo metafísico. El lugar de referencia básico y primordial del poema es la infancia, en la cual tuvieron lugar esas percepciones cristalizadoras de tiempos superados desde la conciencia misma de la eternidad. A partir de entonces, de esa época privilegiada humana, en el poema se impone un clima de decadencia y deterioro, en parte dependiente de la misma sucesividad temporal triunfante. La *visión espléndida* que se impone en la niñez procede de percepciones particularmente elevadas de la naturaleza: «Hubo un tiempo en que los prados, las arboledas, los ríos, / la tierra y el más normal paisaje / me parecieron ataviados con una luz celestial, / la gloria y el frescor de un sueño»²³. Sin embargo, todo eso ha pasado, aunque no haya sido olvidado: «Nada es ahora lo mismo: / vaya adonde vaya, / de noche o de día, / ya no puedo ver aquello que vi entonces»²⁴. La cuestión fundamental es ésta: ¿cuál fue el contenido de esa visión? La respuesta es la siguiente: el contenido de esa visión fue per-

23. Cf. A. Rupérez (ed.), *Antología esencial de la poesía inglesa*, Espasa, Madrid, 2000, p. 189.

24. *Ibid.*, p. 190.

cibir la naturaleza con tal intensidad que los instantes temporales en los que se produjo esa visión fueron sobrepasados por la propia afirmación de la existencia, de tal manera que en la propia existencia afirmativa radica la percepción de su continuidad y permanencia, además de —en términos nietzscheanos— su *eterno retorno*. Siempre vuelve y volverá lo supremamente valioso, y esa seguridad es parte ya del sentimiento de eternidad. Por eso, en el poema de Wordsworth, a pesar de afirmar a la vez la decadencia humana sometida al desgaste del tiempo, se produce una paradójica afirmación de la vida como perduración o eternidad, y ello desde los instantes recordados como en sí mismos eternos. De ahí que Wordsworth llame al mar de la infancia —desde la madurez abatida y esperanzada a la vez— «mar inmortal» y que vuelva a oír «las grandes olas rodando eternamente», pero no desde la eternidad de los fenómenos que se repiten sin límite de tiempo sino desde la inmersión humana en esa eternidad, vivida como suceso experiencial, no como mera constatación rutinaria que las acuñaciones fosilizadas del lenguaje garantizan. De ahí también que en este poema potencie una fe capaz de superar y anular a la muerte. Y de ahí —por último— que este poema tenga el título que es su máximo y mejor emblema: «Indicios de eternidad en los recuerdos de la infancia». Pero obsérvese, además, que esos instantes eternos de infancia, convertidos en recuerdos, atraviesan la vida entera del hombre y se instalan en el presente y en el futuro de la vida que sigue y seguirá su curso. La eternidad atraviesa esos instantes y los coloca en otra dimensión, la de la «fe que es capaz de mirar a través de la muerte»²⁵. De esos instantes privilegiados surge un poderoso conocimiento capaz de sobrepasar la opacidad de la muerte, la expresión máxima de la finitud. Ese conocimiento se mantiene activo a través de la existencia y convive con el sentimiento de degradación que impone el paso del tiempo, no sólo aviso de finitudes y acabamientos sino de incapacidades perceptivas equivalentes a las de la infancia. Wordsworth llamó *spots of time* a esos segmentos de tiempo instantáneos en los que tenía lugar un particular suceso perceptivo relacionado con la vida corriente y, desde luego, no necesariamente relacionados con las experiencias de infancia. *Motas, manchas*, tal vez *granos* (corpúsculos), *instantes* de tiempo en los que, según M. H. Abrams, se produce esa especie de cataclismo epifánico tras del cual una especie de presentimiento de permanencia se abre en el propio resplandor de la vida sorprendida en medio de su grandeza. En Wordsworth la conciencia de la muerte —equivalente a una aguda conciencia del tiempo— tiene siempre su contrapartida en una autoconciencia del yo inmune al tiempo mismo gracias a sus percepciones eternizadoras.

25. *Ibid.*, p. 192.

Formas poéticas durativas: John Keats y Luis Cernuda

La obra en sí misma puede ser vista como una forma de duración y, por tanto, de resistencia al tiempo. O, antes que eso, la obra puede ser vista sencillamente como una expresión del afán humano por contrarrestar la evidencia incontestable de la muerte. Harold Bloom vincula ese afán a «la pretensión de ser canónico» y, por tanto, de redimirse en una especie de memoria social perdurable²⁶. En la obra que perdura sobrevive también su autor. A esa cuestión se refiere también Ernst Robert Curtius cuando comenta la capacidad de la literatura de eternizar a sus autores y la consagración que esa virtualidad tuvo en la literatura grecolatina y en la medieval y renacentista, tanto en la escrita en latín como en lenguas vulgares (Dante, Ariosto)²⁷. Sin embargo, nuestra perspectiva se centra más en la visión de la obra misma como una forma de resistencia al tiempo mismo sin que ello quiera decir que la obra pueda prescindir del todo del tiempo que inevitablemente se asoma a su espacio (por las razones que hemos dicho arriba). En definitiva —insistimos en ello—, ésa es una de las paradojas constitutivas de la obra artística. La obra artística nace en el tiempo y es tiempo y, a la vez, se muestra como una resistencia al desgaste que supone el paso del tiempo sobre la vida humana. En palabras de George Steiner: «El texto, la pintura, la composición son apuestas por la durabilidad. Encarnan *le dur désir de durer* [el duro deseo de durar]. En un sentido perfectamente concreto, sus fechas de caducidad tienen una extensión desconocida en el futuro»²⁸. Ésa es la perspectiva que sobresale en el poema de John Keats titulado «Oda a una urna griega». Todo el poema subraya, con acentos trágicos, el contraste entre la vida humana (sometida a las expresiones más indeseables del tiempo —el desgaste, la vejez, la muerte—) y el arte —encarnado por la urna griega—, que es inmune a esos efectos destructivos. Las ramas talladas en esa urna no conocen «el adiós a la primavera» y las canciones que en ella interpreta el músico (¿pintado?, ¿tallado?) son «eternamente nuevas». Además, «todo aquí respira muy por encima de la pasión humana / que deja el corazón dolorido y hastiado, / la frente enfebrecida y la lengua abrasada»²⁹. En contraste, la serenidad y la intemporalidad se han adueñado de las formas áticas —«¡oh forma ática!»— de la urna que recuerdan al contemplador su condición mortal («Tú, figura silenciosa, atormentas / nuestra alma como lo hace la eternidad»)³⁰. Por último,

26. Cf. H. Bloom, *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1995, pp. 28-29.

27. Cf. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols., FCE, México, 1976, pp. 669-671.

28. Cf. G. Steiner, *Presencias reales*, Destino, Barcelona, 1991, p. 41.

29. Cf. A. Rupérez (ed.), *Lírica inglesa del siglo XIX*, Trieste, Madrid, 1977, p. 197.

30. *Ibid.*, p. 199.

ÍNDICE

<i>Contenido</i>	7
<i>Una razón de ser</i>	9
1. EN TORNO A LA EXPERIENCIA INTERIOR	11
La experiencia interior	11
Las percepciones sensoriales.....	19
En el principio era el sentimiento.....	24
Los universales del sentimiento	31
Experiencia y revelación	34
La esencia escondida que pueden ver los ojos.....	36
La repetición como fundamento de la creación poética	46
La necesidad repetitiva en la obra de Giorgio Morandi	54
Temas y símbolos que vuelven.....	56
Sentir y pensar; pensar y sentir	62
El pensamiento poético.....	67
Desconocer y crear	71
La inefabilidad de la experiencia	81
Contemplación y conocimiento.....	99
Instantes de vuelo	103
El inconsciente crea	110
2. LA OBRA Y SUS MEDIACIONES	119
La obra y la experiencia interior	119
La obra y el espíritu	124
La resistencia a la interpretación	126
La tradición fecundante	133
La angustia de las influencias	139
Tradicición y talento individual.....	146

3. TIEMPO, EXPERIENCIA Y OBRA.....	157
El sentimiento del tiempo	157
Formas de hacer que la vida dure.....	166
Instantes encarnados.....	169
Formas poéticas durativas: John Keats y Luis Cernuda.....	171
El vuelo de la memoria	174
Un eslabón antiguo: san Agustín	176
Un eslabón moderno: William Wordsworth	177
Otro eslabón moderno: Marcel Proust.....	180
Recordar para crear	188
La temporalidad de la obra	193
La tradición hecha tiempo.....	198
La temporalidad de la lectura.....	201
4. EN TORNO A LA RELACIÓN ENTRE LAS ARTES	213
Las artes hermanas.....	213
Dos testimonios modernos.....	223
Wallace Stevens.....	224
George Steiner	228
<i>Punto y final</i>	239
<i>Índice</i>	243