EL AMERICANO Y SU SENTIDO DEL TIEMPO (*)

POR

HIPOLITO PAZ

Por boca de Juan Gabriel Borkman, Ibsen dice: «Es verdad que nada nuevo pasa, pero lo que ha pasado no se repite tal como pasó. Es el ojo el que transforma las acciones. El ojo al nacer de nuevo transforma las viejas acciones...»

Este pensamiento, que debe ser tomado con su grano de sal, vuelve a mí a propósito de los Estados Unidos. He ahí el escenario de todo un repertorio de fenómenos que para el espectador resultan muchas veces desprovistos de lógica, incoherentes, cuando no humorísticos por su aparente sin sentido, si no se descubre el ángulo desde el cual aquéllos deben ser observados. Adoptada la perspectiva correcta, el rompecabezas queda armado: lo ilógico se hace lógico, lo incoherente, coherente, y lo humorístico, eventualmente dramático.

Todo país es un jeroglífico. Estados Unidos lo es particularmente.

¿Cuál es la clave que permite comprender las manifestaciones de la vida americana?

A mi juicio, su sentido del tiempo.

Cuando hablo del sentido del tiempo del americano me refiero al americano de hoy y al sentido del tiempo que está presente en su arquitectura, que impulsa su técnica, que urge su premioso progreso, de ese tiempo presente en sus novelas, en su poesía, en su teatro o en su plástica.

Hablo del americano en singular como si no hubiera millones de ellos, norte y sur, este y oeste, de ambos sexos, de todas las edades, de diferentes razas, religiones y profesiones, pero en estos casos es inevitable hacerlo (1).

El americano vive en un presente químicamente puro. Puede aprehender el pasado como concepto, pero no constituye en él algo vivo o, por lo menos, sobreviviente, una emoción cuyos temblores persisten.

Yo sé que se puede decir hoy, con mayor razón, aquello que ayer decía Ortega: «Esta disociación del pasado con el presente

(*) La expresión «americano» se usa en el sentido de americano de los Estados Unidos.

(1) GEORGE SANTAYANA: *Character & Opinion in the United States.* Anchor A 73, pág. 103.

es el hecho genérico, característico de nuestra época.» Es decir, una verdad que valdría tanto para Europa cuanto para los Estados Unidos.

Sí y no. En Europa y en Hispanoamérica podemos estar en contra del pasado, con lo cual le damos vigencia póstuma. Pero en Europa e Hispanoamérica el pasado gravita sobre el hombre, está allí de una manera presente, valga la paradoja, y cuesta escapar de él. El pasado tiene una densidad invisible, pero cierta; es espeso, por instantes parecería que se le puede tocar; se resiste a morir, se aferra al presente y, vencido, opera como los pueblos conquistados que dejan su impronta en el estilo de los conquistadores. El presente resulta así un espejo donde el pasado puede reconocerse. Al mismo tiempo ese pasado obstaculiza cualquier intento de acomodarse al presente. Al visitar una de las antiguas catedrales o alguno de los antiguos monasterios medievales, la atmósfera que envuelve los altares, las imágenes, los corredores, nos retrotrae físicamente y nos hace solidarios y cómplices de un pasado cuya presencia en ese momento asumimos. No somos espectadores, sino actores tardíos de un drama que acaba de representarse y cuyos ecos aún están vivos.

Para el americano el pasado constituye un hecho dentro de una cronología, algo que está allí, atrás, en tal punto del camino, tiritando en los corredores del tiempo, y que sólo se puede reconstruir mediante un proceso intelectual, racional, como el paleontólogo recrea con los vestigios ya fósiles la imagen de los seres orgánicos a los que pertenecieron.

Cuando se reprocha a los americanos su deformación de la antigüedad se comete—desde el punto de vista subjetivo, naturalmente—una flagrante injusticia. Ellos vierten con absoluta honestidad «su» concepto del pasado que deben traducir en función de otra dimensión que se llama presente, como el ciego de nacimiento se vale de las manos para crear su única imagen posible, una imagen táctil: las manos le dan su propia y limitada versión, que no es igual a la ilustrada por los ojos.

Europa tiene ruinas. Estados Unidos, demoliciones. En las ruinas el tiempo anima y espera, hace tiempo. En las demoliciones el tiempo escapa y se desvanece. La ruina es una avanzada del pasado sobre el presente. La demolición es una «blitzkrig», una ofensiva relámpago del presente sobre el pasado... Cuando el americano decide gozar en los Estados Unidos de algo antiguo lo recrea artificialmente; lo reproduce con ejemplar fide-

lidad o si no lo transplanta intacto, como esos castillos que trae de Europa, con sus piedras numeradas. (Porque el americano ama y respeta las antigüedades y tiene por ellas una reverencia que contrasta con el desprecio que siente por las cosas viejas o usadas.) A veces ocurre, sin embargo, que las restaura, pule y limpia con tanto amor y con tanto respeto que las deja absolutamente nuevas... Tal, por ejemplo, el muy ilustrativo caso de la ciudad de Williamsburg.

Williamsburg está situada en el Estado de Virginia, separada de Wáshington por cinco confortables horas en automóvil a través de una impecable carretera flanqueada de árboles y de florestas que en el otoño se transforman en un barullo de verdes, amarillos viejos y púrpuras sólo posibles en el universo de Chesterton.

Williamsburg fué por más de cien años la capital de una de las más influyentes de las trece colonias inglesas. Luego, el fuego y el tiempo hicieron su obra y la histórica ciudad fué casi olvidada.

Pero he aquí que un buen día—nos refiere el folleto editado por la Colonial Williamsburg y que lleva por título el muy sugestivo a los fines de este ensayo, *La ciudad que hizo retroceder al tiempo* (2)—Nelson Rockefeller se decide a reedificar la antigua ciudad que, como tal, casi había desaparecido. Miles de hombres dedicados mañana y noche a llevar a cabo ese ambicioso proyecto y millones de dólares fueron invertidos en esa tarea, que fué cumplida.

Listo ya el escenario (sic), nos dice el opúsculo al que me referí, fué necesario educar a los actores (sic): entrenarlos, instruirlos sobre los históricos acontecimientos que tuvieron lugar en Williamsburg y que ellos repiten para solaz de los turistas, y vestirlos con el traje típico. (El traje típico, dicho sea de paso, es siempre un traje abstracto que nunca ha sido usado tal cual se le exhibe, una idea en el sentido platónico.)

He ahí la ciudad. ¿Cuál es la idea que nos produce? Ni más ni menos que la que sugiere sin proponérselo el folleto que mencioné.

Un espectáculo donde nada es imperfecto: el escenario, los actores cuidadosamente entrenados y cuyo papel conocen de memoria, sus trajes impecables y hasta los gestos con que aquéllos deben acompañar la acción. Se han revisado mapas, archivos, testimonios y memorias laboriosamente, con honestidad y amor, para que el calco se ajuste al original. Está todo, menos el Tiempo. El Tiem-

(2) Texto por PARKE ROUSE, JR.; *fotografías oficiales* por THOMAS L. WILLIAMS.

po está ausente. Williamsburg es una novísima ciudad vieja. El último modelo de una ciudad antigua sometida a un tratamiento de Elizabeth Arden. Han retrocedido para encontrar el pasado sin advertir que al pasado no hay que ir a buscarlo, sino que es él el que debe venir a nosotros. Como el príncipe del apólogo oriental que para escapar de la Muerte, con quien se había encontrado en Bagdad, huía a Samarra sin saber que la Muerte tenía su cita con él no en Bagdad, sino en Samarra...

Ese sentido del presente que inunda la antigüedad se observa también en los museos americanos. Los cuadros antiguos se convierten a fuerza de limpiarlos y restaurarlos en piezas flamantes.

No hay memoria:

Apenas puedo oír
Ni recuerdo de aquellas abejas
Que ha poco hipnotizaban el prado,

dice el poeta Wilbur (*Richard Wilbur*: «Una condición crónica», en *Poetry*. Vol. LXXXI, núm. 1, octubre 1952.)

Pero, a su vez, esta liberación del pasado les da un impulso creador. Es la posibilidad de ver con ojos nuevos paisajes viejos, exhaustos para los otros, pero no para ellos. La frase de Cajal «No hay temas agotados, hay hombres agotados en los temas» es aquí de aplicación. Pueden así crear sin el temor de profanar algo sagrado. No hay inhibiciones. No tienen la contención del pasado que les dice, como a nosotros: ¡Cuidado!, porque eso que intentáis hacer ya ha sido hecho y ha sido bien hecho. Tienen la fuerza y el genio de quien lanza su mensaje con la convicción de que lo que van a decir no ha sido nunca dicho. En lo que hay mucho de verdad, porque lo dirán de una manera diferente, nueva. Sus palabras resultan siempre inaugurales, recién estrenadas.

Ese sentido del presente hace que el americano se vuelque en lo que está haciendo. Como el hombre de acción de Goethe, según la interpretación nietzscheana, el americano olvida la mayoría de las cosas en orden de hacer una; no le interesa lo que está detrás de él y sólo reconoce una ley: la ley de lo que es. El ama su trabajo más de lo que ese trabajo merece ser amado, y los mejores trabajos son los producidos en tal éxtasis de amor (3). Haz lo que haces, reza el viejo proverbio, y el americano lo sigue a la letra lo cual le asegura su éxito. Y esa adhesión amorosa al presente,

(3) Sobre la interpretación de Nietzsche del hombre de acción de Goethe, ver *The Use and Abuse of History by Friedrich Nietzsche*, The Little Library of Liberal Arts, pág. 17.

siempre diferente y cambiante, hace de su obra una permanente creación repleta de vitalidad.

Pienso que es en este adjetivo vital o en el sustantivo vitalidad en los que hay que poner el acento más que en los corrientes de pesimismo u optimismo.

«La diferencia entre el americano y el europeo—dice Emmanuel Berl en *Le pays du progres* (4)—es que nosotros hablamos y pensamos como si el progreso estuviera acabado y ellos como si estuviera apenas comenzado. El americano puede estar ansioso, triste o quizá neurasténico, pero no se le verá nunca pesimista, pues el pesimismo es incompatible con una fe sincera en el progreso.»

No. No es esa, a mi modo de ver, la explicación.

Es en su peculiar sentido del tiempo donde debemos ir a buscarla.

Optimismo y pesimismo suponen una tácita referencia al pasado y al futuro. En su reciente discutido y discutible libro, *The Outsider*, Collin Wilson comenta esta cita de Wells que para el caso es oportuna.

El tiempo, como una perpetua corriente en marcha, arroja fuera de sí a sus [hijos.
Y ellos vuelan olvidados como un sueño muere al despertar el día (5).

Es una nota sorprendente del hombre que pasó su vida predicando el credo «Si a usted no le gusta su vida puede cambiarla»; el optimista de *Men Like Gods* y *Modern Utopia* torna el auténtico pesimismo shakespeariano extraído de *Macbeth*.

Wells da la razón para este cambio, y en su explicación aclara lo que yo quiero decir: «El habitual interés del escritor es su crítica anticipación. De cada cosa se pregunta, ¿a dónde nos lleva? Es natural para él presumir un límite para los cambios (con relación al pasado). Pero de pronto realiza... que cada cosa va de cualquier manera a cualquier parte... El modelo de las cosas comienza a borrarse.»

Es decir, en las dos actitudes de Wells, la vieja y la nueva, los términos del problema no han variado. Se trata siempre de la relación del pasado con el futuro y viceversa. Sólo la perspectiva es diferente...

---

(4) *La Table Ronde*, núm. 105, pág. 35.

(5) COLEIN WILSON: *The Outsider*, The Riverside Press Cambridge, 1956. páginas 16 y 17. El libro de WELLS citado por COLLINS WILSON es *Mind at the End of its Tether*, Heinemann p. l. ed. 1945.

En el americano no hay tal problema. El vive su presente y, en cierto modo, eso le da una mayor capacidad para ser feliz. Porque en la mayor o menor felicidad hay siempre algo que hace esta felicidad: el poder de olvidar, o, con una expresión más elaborada, la capacidad de sentirse histórico en su duración. «Quien no puede dejarse a sí mismo en el umbral del momento y olvidar el pasado, quien no puede permanecer en un solo punto como una diosa de la victoria sin miedo y sin vértigo no sabrá nunca lo que es la felicidad» (6).

El americano tiene esa capacidad y la ejercita sin pensar en ella, «sans arriere pensée». Por eso su disposición para ser feliz es mayor en él que en otros, aunque esa felicidad sea limitada y esté mirándose a sí misma. El la ejercita con naturalidad, la lleva inadvertidamente y como el «dandy» su elegancia, según la clásica definición de Barbey d'Aurevilly, sin pensar en ella.

La lleva, sí, naturalmente, como su sonrisa. Y no se me diga que hay letreros que le indican al empleado: «Sonría», colocados detrás de la ventanilla—que los hay, por cierto—, porque eso responde a otras razones. Es una exigencia de su organización donde todo está previsto. Regula sólo aquellos casos de honda desesperación, de crisis, en que el empleado, aunque sea americano, está tentado de arrojarle un tintero a un cliente. El cartel es meramente indicativo; como las escaleras de alarma contra incendios y los teléfonos que se comunican directamente con la central policial: sólo regulan casos excepcionales. Sería injusto decir que las únicas escaleras que utilizan los americanos son las de alarma o los únicos teléfonos, los policiales. La sonrisa es, en el americano, algo más que la expresión de un estado subjetivo; es su puente de comunicación con el mundo, forma parte de una clave dentro de su sociabilidad que aguarda secretamente otra sonrisa que corresponda, como en alta mar el saludo de un barco a otro barco.

El final feliz, el «happy end», resulta así corolario de lo anterior. Es connatural a la forma de vida del americano. El «happy end» no es una concesión que se le hace y que él acepta; es una exigencia insobornable de su vida y forma parte de ella. Cuando hace poco se llevó a Broadway la adaptación de *Pygmalion* de Bernard Shaw, en una versión musical—sea dicho de paso—, vimos cómo el final ambiguo de la obra original, un poco desolado, es sustituído, no obstante todas las razones que da Shaen su *post scriptum* para explicar porqué «el resto de la historia no debe ser

(6) NIETZSCHE: op. cit., pág. 14.

mostrado en acción», es sustituído, decía, por el más feliz y romántico de los finales: Lizza e Higgins se casarán. Shaw quiso hacer, según él mismo lo explica, una pieza didáctica. Quizá, y de la manera más natural, los adaptadores americanos hayan logrado en forma más acabada ese propósito...

En general, la tragedia no tiene éxito en los Estados Unidos. El final trágico no puede dialogar con el americano. La única solución sería escribir una tragedia con un final feliz. Su éxito de taquilla estaría asegurado...

El hombre americano está absorbido por el presente como el hombre medieval por la eternidad. Eso explica porqué es maestro del «film» documental, del que refleja la vida, la vida de hoy, ya sea en la ciudad, la selva o el mar. Sólo él consigue teñir poéticamente al mundo cotidiano de esa sensación de presentismo con que él lo colorea. Eso, de rebote, aclara y en cierto modo compensa su deficiencia en tratar los «films» históricos. En esos casos lo que él hace laboriosamente es ponerle peluca antigua al presente. Y lo decora con un paisaje de tarjeta postal; la tarjeta postal es la expresión plástica del presente puro. Son a su vez los maestros del dibujo animado, porque el dibujo animado se mueve fuera del espacio, del tiempo, en un tiempo atemporal.

Esa sensación de presente se vuelca en su misma nomenclatura; Buenos Aires no es Buenos Aires, sino B. A.; la ciudad de México, México City, M. C.; Los Angeles, L. A.; New York, N. Y. Se despoja al nombre de su sustancia histórica, de su pasado, y se convierte a las ciudades en misteriosos esquemas. Al decir volaré L. A. a M. C. lo que se expresa es una ecuación. Acaso el más romántico de los jeroglíficos...

Naturalmente, hay en todo esto un sentido de eficiencia innato en el americano, un tecnicismo que no sería perfecto, como en el americano lo es, sin esta su concepción del tiempo.

El pasado se le esfuma de las manos y eso explica la paradoja de cómo en su afán de conservarlo, cuando consiguen asirlo, terminan por desnaturalizarlo, como el personaje de *Mice and Men*, de Steinbeck, aquel gigantón que no podía conservar en sus manos un conejito sin terminar por matarlo a fuerza de prodigarle sus caricias.

Su sentido del tiempo se proyecta en la Historia. La historia que el americano siente es la que atañe al hecho que está ocurriendo. Así como en los «films» la forma histórica que expresa mejor es la del documental, así el hecho histórico que puede emocional-

mente imaginar—perdónesenos el termino—es el hecho presente. No se ha divorciado del ayer porque para él el ayer no existe como sobreviviente. Su divorcio con el pasado no es tampoco ideológico como puede ocurrir en Europa o Hispanoamérica: acepta el pasado convencido de que las instituciones sociales, políticas y económicas heredadas de los Padres Fundadores de la Patria no han sufrido cambios desde entonces, no obstante que el panorama social, político y económico sea sustancialmente distinto. Proyecta su presente hacia el pasado. El tiempo desvanece aceleradamente las heridas más profundas y, felizmente, nada queda. Veinticuatro horas después de concluídas las campañas electorales, y por más ásperas y enconadas que hayan sido, los adversarios olvidan sus expresiones injuriosas vertidas y nadie las recuerda después. Lo sucedido se ha hecho pasado. En el americano el periodismo ha sustituído a la historia. El columnista al filósofo de la historia. Es su equivalente, su «ertzag». El columnista se mueve en una difícil cuerda floja: por un lado, debe procurar la perspectiva; por el otro, elaborar sus reflexiones sobre algo que está ocurriendo, inconcluso, que tendrá mañana su continuación, pero que acaso mañana no sea noticia y, por tanto, él debe ocuparse de otro tema. Creo que esa es la razón que le quita profundidad a sus colaboraciones y hace infrecuente verlas después recopiladas en forma de libro.

El periódico, sea dicho de paso, no tiene allí el carácter monolítico que lo caracteriza en Europa o Hispanoamérica. Me refiero a que si bien, en general, cada periódico americano tiene una determinada orientación, eso no excluye que en la misma página se puedan encontrar puntos de vista opuestos sobre política interna o internacional ilustrados por diferentes columnistas. Lo cual nos vincula con una de las cualidades más bellas del pueblo americano: su sentido de la tolerancia y de la sociabilidad, notas características de su forma de vida («The american way of living»).

Dentro del periódico, la intensidad presente de la noticia, su presentismo, le quita automáticamente viabilidad. Hoy, por ejemplo la señora X intenta suicidarse. La noticia es noticia. «That's news». Ha quedado en grave estado y su agonía dura un par de días. En el intervalo diluvios de noticias cubren la anterior y la desplazan por razón de la intensidad que las mismos traen; su presentismo que el americano exige. Dos días más tarde la señora X muere y la noticia de su muerte es menos importante, paradójicamente, que la de su suicidio. Esta última trajo la novedad.

Su muerte poco después puede ser prefigurada. Esta vocación por el presente que el americano tiene explica la existencia de tres o cuatro ediciones diarias del mismo periódico con las mismas noticias sustanciales, pero siempre con algo nuevo, recién ocurrido, y que obliga, en sentido psicológico, a comprar el periódico para no quedarse atrás del presente.

Hay quien explica esta profusión de ediciones por razones comerciales: posibilidad de dar cabida a mayor cantidad de avisos, lo cual significa mayor ganancia. No niego que el aviso cree en cierto modo la noticia. Pero no es esa la razón profunda de la multiplicidad de ediciones. La causa es la veracidad psicológica del lector de estar a la par del tiempo. Y la noticia es la forma periodística del presente. El protagonista de «El ganador de las carreras de mañana» que lee en el periódico que ha comprado esa mañana la noticia de su muerte que sucede tal como está allí descrita, materializa el sueño del lector americano.

El problema es que la noticia termina por matar a la noticia. Todo es noticia. Las noticias se disuelven unas dentro de las otras y pierden su importancia al ser todos ellas importantes. Esta vocación por captar el momento fugaz, el presente, se pone de manifiesto en la fotografía. Nadie como el fotógrafo americano para imprimir la biografía del instante. Entre él y el paisaje americano hay una afinidad electiva. Cuando el fotógrafo americano capta la instantánea consuma un acto de amor. A nadie como a él el paisaje americano está dispuesto a darse. Este paisaje cargado de presente sólo a él se le entrega. Una fotografía de New York, por ejemplo, debe haber sido tomada por un fotógrafo americano. De lo contrario, lo que se ve es otra ciudad. Porque así como hay falsos Picassos pintados por Picasso, hay falsos New York que son dados por New York. Sólo al fotógrafo americano el paisaje americano le deja penetrar sus secretos. Frente a una fotografía de un paisaje europeo o hispanoamericano uno cierra los ojos y sueña. Frente a la instantánea del fotógrafo americano, uno, por asociación de ideas, mira al reloj para saber si atrasa o adelanta. Los fotógrafos americanos son los reveladores del instante, los psicoanalistas del segundo. Uno no sabe si son ellos los que van al encuentro de la escena inenarrable para llegar en el momento, en el momentísimo oportuno—el del suicida dejándose caer descollantemente desde el puente de Brooklyn, o la mujer envuelta en llamas que trata de escapar del incendio, o el del gato que asoma la cabeza por la claraboya rodeado del cuerpo de bomberos—o si el momento los está aguardando a ellos y sólo a ellos. Uno no sabe,

en fin, si el paisaje es un producto del fotógrafo o si el fotógrafo es una proyección del paisaje.

El presente resulta así para el americano el gran borrador de la pizarra del Tiempo, no en el sentido antiguo que ve en el tiempo el decantador—el *gentiluomo*—y que le hace decir a Séneca en su primera carta a Lucilio: «Rescátate a ti mismo y el tiempo que hasta ahora se te quitaba o sustraía o se te iba de entre las manos recógelo y consérvalo» (7). El americano no puede conservar el tiempo, porque el tiempo se le evapora tan pronto pasa. No es ni siquiera el presente que canta y al que invita a vivir Omar Khayyan; un presente con la reminiscencia del pasado y la sugestión del futuro:

Oh llena la copa: para qué repetir
que el tiempo duerme bajo nuestros pies.
No nacido ayer y muerto mañana.
¿Para qué estar ansioso de ello
si el día de hoy será amable?

El presente de Khayyan está cargado de memorias, como el pasado de Séneca está vivo y presente. El tiempo para el americano es aséptico, un electrolux que todo lo limpia. El, como el río, para decirlo con las palabras del poeta Brinnin, «va también recogiendo los platos de un banquete o los huesos de algún perdido ayer en el campo de batalla.» Se camina sobre la rueda giratoria del presente que nos impulsa a seguir para no perder el equilibrio y después nos arroja de sí.

Llama todo lo que quieras; las líneas están interrumpidas
Toca a la puerta; nunca hay nadie en casa.
Los magos, despojados de su túnica, se hielan en la noche,

dice el poeta Peter Viereck (8).

Hasta la comida americana está insuflada de presente, despojada de tiempo. ¿Qué son los alimentos «frozen»—congelados—, sino alimentos conservados en un presente puro? No tienen pasado vivo, viviente, ni filiación inmediata con su cocinero o con su cocina, muchos menos con el problema formulado a veces patéticamente por la dueña de casa: «¡Por favor, vengan a la mesa, que la comida está a punto!» Lo cual supone un amoroso y paciente proceso de cotejo de recetas, ajuste de ingredientes, dosi-

(7) L. A. Séneca: *Obras completas*, Aguilar, S. A. de Ediciones, Madrid, 1949; primera carta *Del aprecio del Tiempo*.

(8) *De Terror and Decorum*, Poems, 1940-1948, New York, Ch., Scribner's Sons 1948.

ficación de especias; todo, en fin, para llegar al momento, a la hora D en que el plato debe ser servido; a punto. Los platos «frozen» que, entre paréntesis, son deliciosos y abarcan un inconjeturable repertorio de pasteles, chuletas, aves, mariscos, siempre están a punto. Su tiempo es un presente puro que autoriza a comerlos y, lo que es más importante, a saborearlos en cualquier momento.

La concepción del tiempo del americano lo hace a él típicamente un hombre de su época, de su tiempo. «El tiempo-experiencia de nuestra época—dice Arnold Hauser en *Tiempo en el Arte y en las Ciencias*—consiste, por encima de todo, en una conciencia del momento en que nosotros nos encontramos.» Todo lo que tenga que ver con el momento presente tiene un especial valor para el hombre de hoy y, por consecuencia, el mero hecho de la simultaneidad adquiere un nuevo significado ante sus ojos.

El tiempo americano es el tiempo cronológico, cuantitativo, llevado a sus últimas consecuencias. El americano está confinado a la punta del alfiler del instante.

Estos versos de Wallace Stevens ilustran, sin proponérselo, el punto:

Era como súbitamente el tiempo en un mundo sin tiempo.
Este mundo, este lugar, esta calle en la que yo estaba
sin tiempo; como eso que no es no tiene tiempo
no es... o de lo que era está lleno.

Este Wallace Stevens, en la actualidad uno de los últimos «tycoons»—magnates— de Wall Street y de paso el más alto representante de la poesía americana para algunos críticos, que escribía sus versos mientras iba camino de su oficina a la que llegaba, naturalmente, a las nueve en punto de la mañana, nos formula esa sensación del tiempo vacío de tiempo y que opera como una máquina neumática. Lo opuesto al «instante repleto de tiempo», de que nos habla Lessing, o «el que nos da la sensación de estar viviendo en todos los puntos de la vida», según la sentencia de Aeon. El americano ha llevado a sus últimas consecuencias el concepto de tiempo horario. El tiempo clásico, pasado, presente, futuro, es una línea formada por una sucesión de puntos. El americano recorta el pasado y el futuro y deja sólo el presente. El instante presente es sustituído por otro inmediatísimo presente que lo devora para ser devorado después. Como en una carrera de postas.

Es quizá esa sensación del tiempo, ese presentismo, lo que le da al americano esa expresión de vitalidad que se trasunta en

cada uno de sus actos, de sus movimientos; en la manera de conducir el automóvil, de empuñar las tijeras para cortar el cerco de su jardín los sábados por la tarde, o de presidir una reunión de directorio.

Ese presentismo se advierte en los últimos libros de éxito popular («best seller») americanos: *Night to Remember*, cuenta hora por hora y minuto por minuto la última noche del Titanic: *Graf Spee*, por Dudley Pope, refiere «minuto por minuto» y «tiro por tiro»—reproduzco el aviso donde se lo anuncia—la batalla del Río de la Plata, donde el acorazado fué destruído. El día que Lincoln fué asesinado y el *Día de la Infamia*—el ataque a Pearl Harbor—son dos buenos ejemplos al respecto.

El día 28 de febrero pasado se anunciaba así el libro de Jim Bishop, *El día que Cristo murió*: «He aquí la historia completa del último día de Cristo sobre la tierra escrita por un reportero moderno y que nos trae la Jerusalén de hace mil novecientos años en una aguda y clara perspectiva del inmediato presente.» (Del *New York Times*).

* * *

Esta sensación de tiempo vacío de tiempo impregna las grandes ciudades, las úne crípticamente y las asemeja en su aparente diversidad al teñirlas de cierta magia que para mí tiene un especial encanto, pues me recuerda el mundo de Edgar Poe con sus figuras extrañas y desproporcionadas.

El cemento armado, el vidrio y los enormes, inmensurables puentes son los símbolos de la arquitectura americana de hoy. El cemento armado es la piedra sin historia, porque la piedra, recordémoslo, «es una espalda para llevar al tiempo»... Al vidrio el tiempo lo traspasa sin dejar rastros. Si los deja son efímeros: el limpiador, ese borrador de huellas se encargará cada semana de hacer desaparecer las memorias. Porque el limpiador de vidrios es el mono del iluminador.

El puente es el camino hecho instante. Por el puente se pasa, no se está. No le da tiempo al hombre de fijar en él su persona, su vida, algo suyo. Los enormes puentes, por eso, están vacíos de historia, de pasado. El puente es la muerte del tiempo. Quizá eso explica la secreta atracción que los suicidas sienten por ellos y la atmósfera de despedida que siempre envuelve a los puentes.

A mi juicio ha sido un español, y un español que no hablaba una palabra de inglés, quien ha captado mejor esta sensación del

tiempo americano y de la forma como se proyecta en su vida. Con la intuición del poeta, Federico García Lorca la revela en su *Poeta en Nueva York*.

Se ha dicho repetidamente que *Poeta en Nueva York* es el más imaginativo y desafiante de los trabajos de García Lorca. Ha sido la opinión de muchos que García Lorca al abandonar sus fuentes usuales de inspiración se descarrió. Algunos hablan de artificialidad y consideran estos poemas como algo hecho para su absoluta diversión (9).

Diré de paso que Conrad Aiken en la crítica de este libro para *The New Republic* lo considera tremendamente significativo como una reacción contra la realidad crucialmente diferente de la suya.

A mi juicio y con prescindencia de sus valores estrictamente poéticos, lo que este libro revela a fuerza de repetirlo en una forma que termina por hacérsenos obsesiva es ese soplar continuo, permanente, del tiempo americano que, presente, premioso, vacío de sustancia, estimula y empuja al hombre americano, pero que a nosotros nos acorrala y nos hace a veces sentirnos desolados.

Sí. Esta urgencia por no desmontarse del presente, por no perder el tren del segundo que llega, da un ritmo de fugacidad y de vigilia.

No duerme por el cielo. Nadie, nadie,
No duerme nadie
... ...
Hay un panorama de ojos abiertos
Y amargas llagas encendidas.
(*Nocturno de Brooklyn Bridge.*)

El presente americano es hijo y padre de sí mismo, meciéndose en los aires como si fuera una instantánea fotografía.

Un cielo mondado y puro idéntico a sí mismo
(*Danza de la Muerte.*)

Porque en ese paisaje extraño y bello a su manera:

Los pájaros pueden ser rocas blancas con ayuda de la luna
(*Panorama ciego de Nueva York.*)

Yo imagino el impacto que ese tiempo debe haber producido en aquel cuyos pies, al decir de Vicente Aleixandre, se hundían en el tiempo, en los siglos.

(9) Ben Belitt: *Poet in New York, a new translation*, Grove Press, New York; introducción por Angel del Río.

Hay un muerto en el cementerio más lejano
que se queja tres años.
porque tiene un paisaje seco en la rodilla

(*Nocturno de Brooklyn Bridge.*)

Los muertos no tienen memoria. Ya no son presente. De allí la preocupación del americano de preservar a sus muertos. En Estados Unidos el muerto es retocado, maquillado, embellecido por el enterrador. Es su última lucha, la última lucha contra el tiempo y el último de sus requiebros al presente.

Para el español esto le ha de resultar particularmente extraño porque «un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo». Sobre su perfil se recorta el aire de la eternidad.

Esta sensación de atemporalidad se observa en la pintura: los pintores modernos americanos nos ofrecen—no cabe en este caso otro recurso que el de la generalización—un mundo sin historia: el caos anterior a la creación. Frente a sus pinturas, muchas de ellas de una gran belleza plástica y de un tremendo vigor y originalidad, uno tiene miedo: el mismo que debió sentir el hombre prehistórico al enfrentarse con el paisaje. Los otros días, en el Museo de Arte Moderno en Nueva York me detuve a contemplar una pintura de Pollock. Instintivamente cerré los ojos, no porque la pintura suscitara en mí un sentimiento de desagrado, sino de terror, de vacío, de angustia, de sentirme solo en medio de un mundo extraño y hostil sin aire, sin tiempo, sin vida.

* * *

La imaginación del americano es práctica y el futuro que él puede anticipar es lo inmediato, dice Santayana (10). Trabaja con los más claros y menos ambiguos términos conocidos a su experiencia, en términos de números, medidas, planificación, economía y velocidad. Es un idealista, agrega, trabajando sobre la realidad. Toda su vida salta al tren antes de que haya partido y se baja antes de que se haya detenido y nunca se queda atrás o se rompe una pierna. El siente que Dios y la Naturaleza trabajan con él.

En América el tiempo sufre de insomnio.

Pero es en la gran novela americana moderna donde se trasunta mejor su sentido del tiempo. El momento presente es el protagonista, con todo lo que ello implica: la discontinuidad del ar-

(10) SANTAYANA: op. cit., pág. 108.

gumento, los cortes, los desvanecimientos graduales de una fotografía y las interpolaciones típicas de los films (11).

La novela americana tiene su tiempo y en ese sentido me parece un error, colocar como hace Hauser, en un mismo plano del manejo del mismo, a Proust, Hemingway, y Virginia Wolf o Dos Passos.

La forma de expresar el tiempo y de sentirlo, naturalmente, en Proust es diferente a lo que puede serlo, digamos, en Hemingway y en los autores modernos americanos de primera línea. La visión de Proust, tal como la describe en su obra, es la de un hombre que ha amado tiernamente el mundo mágico de su infancia y ha sentido la necesidad de fijar ese mundo y la belleza de ciertos instantes.

El tiempo de Hemingway es un tiempo mecánico; el tiempo de la máquina: hace lo que hace; no da tiempo para meditar sobre el pasado o detenerse para conjeturar sobre el porvenir. Es un tiempo en placas fotográficas.

—¿Usted cree en la vida eterna en el otro mundo?—pregunta un personaje de Dostoiewski a otro.

—No, pero sí en la vida eterna aquí. Hay momentos en que el tiempo se detiene súbitamente para darle cabida a la eternidad.

Este es el tiempo de Proust. Es cierto que Proust está obsesionado por la huída de los instantes, por la perpetua erosión de todo lo que nos rodea, por la transformación que trae el tiempo en nuestro cuerpo y en nuestros pensamientos (12).

Su problema es la tremenda conciencia del pasado. Si lo busca es porque lo siente perdido y sufre su nostalgia. En Hemingway el sentido del tiempo es una instantánea fotográfica, un flash. Naturalmente él contagia a sus personajes y proyecta en ellos su perspectiva.

«Ahora Catherine moriría. Eso es lo que usted hizo; usted murió. Usted no sabe de qué se trata, no tiene nunca tiempo para aprender... Ellos lo matan al final» (13).

O si no: «La primera cosa que usted encuentra acerca de la muerte es que ella golpea lo suficientemente rápido... Ellos morían como animales» (14).

---

(11) ARNOLD HAUSER: *The Conceptions of Time in Modern Art and Science*, «Partisan Review», vol. XXIII, núm. 3.

(12) ANDRÉ MAUROIS: *A la recherche de Marcel Proust*, Hachette, página 167.

(13) H. HEMINGWAY: *A Farewell to Arms*, New York, Charles Scribner Sons, página 17, ed. 1953.

(14) H. HEMINGWAY: *First Forty Nine Stories Cape*, 1944, pág. 416.

No es por cierto el sentido del tiempo de un europeo, de un Saint Exupery, por ejemplo, a propósito de la muerte:

«Entonces comienza la agonía que no es sino el balancearse de una conciencia vacía y luego inundada por las mareas de la memoria. Ellas van y vienen como el flujo y reflujo volviendo a traer como ellas lo habían traído todas las provisiones de imágenes, todos los mariscos de los recuerdos, todas las conchas de las voces oídas. Ellas suben, ellas bañan de nuevo las algas del corazón y he ahí todas las ternuras reanimadas. Pero el equinoccio prepara su reflujo decisivo, el corazón se vacía, la marca y todas sus provisiones vuelven a Dios» (15).

«La primera cosa que usted encuentra acerca de la muerte es que ella golpea lo suficientemente rápido», dirá uno de los personajes de Hemingway.

Un sentido de la muerte diferente al nuestro. Porque para nosotros la muerte es algo cotidiano, es cierto, una contingencia necesaria, diré así, del presente, pero un anfitrión al que se le rinden las cortesías reservadas al convidado de honor. Que le hace decir al moribundo—como en aquel episodio referido por Ramón Gómez de la Serna—con la más afectuosa de sus sonrisas y como pidiéndole disculpas al amigo que llega todas las tardes para abrumarlo con su rosario de conversaciones: «Oiga usted, dispense que le dé la espalda, pero es que creo que voy a entrar en agonía». Porque para nosotros la muerte es la novia con la que nos pasamos flirteando toda la vida, amenazándola a veces con el suicidio, que es la querida con la que ingenuamente queremos engañar a la muerte.

El americano tiene una secreta preferencia por morirse del corazón—señal de que lo tiene, sea dicho de paso—. Generalmente cuando se acoge al retiro. Porque entonces realiza que su obra ha concluído. Que ya él es pasado. Y entonces se muere, se muere de presente. Los médicos dirán que murió del corazón. No sé. Pero sí sé, en cambio, que ésa, sea cual fuere el nombre que se le quiera dar, es una muerte poética. Porque los americanos se mueren siempre, como diría Rilke, de su propia muerte.

Al leer las descripciones o los diálogos de Hemingway, construídos con un vocabulario, una cadencia y un ritmo personalísimos, uno tiene la impresión desde la trastienda de sus palabras, de oír el minutero del reloj con su tic tac que anuncia el paso de los segundos, sus palabras tienen un gusto metálico y golpean con la premiosa insistencia del segundero.

---

(15) Saint Exupery: *Citadelle*, pág. 509, Ed. La Pléyade.

Esto se advierte con claridad al cotejar dos libros cuyo tema y acaso su símbolo es en el fondo el mismo: el *Moby Dick*, de Melville y *The Old Man and the Sea*, de Hemingway.

Melville pertenece a la línea de los escritores clásicos del siglo pasado, Poe, Hawthorne, Thoreau, con su sentido del tiempo diferente por cierto al del escritor moderno americano.

En Melville el tiempo es una cualidad, está allí inundándolo todo con sus pliegues que van y vienen y siempre con el paisaje de fondo del infinito. En Hemingway su sentido del tiempo es una instantánea. En Melville es el tiempo antiguo, el tiempo del reloj de arena, un tiempo plástico. Que se lo ve poco a poco crecer y que se lo ve poco a poco esfumarse.

«El tiempo malo viene, dice el viejo (de *The Old Man and the Sea*), y yo no tengo ya ni siquiera el arpón. El dentuso es cruel y capaz y fuerte e inteligente. Pero yo era más inteligente de lo que él era. Quizá no, pensó; quizá yo estaba mejor armado.»

«No pienses, viejo, dijo en alta voz. Navega en este mismo curso y agárralo cuando venga.»

«Pero yo debo pensar, pensó. Porque es todo lo que me queda. Me pregunto si al gran Di Maggio le gustaría la forma como le dí en el cerebro...»

La prosa de Hemingway es despiadada como una máquina. En Melville la perspectiva, el ritmo, la cadencia del tiempo son diferentes.

Los marineros contemplan en Moby Dick las ballenas.

«Pero muy por debajo de ese maravilloso mundo que veíamos en la superficie, otro mundo más extraño se presentó ante nuestros ojos al explorar con la mirada las capas profundas del mar. Porque como suspendidas en las bóvedas acuáticas divisábanse las formas de las madres y su prole; algunas ballenas, por su volumen enorme, parecían próximas a parir... Y así como las criaturas humanas cuando maman parecen tener la mirada apartada del seno materno, como si vivieran dos vidas simultáneamente y mientras extraen nutrimiento moral, espiritualmente se alimentan de alguna reminiscencia extraterrena, las crías de aquellas ballenas parecían mirar hacia arriba en nuestra dirección, pero no a nosotros, como si no fuéramos para los ojos de esos recién nacidos más que un montón de algas.»

En *Moby Dick* y en *The Old Man and the Sea* el escenario es aparentemente el mismo. Sólo la apariencia. El capitán Ahab en *Moby Dick* vive en lo absoluto: el mar. Cubriéndolo todo. Como

el tiempo. El viejo de Hemingway está en el instante en su bote. El bote es lo transitorio, lo efímero, frente al mar que es eterno. El bote nos transporta, pero es el Océano el que termina por colorearnos con su espíritu. El mar es la vieja memoria. El bote es el momento: el presente acorralado por el presente.

El mundo de los romances americanos modernos, como observa Camus, es el de los hombres sin memoria. Aún en Faulkner el monólogo interior no reproduce sino la cáscara del pensamiento como si los hombres se definiesen por sus automatismos cotidianos...

El sentido del tiempo: He ahí la clave para entender al americano de hoy. Su sentido del tiempo nos explicará su devoción poética por la técnica, su lirismo frente a las máquinas. Su ritmo vital, premioso, acelerado. Que hace a Nueva York el símbolo de ese pulso. Y a Broadway el símbolo de Nueva York. «A ese Broadway que ha de seguir viviendo vertiginosamente después de la hora del juicio final cuando crea haber escuchado la trompeta de Louis Armstrong sin advertir que lo que en realidad ha oído es la trompeta del Arcángel.»

Hipólito J. Paz.
Buenos Aires (R. A.).