

Poética del tiempo artístico de la obra literaria*

Dmitri S. Lijachov

Los hombres advierten lo que se mueve, y no ven lo inmóvil. Advertir el movimiento significa advertir también el objeto que se mueve. Esto mismo vale también para los cambios en el tiempo.

En efecto, si examinamos cómo se concebía el mundo en la antigüedad o en el medioevo, notaremos que los hombres de entonces no advertían muchas cosas en ese mundo, y esto ocurría porque las ideas sobre la mutabilidad del mundo en el tiempo eran restringidas. La organización social y política del mundo, el modo de vida, las costumbres de los hombres y muchas otras cosas parecían inmutables, establecidas para siempre. Por eso, sus contemporáneos no las advertían y no las describían en las obras literarias e históricas. Los autores de anales y crónicas señalan sólo acontecimientos, sucesos, en el sentido lato de esta palabra. Lo demás no lo ven.

La categoría de tiempo tiene cada vez más importancia en la actual concepción del mundo y en el actual reflejo de ese mundo en el arte.

El desarrollo de las ideas sobre el tiempo es uno de los más grandes logros de la nueva literatura. Gradualmente, todos los aspectos de la exis-

* «Judozhestvennoe vremia slovesnogo proizvedeniia», en: D. S. Lijachóv, *Poetika drevnerusskoi literatury*, Leningrado, Izd-vo Judozhestvennaia literatura, 1971, 2ª. ed. aumentada, pp.232-244 (unidad del capítulo IV, «Poetika judozhestvennogo vremeni»).

2 Dmitri S. Lijachov

tencia resultaron mutables: el mundo humano, el mundo animal, el vegetal, y el mundo de la «naturaleza muerta» —la estructura geológica de la tierra y el mundo de las estrellas. La concepción histórica del mundo material y espiritual se apodera de la ciencia, la filosofía y todas las formas del arte. La «historicidad» [*istorichnost*] se propaga a un círculo de fenómenos cada vez más amplio. En la literatura se pone de manifiesto cada vez más intensamente la toma de conciencia de la variedad de las formas del movimiento y, al mismo tiempo, de la unidad de éste en todo el mundo.

El tiempo conquista y somete sectores cada vez mayores de la conciencia de los hombres. La concepción histórica de la realidad está penetrando en todas las formas y eslabones de la creación artística. Pero el asunto no está solamente en el historicismo, sino también en la aspiración a percibir todo el mundo a través del tiempo y en el tiempo. La literatura, en mayor medida que cualquier otro arte, está deviniendo un arte del tiempo. El tiempo es su objeto, sujeto e instrumento de representación. La conciencia y la sensación del movimiento y de la mutabilidad del mundo en las variadas formas del tiempo, están penetrando la literatura.

En los últimos años han aparecido muchos trabajos dedicados al tiempo en la literatura. Puede haber varios acercamientos al tiempo en la literatura. Se puede estudiar el tiempo gramatical en la literatura. Este acercamiento es muy fructífero, particularmente con respecto a la poesía lírica. A él están dedicados algunos trabajos de R. O. Jakobson.¹ Pero también se puede estudiar el modo de pensar de los escritores sobre el problema del tiempo. A esto están dedicados los conocidos trabajos de Poulet² y Meyerhoff.

El libro *El tiempo en la literatura*,³ de Meyerhoff, está dedicado al problema filosófico del tiempo: cómo se plantea y se resuelve ese problema en las obras literarias de escritores del siglo XX: Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, F. Scott Fitzgerald, Thomas Mann y Thomas Wolf.

¹ R. Jakobson, «Poetry of Grammar and Grammar of Poetry», en *Poetics. Poetyka, Poetika*, Varsovia, 1961.

² G. Poulet, *Études sur le temps humain*, Edinburgh, 1949; 2ª. ed. París, 1950; 3ª. ed., París, 1956; También de él, *La distance intérieure (Études sur le temps humain, 2-e série)*, París, 1952; 2ª. ed., París, 1958.

³ Hans Meyerhoff, *Time in Literature*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1960.

H. Meyerhoff analiza las manifestaciones de la concepción del tiempo en la literatura y la ciencia, demuestra el crecimiento gradual del interés por el problema del tiempo en la literatura contemporánea, y construye hipótesis sobre la significación del problema del tiempo en la literatura, en la ciencia, en la filosofía, etc.

Las investigaciones más esenciales para el estudio de la literatura son las investigaciones del tiempo *artístico*: el tiempo como es reproducido en las obras literarias, el tiempo como factor artístico de la literatura. El tiempo artístico no es la opinión sobre el problema del tiempo, sino el tiempo mismo como es reproducido y representado en la obra artística. Precisamente las investigaciones de este tiempo artístico de las obras, y no las investigaciones de las concepciones del tiempo formuladas por unos u otros autores, son las que tienen la mayor importancia para la comprensión de la naturaleza estética del arte literario.⁴

El tiempo artístico en la literatura rusa ha sido estudiado de manera episódica. Se ha estudiado el tiempo artístico en las novelas de Dostoievski⁵, en *La dama de piqué* de Pushkin,⁶ en *Los Artamónov* de Gorki⁷ y en las primeras obras de L. Tolstoi.⁸ Hay interesantes consideraciones sobre el tiempo novelístico en el libro *La prosa artística* de V. B. Shklovski.⁹

¿Qué es ese tiempo artístico de la obra, a diferencia del tiempo gramatical y de la concepción filosófica del tiempo propia de los distintos

⁴ E. Staiger, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, 1953; D. S. Lixacev, «Time in Russian folklore», en *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, V, La Haya, 1962; A. Vachon, *Le temps et l'espace dans l'oeuvre de Paul Claudel. Expérience chrétienne et imagination poétique*, París, 1955, y otros.

⁵ A. G. Tseitlin, «Vremia v romanaj Dostoevskogo» en *Russkii iazyk v srednei shkole*, 1927, n° 5; G. Volóshinov, «Prostranstvo i vremia u Dostoevskogo», en *Slavia*, año XII, 1933, n° 1-2.

⁶ V. Vinogradov, «Stil' Pikovoi damy», en *Pushkinskii vremennik*, t. 2, Moscú-Leningrado, 1936.

⁷ I. A. Zundelovich, «Roman-jronika Gor'kogo Delo Artamonovj (tema vremeni v romane)», en *Trudy Uzbekskogo gos. universiteta*, nueva serie, vol. 64, Samarcanda, 1956, pp. 3-27.

⁸ B. I. Bursov, *Lev Tolstoi*, Moscú, 1960, pp. 385-388.

⁹ V. Shklovski, *Judozhestvennaia proza. Razmyshleniia i razbory*, Moscú, 1961 (sección «Vremia v romane», pp. 326-339).

4 Dmitri S. Lijachov

autores? El tiempo artístico es un fenómeno del propio tejido artístico de la obra literaria, que subordina a sus tareas artísticas tanto el tiempo gramatical como la concepción filosófica del tiempo propia del escritor.

La obra de arte de la palabra se desenvuelve en el tiempo. Para percibirla y para escribirla hace falta tiempo. He aquí por qué el artista creador toma en cuenta ese tiempo «natural», real, de la obra. Pero el tiempo también es representado. Es objeto de representación. El autor puede representar un intervalo breve o largo de tiempo, puede hacer que el tiempo transcurra lenta o rápidamente, puede representarlo como tiempo que transcurre ininterrumpidamente o con interrupciones, de manera consecutiva o no-consecutiva (con retrocesos, con «adelantos», etc.). Puede representar el tiempo de la obra en estrecho vínculo con el tiempo histórico o sin contacto con éste, encerrado en sí mismo; puede representar el pasado, el presente y el futuro en diferentes combinaciones.

A diferencia del tiempo objetivamente dado, el tiempo artístico aprovecha la variedad de la percepción subjetiva del tiempo. En el hombre, como es sabido, la sensación del tiempo es extremadamente subjetiva. Éste puede «alargarse» y puede «correr». Un instante puede «detenerse» y un período prolongado puede «pasar volando». La obra artística hace de esta percepción subjetiva del tiempo una de las formas de representación de la realidad. Sin embargo, a la vez se aprovecha el tiempo objetivo: ora observando la regla de la unidad del tiempo de la acción y el tiempo del lector-espectador en la dramaturgia clasicista francesa, ora negándose a esa unidad, subrayando las diferencias, conduciendo la narración principalmente en el aspecto subjetivo del tiempo.

Si en la obra el autor desempeña un papel notable, si el autor crea la imagen de un autor inventado, la imagen de un narrador como una especie de «retransmisor» del proyecto [*zamysel*] artístico, entonces a la representación del tiempo del *sujet* se le añade la representación del tiempo del autor, la representación del tiempo del ejecutante —en las más diversas combinaciones. El subrayamiento del tiempo autoral y de sus diferencias respecto al tiempo de lo narrado, es inherente al sentimentalismo. Esto es característico de las obras de Sterne y Fielding.

En algunos casos, a estas dos duraciones representadas que «se superponen» una sobre la otra, se les puede agregar también el tiempo representado del lector u oyente. El asunto está en que el autor siempre calcula en cierta medida cuánto tiempo le llevará al lector u oyente la percepción de su obra. Ésta es la verdadera «dimensión» de la obra.

Sin embargo, de vez en cuando esta duración no sólo es real («natural»), sino que también está representada. En esos casos, ella siempre está ligada a la imagen del lector, tal como el tiempo autoral representado está ligado a la imagen del autor. Este tiempo lectoral representado también puede ser largo o breve, consecutivo o no-consecutivo, rápido o lento, discontinuo o ininterrumpido. La mayoría de las veces es representado como futuro, pero puede ser presente e incluso pasado.

Para ser mejor comprendido, me remitiré siquiera a algunos de los cuentos de *Apuntes de un cazador* de Turguéniev, en los que se representa a un lector-acompañante del autor en la cacería, interlocutor y amigo de éste. A este lector Turguéniev le presenta sus héroes, platica con él y lo dirige amistosamente, de igual a igual. Este lector imaginario también tiene su tiempo; el lector es representado en una determinada duración.

El tiempo real [*fakticheskoe*] y el tiempo representado son aspectos esenciales del todo artístico de la obra. Sus variantes son infinitamente variadas. Ellas se combinan con el proyecto artístico de la obra, se hallan en un estado de ininterrumpido condicionamiento por la totalidad artística de la obra. Recordaré siquiera el cuento «Ganas de dormir» de Chéjov. En él, el tiempo de la narración intencionalmente ha sido hecho más lento en todos sus aspectos: el real y el representado. La mayor lentitud del cuento transmite el estado de duermevela en que se encuentra la muchacha que comete el asesinato del niño que la atormenta, y precisamente esa mayor lentitud es lo que más contribuye al carácter artísticamente justificado de su crimen.

El tiempo del autor cambia en dependencia de si el autor participa en la acción o no participa. El tiempo autoral puede ser inmóvil, como si concentrado en un punto desde el cual él realiza su cuento, pero también puede moverse de manera independiente, teniendo en la obra su propia línea de *sujet*. El tiempo del autor puede ora tomarle la delantera a la narración, ora quedarse a la zaga de la narración. En los «Terratenientes anticuados», Gógol escribe: «No hace mucho oí de su muerte (de Afanasii Ivánovich – D. L.)». Por consiguiente, Gógol representa su tiempo «autoral» como si dejado atrás por el tiempo sobre el que narra: cuando él empieza la narración, aún no sabe si morirá Afanasii Ivánovich. En otro cuento de Gógol, «Como riñó Iván Ivánovich con Iván Nikifórovich», el tiempo sobre el que escribe, también continúa mientras escribe el autor, y en parte le toma la delantera a su trabajo: en la mitad del trabajo sobre el cuento, el autor viaja al lugar de su historia y allí se

entera de su continuación. Por consiguiente, el autor puede representarse a sí mismo como un contemporáneo de los acontecimientos, puede seguir los acontecimientos «pisándoles los talones», y los acontecimientos pueden dejarlo atrás (como en el diario, en la novela, en las cartas, etc.). El autor puede representarse a sí mismo como un participante en los acontecimientos, que, en el principio de su narración, no sabe con qué se acabarán. Pero el autor puede separarse a sí mismo del tiempo representado de la acción de su obra mediante un gran intervalo de tiempo, puede escribir sobre los acontecimientos como si lo hiciera según recuerdos — propios o ajenos—, según documentos; los acontecimientos pueden desarrollarse a gran distancia de él; el puede representarse a sí mismo como alguien que los conoce de principio a fin y, en el principio mismo de su narración, hacer insinuaciones o señalar francamente la futura conclusión de los mismos.

En la literatura artística, el tiempo es percibido gracias a la ligazón de los acontecimientos —de causa y efecto, o psicológica, asociativa. El tiempo en la obra de arte no es sólo ni es tanto un conteo de calendario cuanto el carácter correlacionado de los acontecimientos. En la literatura hay su «principio de la relatividad». Los acontecimientos en el *sujet* se preceden unos a otros y se suceden unos a otros, se alinean en una compleja serie, y gracias a eso el lector es capaz de advertir el tiempo en la obra artística, incluso si en ella no se dice nada en especial sobre el tiempo. Donde no hay acontecimientos, tampoco hay tiempo: en las descripciones de los fenómenos estáticos, por ejemplo: en el paisaje, o en el retrato y la caracterización de un personaje, o en las reflexiones filosóficas del autor (de estas últimas hay que distinguir las reflexiones filosóficas de los personajes, sus monólogos interiores, que transcurren en el tiempo).

Una de las cuestiones más complicadas del estudio del tiempo artístico es la cuestión de la unidad de la corriente temporal en la obra con varias líneas de *sujet*. La conciencia de la unidad de la corriente temporal, del torrente del tiempo histórico, no llega de golpe al folclor y a la literatura.

En el folclor y en las etapas iniciales del desarrollo de la literatura, los acontecimientos de diversos *sujets* pueden ocurrir cada uno en su propia serie temporal, independientemente del otro. Cuando la conciencia de la unidad del tiempo empieza a predominar, las violaciones mismas de esa unidad, las diferencias en el tiempo de los diferentes *sujets*, empiezan a ser percibidas como algo sobrenatural, maravilloso.

En una recopilación italiana que, por lo visto, data de inicios del siglo XIV —*Novellino*, o *Cien novellas antiguas*— se halla la *novella* «Friedrich II y los magos». Realizando milagros en presencia del emperador, los magos raptan a un caballero y lo hacen vivir toda una vida, alcanzar diferentes victorias, conquistar un país, casarse, engendrar hijos y envejecer, en sólo un breve instante, en el curso del cual el emperador Friedrich no logró siquiera lavarse las manos.¹⁰

Por una parte, el tiempo de la obra puede ser «cerrado», encerrado en sí mismo, un tiempo que se consume sólo en los límites del *sujet* y que no está vinculado con acontecimientos que tienen lugar más allá de los límites de la obra, con el tiempo histórico. Por otra parte, el tiempo de la obra puede ser «abierto», un tiempo que está inserto en una corriente de tiempo más ancha y que se desarrolla sobre el fondo de una época histórica definida con exactitud. El tiempo «abierto» de la obra, que no excluye el marco preciso que la delimita de la realidad, presupone la presencia de otros acontecimientos que tienen lugar simultáneamente más allá de los límites de la obra, de su *sujet*.

La actitud autoral hacia el tiempo representado en todos sus aspectos, también puede ser diversa. El autor puede «no alcanzar» los acontecimientos que cambien rápidamente, y describirlos persiguiéndolos, como si «sofocándose», o contemplándolos tranquilamente. Así, por ejemplo, en «El adolescente», Dostoievski escribe sobre el pasado, pero desde el punto de vista de un presente muy cercano. El pasado está muy vivo, se halla en estado de fuerte excitación nerviosa, continúa alarmando el presente del autor-adolescente representado en su novela. Las cosas son totalmente distintas en Proust: allí también está la búsqueda de un tiempo perdido, pero ésta no es una persecución del tiempo, sino una investigación sistemática del pasado, tranquila y metódica. Allí también se restablecen todos los detalles, pero no para explicar el extraño y alarmante presente del autor, sino porque todo lo vivido reviste un valor especial para el autor en su pobre presente.

El autor es como el montador en la cinematografía: él puede, según sus cálculos artísticos, no sólo hacer más lento o más rápido el tiempo de su obra, sino también detenerlo en algunos intervalos determinados, «desconectarlo» de la obra. Esto, la mayoría de las veces, es necesario

¹⁰ *Novelly ital'ianskogo Vozrozhdeniia, izbrannye I perevedennye P. Muratovym*, 1ª. parte, Moscú, 1912, pp. 40.41.

para dar una generalización: las digresiones filosóficas en *La guerra y la paz* de Tolstoi, las digresiones descriptivas en *Apuntes de un cazador* de Turguéniev. La acción es detenida y el autor reflexiona junto con el lector. Esta reflexión se lleva al lector a otro mundo, desde donde éste mira los acontecimientos desde la altura de las reflexiones filosóficas (en *La guerra y la paz* de Tolstoi) o desde la altura de la naturaleza eterna (en *Apuntes de un cazador* de Turguéniev). En estas digresiones, al lector los acontecimientos le parecen diminutos, y los hombres, pigmeos. Pero he aquí que se continúa la acción, y los hombres y sus actos adquieren de nuevo su magnitud normal, y el tiempo toma su curso normal.

El tiempo del *sujet* puede hacerse más rápido y más lento, sobre todo en la novela: la novela «respira». La aceleración de la acción también puede ser utilizada como una especie de balance. La aceleración de la acción en el epílogo de la novela es como en la expiración. Ella crea el final. Mucho más raro es el principio de novela con una acción acelerada, saturada de acontecimientos (como en las novelas de Dostoievski): ésta es la «inspiración». Muy a menudo el tiempo de la acción en la obra hace más lento o más rápido su tempo de una manera uniforme (esto último ocurre en *La madre* de Gorki).

El tiempo del *sujet* puede desintegrarse en una serie de formas separadas, inherentes a la conciencia del tiempo (en el caso de *La dama de piqué* de Pushkin, esto ha sido bien mostrado por V. V. Vinográdov).¹¹ Toda obra puede tener varias formas de tiempo, que se desarrollan con diferentes tempos, y lanzarse de una corriente temporal a otra, hacia adelante y hacia atrás (como en *Las ciudades y los años* de Fedin).

La representación del tiempo puede ser ilusionista (sobre todo en las obras de orientación sentimentalista) o introducir al lector en su círculo irreal, convencional. Ella depende, como ya hemos señalado anteriormente, del proyecto del autor, pero puede depender también de las ideas naturales, habituales para su época, sobre el movimiento del tiempo. Esto último se deja sentir de manera particularmente ostensible en los monumentos de las literaturas antigua y medieval. Aquí es como si la voluntad artística del autor «se superpusiera» sobre el material de ideas acerca del tiempo propias de los hombres de su época, del cual él no ha tomado conciencia. Así, por ejemplo, a diferencia de nuestras ideas so-

¹¹ V. V. Vinogradov, «Stil' Pikovoi damy», sección 6: «Sub'ektivnye formy povestvovalatel'nogo vremeni i ij siuzhetnoe cheredovanie», pp. 114-117.

bre el tiempo, que disponen el futuro delante de nosotros y el pasado detrás, las ideas rusas medievales sobre el tiempo llamaban «delanteros» a los acontecimientos pasados y no disponían el tiempo egocéntricamente (con respecto a nosotros), sino en una única serie, propia en cada ocasión: desde el principio de ellos hasta el tiempo presente, último». ¹²

El problema de la representación del tiempo en la obra verbal no es un problema de gramática. Los verbos pueden ser empleados en tiempo presente, pero el lector tomará clara conciencia de que se trata del pasado. Los verbos también pueden ser empleados en tiempo pretérito y en tiempo futuro, pero el tiempo representado resultará presente. El tiempo gramatical y el tiempo de la obra literaria pueden divergir sustancialmente. El tiempo de la acción y los tiempos autoral y lectoral son creados por un conjunto de muchos factores: entre ellos, sólo en parte, por el tiempo gramatical. La divergencia de la gramática respecto del proyecto artístico, desde luego, es sólo externa: el tiempo gramatical de la obra, por sí mismo, entra a menudo en un proyecto artístico de nivel superior: en la estructura metaartística de la obra. La gramática se presenta como un pedazo de esmalte en el mosaico general de la obra verbal. El color real de cada pedazo de ese esmalte puede ser completamente distinto del que parece tener en el mosaico en su totalidad. La metaartisticidad de esta gramática sólo es visible para el especialista.

Para que se me entienda, aduciré un solo ejemplo: de los *Apuntes de un cazador* de Turguéniev. Turguéniev toma «de la mano» a su lector imaginario y lo lleva consigo. Él describe lo que ocurre con ellos en ese paseo imaginario. Todo el sentido de ese paseo está en que éste ocurre en «tiempo presente»: en el momento en que el lector lee su cuento.

He aquí que ponen un *tapiz* en la carreta (...) He aquí que usted *se ha sentado* (...) Usted *va* en la carreta (...) Usted *tiene* un poco de frío, usted *se cubre* la cara con el cuello del capote; a usted le *entran* ganas de dormir (...) Pero he aquí que usted se ha alejado cuatro verstas (...). ¹³

¹² Sobre el reflejo de estas ideas medievales sobre el tiempo en el *Cantar de las huestes de Igor*, véase: D. Lijachov, «Iz nabliudenii nad leksikoi Slova o polku Igoreve», en *Izvestiia AN SSSR. Otdelenie literatury i iazyka*, t. VIII, vol. 6, 1949, pp. 551-554.

¹³ I. S. Turguéniev, *Sobranie sochinenii*, t. 1, Moscú, 1954, pp. 445.

Aquí el cuento es llevado en tiempo presente, aunque se emplean formas gramaticales tanto del tiempo presente como del pretérito. Más adelante, el cuento es llevado tanto en tiempo pretérito como en presente, pero todas esas categorías gramaticales están subordinadas al presente.

Pero he aquí que usted *se dispuso a ir* al campo de caza, a la estepa. A lo largo de diez verstas *se abrió* paso por caminos vecinales, y he ahí, por fin, el camino real. Por el lado de interminables convoyes, por el lado de posaditas con un silbante samovar bajo el alero, con las puertas abiertas de par en par y con un pozo, de una aldea a otra, a través de campos inabarcables con la mirada, a lo largo de verdes cañamares, usted *viaja* durante mucho, mucho tiempo. Las urracas *vuelan* de un sauce a otro; las mujeres, con largos rastrillos en las manos, *andan* trabajosamente hacia el campo; un caminante, en un gastado caftán de nankín, con un morral a la espalda, *se arrastra* con paso cansado (...) Si miras desde una montaña, ¡qué vista!¹⁴

Así pues, el tiempo representado en la obra verbal en todos sus aspectos, no puede ser reducido a la gramática. Además, la gramática no es siquiera el factor más indicativo de la creación del tiempo artístico. Todos los detalles de la obra tienen una función de tiempo. El correr del tiempo, en particular, depende de cuán estrechamente, «compactamente», se representan los acontecimientos. No hay tiempo fuera de los acontecimientos (en la más amplia acepción de esta palabra). Una gran cantidad de acontecimientos que han tenido lugar en corto tiempo, crea la impresión de un rápido correr del tiempo. Por el contrario, una pequeña cantidad crea la impresión de lentitud. Las descripciones detienen el tiempo (en particular, las descripciones de la naturaleza); por eso, en un escritor que se esfuerza en hacer más lento el tiempo representado, en Turguénev, este rasgo suyo está ligado orgánicamente a su inclinación por las descripciones de la naturaleza, y los novelistas que aspiran a crear un rápido correr del tiempo, se abstienen de las descripciones estáticas en general (Dostoievski). En todas sus manifestaciones, el tiempo factual y el tiempo representado, el del *sujet* y el autoral, el lectoral y el del ejecutante (más adelante nos encontraremos con él en el folclor), resultan fenómenos del estilo de la obra artística.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 449-450.

Cada corriente [*napravlenie*] literaria desarrolla su propia actitud hacia el tiempo, y hace sus «descubrimientos» en el terreno de la representación del tiempo. Diversos tipos de tiempo son característicos de las diferentes corrientes literarias. El sentimentalismo desarrollaba la representación de un tiempo autoral que se hallaba cerca del tiempo del *sujet*. El naturalismo a veces trató de «detener» el tiempo representado, de crear «daguerrotipos» de la realidad en los «bosquejos fisiológicos». El tiempo «abierto» es característico del realismo del siglo XIX.

Algunos géneros tienen sus particularidades en la representación del tiempo (una cosa es el tiempo presente en la lírica, y otra es el tiempo presente en el *ocherk**; en la novela son características las interrupciones en el tiempo del *sujet*, etc.).

En estrecho contacto con el problema de la representación del tiempo se haya también el problema de la representación de lo extratemporal y lo «eterno». Este último problema en la literatura resulta una parte del problema de la representación del tiempo en general. El problema de la representación de lo extratemporal tiene una importancia especial para la literatura medieval. Ella ocupa un lugar absolutamente excepcional en algunos géneros medievales: por ejemplo, en los discursos solemnes en tales o cuales fiestas, en la literatura de enseñanza, en las obras históricas del tipo de los «cronógrafos», etc. Ella se opone dialécticamente a la representación naturalista del tiempo en los anales y algunas otras obras históricas. En la literatura medieval, lo extratemporal es tan elemento de la creación narrativa como el tiempo.

Sin embargo, no se puede pensar que lo extratemporal es una pertenencia exclusiva de la literatura medieval. Lo extratemporal está presente en cualquier generalización de una obra de la literatura moderna. El tipo de hombre es una generalización de varios hombres; y puesto que el tipo generaliza varios hombres, varios fenómenos, él supera, en algún respecto, el tiempo, se sitúa no sólo por encima del caso singular, sino también por encima del tiempo fijado con exactitud. He aquí por qué los géneros de la literatura que se plantean como objetivo la generalización artística de las costumbres, de los hombres, de determinados fenómenos sociales, tan raras veces fijan el tiempo exacto de calendario de lo que ocurre.

* N. del T.: *Ochek*: género de la prosa narrativa en el sistema de géneros de las literaturas rusa, búlgara, etc. Abarca obras cortas con carácter de relato, reportaje y ensayo. Gorki señaló que «el *ocherk* es una forma amplia, de mucha cabida, e indefinida».

El cuento «El montero» de Bunin comienza como si estuviera describiendo un caso singular. Sin embargo, al final del cuento se hace claro que Bunin describe varios casos homogéneos: varias visitas del montero. Está claro que lo descrito ha sido elevado por encima del tiempo, ha sido privado de una fijación cronológica precisa.

Con el sentido del tiempo está vinculado también el sentido de la historia. En unos escritores este sentido de la historia es más fuerte; en otros, más débil. Esto se deja ver no sólo en la elección de los temas históricos por unos autores y la ausencia de interés por ellos en otros. Hasta en el acercamiento al paisaje y a la vida cotidiana puede expresarse un sentido de la historia, ora mayor, ora menor. Si comparamos desde este punto de vista a escritores rusos tales como Chéjov y Bunin, notaremos que en Chéjov casi está ausente el interés por la historia, mientras que en Bunin este interés absorbe al autor por completo. Para Bunin, hasta los ríos, los caminos y la estepa rusos estaban llenos de recuerdos históricos. El sentido de la historia es fundamental no sólo en obras históricas tales como «La isla de las sirenas» o «Regresando a Roma», sino también en el cuento de costumbres «Camino trillado».

En las obras de Bunin de su periodo de emigrante, el sentido de la historia se intensifica de manera particular. Para el Bunin emigrante, todo lo que sucedió alguna vez en Rusia, la vida cotidiana de ésta, sus hombres, no es simplemente pasado, sino también historia. El pathos de la distancia intensificó el pathos del tiempo. El cuento «Nevadilla» comienza directamente de palabras características de sus estados de ánimo de emigrante: «Había una vez Rusia...». Para él, Rusia es algo que no volverá, ella está en el pasado, en el pasado está Moscú y Oriol, en el pasado están los rusos... Todo lo que se refiere a Rusia, ha devenido para él historia.

Por último, es necesario prestar atención a un aspecto más del tiempo artístico: a cada rama [*vid*] del arte le pertenecen sus propias formas de transcurso del tiempo y sus propias formas de duración. Para aclarar mi idea, citaré algunas declaraciones de N. P. Akímov:

A cada teatrista que ha tenido que trabajar en el cine, le ha saltado a la vista la diferencia que hay en la cotización del tiempo en uno y otro arte. Ha notado que un minuto en el cine no es, en absoluto, el mismo minuto que en el teatro. Una interrupción de tres o cuatro minutos en la proyección de un filme es una catás-

trofe, un desastre, pero la misma interrupción entre dos cuadros de un espectáculo es un fenómeno normal.¹⁵

El hecho de que el filme (suponemos, desde luego, el caso en que éste resulta una obra artística y no una obra sin valor alguno) comunica en menos de dos horas al espectador un cuento acabado, para el cual el teatro requiere habitualmente alrededor de cuatro horas, es un factor esencial en las condiciones actuales de la vida urbana.¹⁶

Todo lo que acabamos de decir sobre el tiempo artístico, tuvo como objetivo mostrar la complejidad del problema del tiempo en la obra literaria, la presencia y la importancia de los variados aspectos de este problema. Más adelante, comenzaré el examen del tiempo artístico en los monumentos del arte verbal del folclor y de la literatura rusa antigua.

No se pueden comprender las particularidades generales de la literatura de los tiempos modernos, sin estudiar también la literatura antigua. Todo se conoce en la comparación. Para entender las particularidades de la utilización actual del tiempo artístico en la literatura, es necesario echar una ojeada en las épocas precedentes. El modesto papel del tiempo artístico en la vieja literatura y en el folclor nos ayudará a comprender las variadas manifestaciones del tiempo artístico en los siglos XIX y XX.

Hoy la literatura está penetrada por la sensación de la mutabilidad del mundo, por la sensación del tiempo. Este tiempo tiene formas variadas, y no hay dos escritores que aprovechen de idéntica manera el tiempo como medio artístico. Esto es una conquista del desarrollo multiseccular de la literatura.

En el orden del día está la historia del tiempo artístico la historia del tiempo en la literatura artística. Las observaciones propuestas más adelante no son más que un planteamiento de la cuestión.

Traducción del ruso: *Desiderio Navarro*

¹⁵ N. P. Akimov, *O teatre*, Leningrado-Moscú, 1962, p. 177.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 177.