

DIÁNOIA

Diánoia

ISSN: 0185-2450

dianoia@filosoficas.unam.mx

Universidad Nacional Autónoma de México

México

CASTRO, SIXTO J.

La trama temporal del arte

Diánoia, vol. XLIX, núm. 52, mayo, 2004, pp. 75-98

Universidad Nacional Autónoma de México

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58405204>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La trama temporal del arte

SIXTO J. CASTRO

Departamento de Filosofía, Lógica y Filosofía de la Ciencia

Universidad de Valladolid

sixto@fyl.uva.es

Resumen: Toda teoría del arte debe atender de un modo especial a la cuestión del tiempo. Es un hecho que la obra de arte instaure diferentes temporalidades. En el presente artículo me propongo examinar cómo el arte forma una trama temporal, es decir, está temporalmente constituido, dado que la obra de arte puede ser examinada desde una infinidad de conceptos de tiempo. En lo que sigue, expondré las relaciones más importantes entre arte y tiempo y haré ciertas propuestas interpretativas.

Palabras clave: estética, teoría del arte, tiempo, instante

Abstract: Any art theory must give special attention to the question of time. It is a fact that the work of art sets up different temporalities. In this paper, I intend to analyze how art makes a temporal correlation, that is, it is temporally constituted, since the work of art can be examined from the point of view of many different concepts of time. I will set out the most important relationships between art and time, and I will make some interpretative proposals.

Key words: Aesthetics, art theory, time, instant

1. ¿Qué es la trama temporal del arte?

Cuando hablamos de arte y tiempo aludimos a dos conceptos que están íntimamente relacionados. Es casi un lugar común decir que toda estética tiene que comenzar por la estética kantiana. Y no me refiero a las reflexiones contenidas fundamentalmente en la *Crítica del juicio* (en adelante: CJ), sino a la estética trascendental de la *Crítica de la razón pura*. En ella Kant, como es sabido, analiza con detalle las formas *a priori* de la sensibilidad, es decir, el espacio y el tiempo, como condiciones sin las cuales no se da nuestro conocimiento.

Se me aducirá que Kant descarta la idea de que el juicio de gusto sea un juicio de conocimiento, ni siquiera confuso, porque prescinde del concepto; pero, sin duda, en su *Crítica del juicio* también señala que los mecanismos que posibilitan la experiencia estética son las facultades de conocimiento, que se ponen en funcionamiento en ese extraño juego de imaginación y entendimiento, de libertad y legalidad.

Sólo cuando la imaginación, en su libertad, despierta el entendimiento, y éste, sin concepto, pone la imaginación en un juego regular, entonces se comunica la representación, no como pensamiento, sino como sentimiento interior de un estado del espíritu conforme a fin. El gusto, pues, es la facultad de juzgar *a priori* la comunicabilidad de los sentimientos que están unidos con una representación dada (sin intervención de un concepto). (CJ 40)

En este sentido, para Kant, el placer subyacente al juicio de gusto no puede basarse en un estado particular o determinado de la mente, sino sólo en *el conocimiento en general* (CJ 9), identificado con el libre juego de las facultades cognoscitivas (imaginación y entendimiento), en armonía entre sí, de la que sólo somos conscientes a través del sentimiento de placer. Así, el placer en lo bello depende de juzgar el objeto, actividad que es el libre juego de las facultades cognoscitivas, y el placer viene cuando las facultades se sienten en armonía, logrando “ese acuerdo [*Stimmung*] proporcionado que requerimos para todo conocimiento” (CJ 9). Es como si el conocimiento hubiese ocurrido con éxito, sólo que el resultado no es un conocimiento determinado de un juicio conceptual. Sin embargo, el juicio toma la *forma* de un juicio conceptual, dado que hablamos de belleza “como si fuera una propiedad de las cosas” y decimos “la *cosa* es bella” (CJ 7). Así, pues, toda reflexión estética deberá empezar por el análisis del espacio y el tiempo.

Ahora bien, cuando hablamos de tiempo en el arte, en realidad nos estamos refiriendo a muchas cosas. Kant, como acabamos de ver, consideraba el tiempo como una de las formas *a priori* de la sensibilidad. Sin embargo, el tiempo es más que eso (incluso en el mismo Kant). El concepto kantiano de tiempo no agota, ni de lejos, todo lo que se puede decir del tiempo, mucho menos cuando éste se liga al arte. Porque el arte, una vez que se ha iniciado el proceso estético, instaura no una, sino varias temporalidades propias, tanto desde el punto de vista eónico, como desde el fenomenológico, el sociológico, el histórico o el narrativo. Todas ellas tejen una trama que cualifica la obra de arte y que es propia de la misma, de tal manera que podemos hablar de una trama temporal del arte, y afirmar que toda obra de arte está temporalmente constituida.

2. Arte y tiempo eónico

¿Qué es el tiempo eónico? Es un pretiempo o prototiempo, una idea límite que está en la base del tiempo de las cosas, en fin, lo que en el sentido platónico del término determina el αἰών, más o menos lo que, dicho comúnmente, entendemos por eternidad. Pero hay que precisar este asunto, como hicieron San Agustín o Boecio,¹ para quien “Aeternitas igitur est interminabilis vitae tota simul et perfecta possessio” [La eternidad es la posesión perfecta, toda de una vez, de la vida interminable]; o el mismo Wittgenstein, en el parágrafo 6.4311 del *Tractatus Logico-Philosophicus*, donde afirma que: “Si por eternidad se entiende, no una duración temporal infinita [*nicht unendliche Zeitdauer*], sino intemporalidad [*Unzeitlichkeit*], entonces vive eternamente quien vive en el presente.” Ése es el tiempo eónico que

¹ Boecio, *De Consolatione Philosophiae* V, 6, 4.

configura al arte: no una duración infinita, sino intemporalidad, *tota simul possessio*, transcendencia de los periodos temporales, que llega a conformar esa extraña intemporalidad que convierte al receptor de la obra de arte en contemporáneo de la obra misma.

Dufrenne sostiene que el objeto estético no es alterable en sí mismo: no envejece.² En efecto, hay algo en la obra de arte que la hace contemporánea del receptor, que funde los horizontes de la obra misma y de cada uno de nosotros cuando la enfrentamos. Dufrenne ha constatado que el objeto constituido en obra de arte ha atravesado las épocas para llegar hasta nosotros y participa de la profundidad del tiempo de la que surge; su prestigio, en palabras de este autor, “le viene a la vez de la seducción de lo lejano, al que el hombre es siempre sensible, porque la lejanía es como una imagen del original, y del poder que tiene de ilustrar el tiempo sobreviviéndolo y sobrepasándolo”.³ Algo semejante es lo que sostiene Gadamer: “la obra de arte le dice algo a uno, y ello no sólo del modo en que un documento histórico le dice algo al historiador: ella le dice algo a cada uno, como si se lo dijera expresamente a él, como algo presente y simultáneo”.⁴ Y he ahí la cuestión, según este mismo hermeneuta: “el auténtico enigma que el arte nos presenta es justamente la simultaneidad de presente y pasado”.⁵ Ello se debe a que “la obra de arte es de un presente intemporal”,⁶ pues el arte “no es nunca sólo pasado, sino que de algún modo logra superar la distancia del tiempo en virtud de la presencia de su propio sentido”.⁷ Lo que distingue a las obras de arte es su inmediata actualidad (*Gegenwärtigkeit*) y su superioridad sobre el tiempo (*Zeitüberlegenheit*).⁸ Ni siquiera hay que saber desde qué pasado, desde qué lejanía y desde qué extrañeza nos sale al encuentro la obra de arte. Tiene su presencia (*Präsenz*) y no se la admira como algo extraño, sino como algo que hechiza.⁹

Es una conciencia de lo permanente, de lo imperecedero, de un significado independiente de toda experiencia temporal, la que nos induce a llamar “clásico” a algo; una especie de presente intemporal que significa simultaneidad con cualquier presente.¹⁰ En lo *clásico* culmina un carácter general del ser histórico: el de ser conservación en la ruina del tiempo. Lo clásico dice algo a cada presente como si se lo dijera a él particularmente. Podemos interpretar el tiempo de la obra de arte, en este sentido, como un

² M. Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética*, vol. I, *El objeto estético*, p. 204.

³ *Ibid.*, p. 206.

⁴ H.G. Gadamer, “Estética y hermenéutica”, en *Estética y hermenéutica*, p. 59.

⁵ Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 111.

⁶ Gadamer, “Estética y hermenéutica”, p. 56.

⁷ Gadamer, *Verdad y método*, p. 218. Véase también *La actualidad de lo bello*, p. 111.

⁸ Gadamer, “Palabra e imagen (‘Tan verdadero, tan siendo’)”, en *Estética y hermenéutica*, p. 280.

⁹ Gadamer, “Palabra e imagen”, p. 282.

¹⁰ Gadamer, *Verdad y método*, p. 357.

modelo aproximado de la eternidad, puesto que una característica esencial de la misma es una peculiar intemporalidad, la capacidad de superar las diversas épocas históricas.

La distancia en el tiempo no es en consecuencia algo que tenga que ser superado. Éste era más bien el presupuesto ingenuo del historicismo [. . .]: Por el contrario, de lo que se trata es de reconocer la distancia en el tiempo como una posibilidad positiva y productiva del comprender. No es un abismo devorador, sino que está cubierto por la continuidad de la procedencia y de la tradición, a cuya luz se nos muestra todo lo transmitido.¹¹

Gadamer sostiene que hay dos experiencias fundamentales del tiempo. La experiencia normal pragmática es la del “tiempo para algo” (*Zeit für etwas*), el tiempo del que se dispone, que se tiene o no se tiene o se cree no tener. Es un tiempo vacío (*leere Zeit*) que hay que tener para llenar con algo. Frente a esa primera, está una experiencia del tiempo completamente distinta, la del “tiempo lleno” (*erfüllte Zeit*) o “tiempo propio” (*Eigenzeit*), que es el tiempo de la obra de arte y de la fiesta.

La obra de arte, al igual que la fiesta, exhibe su tiempo propio: lejos de ser determinada por la duración calculable de su extensión en el tiempo, manifiesta su estructura temporal propia, posee una suerte de tiempo propio que nos impone. Esto no se limita a las artes transitorias, como la música, la danza o el lenguaje. En las artes estatuarías, también construimos y leemos las imágenes o recorremos los edificios. Todo eso son “procesos-de-tiempo”. Toda obra tiene un tiempo suyo:

Sucede en la experiencia del arte que aprendemos en la obra de arte un modo específico del permanecer. Hay un permanecer, que se distingue manifestamente debido a que no es aburrido. Cuanto mayor es la detención con la que nos volvemos y nos abandonamos a ella, tanto más elocuente, más compleja y rica aparece. La esencia de la experiencia temporal del arte está en que aprendemos a permanecer. Es quizá la contrapartida adecuada a nosotros, es decir, finita, de lo que se llama eternidad.¹²

En definitiva, “que en el momento vacilante haya algo que permanezca”.¹³ Eso es el arte de hoy, de ayer y de siempre y ésta es la temporalidad propia de la obra de arte desde el punto de vista hermenéutico.

3. Arte y tiempo fenomenológico

Desde el punto de vista fenomenológico, el arte instala también una temporalidad propia. La noción clave en la fenomenología del tiempo, tal como

¹¹ *Ibid.*, p. 367.

¹² Gadamer, *La actualidad de lo bello*, pp. 110–111.

¹³ *Ibid.*, p. 124.

la han desarrollado, entre otros, San Agustín y Husserl, es la noción de presente, punto fuente del tiempo. Ahora bien, hablar de presente fenomenológicamente es referirnos al instante, al ἐξαιφνης platónico, al νυν aristotélico, al *nunc* de Tomás de Aquino.

Podemos preguntarnos qué es lo que sucede, desde el punto de vista de la fenomenología del tiempo, cuando somos partícipes de una experiencia estética. Partamos del supuesto de que la experiencia estética es un tipo específico de placer, sin entrar en más detalles, porque el placer estético, en cuanto tal, es también por sí mismo una categoría que requeriría un análisis detallado, tal es la amplitud de su manifestación fenomenológica. Si esto es así, podemos retomar la concepción aristotélica y tomista del placer, en la cual placer y tiempo se excluyen mutuamente. Sólo en el caso de que el bien obtenido en el placer esté sujeto a cambio, el placer que conlleva estará accidentalmente en el tiempo. Sin embargo, si el bien obtenido es inmutable, el placer estará fuera del tiempo. Dado que el placer sólo puede entenderse como existente *ad modum actus perfecti*, lo realmente propio del placer es estar fuera del tiempo. ¿Qué significa esto?

Para Aristóteles, el tiempo es un continuo constituido por instantes o ahora que pueden compararse geoméricamente con puntos (στιγμή) de una línea o con un cuerpo (τό φερόμενον) que se mueve con movimiento continuo. A pesar de ser discreto, el punto constituye la continuidad de la línea, exactamente lo mismo que sucede con el instante con relación a la continuidad del tiempo. El instante es el límite que une pasado y futuro, y que al mismo tiempo los separa, los divide y garantiza la continuidad del tiempo, constituyendo así un máximo de realidad y un mínimo de duración. Dado que el tiempo es un continuo, su existencia, en último término, es la existencia del indivisible, es decir, del instante.

Dada la naturaleza paradójica del instante, es necesario introducir un juego de distinciones para tratar de apresar su esencia, de manera que no parezca contradictorio en sí. Siendo lo mismo en cuanto a su soporte o sujeto (ὁ ποτὲ ὄν), es diferente en su ser (εἶναι) en cuanto cambia de un momento a otro.¹⁴ Lo que está en juego es, por un lado, la necesidad de que el continuo sea una unidad y, por otro, la exigencia de que esa unidad no sea absoluta, y que, por ello, deba diferenciarse, ya que, en caso contrario, no existiría progreso. Esta dificultad deriva de concebir el continuo como un conjunto de dos cosas: los indivisibles (ἀδιαίρετά) (que son el punto y el instante) por una parte, y la continuidad propiamente dicha (συνέχεια) por otra. En una palabra: en cuanto número numerante, el instante une y es factor de la continuidad del tiempo; en tanto número numerado, el instante divide y bajo este aspecto es factor de la incesante diversidad del tiempo. Un mismo instante es, simultáneamente, único y

¹⁴ Véase Aristóteles, *Física*, IV, 11, 219b12–16.

doble: es único de sujeto,¹⁵ en cuanto que es el *límite común e indivisible* del pasado y del futuro, y en esta propiedad radica la continuidad de uno a otro, según la definición de continuo dada en el libro V de la *Física*¹⁶ y según la demostración rigurosa del libro VI.¹⁷ Es doble en la medida en que es fin del pasado y comienzo del futuro.

El instante no es enteramente como el punto: mientras este último divide en acto, aquél no puede dividir sino en potencia, porque el tiempo no para.¹⁸ ¿Cómo se da exactamente esa continuidad? El instante es doblemente en acto, porque es el único elemento en acto del tiempo, y sobre todo, porque es un *indivisible*, una *determinación* de la continuidad del tiempo. No obstante, no se trata de una continuidad puramente en acto, no sólo porque el continuo, como el Estagirita prueba en el capítulo 1 del libro VI de la *Física*, no está compuesto por indivisibles —antes bien por aquello mismo que los indivisibles limitan—, sino también porque esa continuidad se establece entre el “pasado” y el “futuro” a través del “acto límite” del ahora. En estas condiciones, parece que tal continuidad sólo es posible en términos de un instante en acto recorriendo un tiempo en potencia, de tal manera que *el instante liga constantemente pasado y futuro al pasar*.

Así pues, el cambio y el movimiento que percibimos no está en el tiempo, sino que habita en un lugar sin lugar (τὸ ἄτοπον), en el que consiste la misma naturaleza del ἐξάφνης, lo repentino, lo instantáneo, que, a causa de su pequeñez, es imperceptible. De hecho, podríamos afirmar que sólo lo ἐξάφνης es tiempo, porque es ἄτοπον. A partir de ahí, esto es, al subir un nivel, nos vemos obligados a “lugarizar” el tiempo, es decir, a convertirlo en un lugar y, en cierto modo, espacializarlo, y eso es inadmisibles desde el punto de vista fenomenológico. Recordemos las críticas de Bergson, quien en el *Essai sur les données immédiates de la conscience* [Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia], se opone al positivismo, de raigambre newtoniana, cuyo tiempo lo considera “espacializado”, mera sucesión analítica de instantes idénticos en un orden rectilíneo (medir el tiempo significa, entonces, controlar que el movimiento de un objeto en un espacio determinado coincida con el movimiento de las agujas del reloj en dicho

¹⁵ Véase *ibid.*, IV, 13, 222a17; y 223a22–23.

¹⁶ “Lo continuo es una subdivisión de lo contiguo; así, por ejemplo, digo que una cosa es continua con otra cuando sus límites que se tocan entre sí llegan a ser uno y lo mismo y, como indica la palabra, se con-tienen entre sí, pero si los extremos son dos no puede haber continuidad” (*ibid.*, V, 3, 227a10–15).

¹⁷ Véase *ibid.*, VI, 3, 234a3–24. Ahí se establece que el instante es una extremidad del tiempo pasado que no tiene nada del futuro e, inversamente, una extremidad del futuro que no tiene nada del pasado. Se establece, así, la “indivisibilidad” del instante, lo que significa que el instante, más que dividir el pasado y el futuro, los une; no introduce entre el pasado y el futuro un tiempo, sino que hace que se pase tan inmediatamente de uno a otro que parece que haya una fusión a través del instante. De ahí que el instante, como esencia, pueda simultáneamente *unir* y *dividir* el continuo del tiempo.

¹⁸ Véase *ibid.*, IV, 11, 220a9–18; 13, 222a13–14.

espacio) y en un orden reversible (podemos dar marcha atrás y repetir infinitas veces el experimento). Para la mecánica, asimismo, cada momento es externo a otro e igual a otro dado. Estos rasgos del tiempo de la mecánica no logran dar cuenta de lo que es el tiempo de la experiencia concreta. Para Bergson, al tiempo puramente cuantitativo no le corresponde ningún dato, es un puro artefacto: “el tiempo, concebido bajo la forma de un medio indefinido y homogéneo, no es sino el fantasma del espacio que obsesiona a la conciencia reflexiva”.¹⁹

Si la espacialidad, que Bergson asimila a la cantidad, es el rasgo característico de las cosas, la duración —asimilada a la cualidad— es lo característico de la conciencia. El tiempo es duración (*durée*), flujo ininterrumpido en el que los momentos sucesivos se compenetran unos con otros. La duración es “la forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se abandona al vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores [...], como sucede cuando recordamos fundidas, por así decirlo, en una sola, las notas de una melodía”.²⁰

Para la conciencia, ser es durar, conservando la diversidad interna a semejanza de un ser viviente. Así organizada, la duración es contraria a toda espacialidad, pues esta última es portadora de aislamiento, de yuxtaposición, de cantidad. La pura duración podría no ser más que una sucesión de cambios cualitativos que se funden, se penetran, sin contornos precisos, sin tendencia alguna a exteriorizarse unos con relación a los otros, sin parentesco alguno con el número: sería la heterogeneidad pura.²¹

Para nosotros, no hay jamás cosa alguna sino lo instantáneo. En lo que designamos con ese nombre entra ya un trabajo de nuestra memoria y, por consiguiente, de nuestra conciencia que prolonga unos en los otros, de tal forma que los captamos en una intuición relativamente simple, momentos tan numerosos cuanto se quiera de un tiempo indefinidamente divisible.²²

Volvamos al placer estético. Si seguimos a Aristóteles y a Tomás de Aquino, podemos decir que el placer estético tiene lugar (o mejor, tiene su tiempo) en el instante, el *νῦν*, en el *ἐξ αὐτοῦ*. Éste es el tiempo real y, curiosamente, supone la suspensión del flujo del tiempo, tal como lo entiende Aristóteles, y la aparición del “tiempo real”, tal como lo entiende la fenomenología.

En este sentido, podemos decir que la obra de arte instaura una temporalidad propia precisamente porque a ella le pertenece como correlato un determinado tipo de placer, el placer estético que, como hemos visto, no

¹⁹ H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 74.

²⁰ *Ibid.*, pp. 74–75.

²¹ Véase *ibid.*, p. 77.

²² Bergson, *Memoria y vida*. Textos escogidos por G. Deleuze, p. 34.

tiene lugar en el tiempo cronológico, sino en el tiempo de conciencia, en el instante de conciencia, en el presente, en definitiva. Ahora bien, para ello es necesario aceptar que existe algo así como una actitud estética que proporciona una experiencia estética, distinta de cualquier otra actitud (moral, religiosa, etc.), tal como lo han defendido Kant, Clive Bell, John Dewey, Monroe Beardsley, Edward Bullough, Roman Ingarden, Mikel Dufrenne, entre otros, cuestión que no es aceptada por todos los filósofos. Ahora bien, desde mi punto de vista, sólo cuando se da esta actitud podemos hablar de la temporalización que operan la obra de arte, lo bello y lo sublime. Ante una obra de arte, el tiempo del reloj se detiene para el que la recibe como tal, lo mismo que sucede ante lo sublime y lo bello. Evidentemente, en las artes representativas hay un decurso temporal, un antes y un después, pero eso no se aplica al tiempo de conciencia, que queda suspendido.

Queda así superado el flujo aristotélico, constituido por antes y después, y nos encontramos en el instante propio del tiempo fenomenológico. Si no hay actitud estética, por ejemplo, como cuando los hombres trasladan las obras de una galería a otra, “como carbón desde el Ruhr y troncos desde la Selva Negra”,²³ y no las consideramos obras de arte, no existe posibilidad de pasar a la actitud fenomenológica; rige entonces el tiempo cronológico, el tiempo de reloj. Una obra de arte auténtica, por el contrario, queda aislada del tiempo cronológico, aunque las instancias o interpretaciones de la misma sí se sitúan en un tiempo histórico. Es la misma relación que existe entre αἰών y χρόνος en Platón. Éste es una instancia de aquélla.

Podemos acudir a la imagen bíblica de Josué deteniendo el curso del Sol durante un día entero en su lucha contra los amorreos (Jos 10, 12–13). La concepción que subyace a este relato es la de un tiempo cósmico, el tiempo de las esferas, el tiempo de los astros, que Dios mismo lo detiene, mientras que el tiempo cronológico, el tiempo del reloj, sigue su curso, pues con el Sol detenido, el pueblo de Israel aprovecha la luz para vengarse de sus enemigos. Algo similar es lo que hace el arte en el sentido de que la obra de arte, en su contemplación, detiene el tiempo cronológico, psicológico, e instaaura un tiempo fenomenológico que se constituye en la relación misma entre objeto y sujeto. Claramente lo dice Bernard Berenson:²⁴

en las artes visuales, el momento estético es ese instante fugaz, tan breve hasta ser casi sin tiempo, cuando el espectador es un todo con la obra de arte que está contemplando. [En este proceso, los objetos estéticos] ya no están fuera de él. Ambos se convierten en una sola entidad: el tiempo y el espacio son abolidos, y el espectador está poseído de un único conocimiento. Cuando recobra la conciencia ordinaria, es como si se hubiera iniciado en misterios que iluminan, exaltan y forman. En suma, el momento estético es un momento de visión mística,

²³ M. Heidegger, “El origen de la obra de arte”, p. 39.

²⁴ B. Berenson, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, p. 86.

lo que nos vuelve a emparentar la experiencia estética con el tiempo eónico propio de las religiones.

4. Arte y tiempo histórico

Otra de las referencias temporales ineludibles del arte es su propia historia. No me refiero concretamente a la disciplina denominada “historia del arte”, sino a la relación que cada una de las obras de arte instaaura con sus predecesoras. La obra de arte no surge de la nada, sino que se inserta en el contexto de una tradición de hacer arte que la cualifica como tal. Tal es así que existen lo que se ha llamado definiciones históricas o históricamente reflexivas del arte, que sostienen que las obras de arte existentes en un tiempo dado se definen en términos de su relación con obras de arte que han existido anteriormente, hasta que lleguemos a un “arte primero” u originario, que habrá de definirse de otro modo. En esta línea, Artur C. Danto ha defendido que una pieza no puede convertirse en arte a menos que haya un sitio preparado para ella dentro del Mundo del Arte a consecuencia de la historia previa de la producción artística. En este sentido, *algo es una obra de arte sólo en el caso de que esté en la relación apropiada con sus antepasados artísticos, que han de tener ya el estatus de arte*. Es decir, el arte-ahora se define a través de su relación con el arte-pasado.

Estas aproximaciones al arte se enfrentan al problema de determinar qué o cuáles son las *Ur-artes*, aquellas que se constituyen en punto de partida de ese proceso histórico en el cual unas obras de arte se ponen en relación histórico-temporal con las demás. Se han hecho diversas tentativas de solucionar la cuestión, pero la verdad es que se trata de un problema menor. No es necesario determinar qué obra u obras iniciaron este proceso temporal. Basta partir de un estado de cosas existente y ver qué es lo que hoy llamamos arte, de manera que, para ver si podemos considerar una obra emergente como arte, sería suficiente compararla con el estado de cosas artístico que es el caso. Muchos teóricos concuerdan en que esta relación puede tomar varias formas: referencia, repetición, ampliación, rechazo, etc.; sin embargo, difieren acerca del contenido de la relación. Se han propuesto, entre otros, estos modos de ligar una pieza actual con su predecesor artístico, lo que ha dado lugar a definiciones diferentes.

Jerrold Levinson²⁵ defiende una definición intencional-histórica, según la terminología de Davies: algo es arte si se propone con relación a uno de los modos en los que el arte previo ha sido correctamente considerado. En sus propias palabras:

²⁵ Jerrold Levinson, “Defining Art Historically”, pp. 232–250; “Redefining Art Historically”, pp. 21–33.; “Extending Art Historically”, pp. 411–423.

X es una obra de arte en t = df X es un objeto del cual es verdadero en t que alguna persona o personas, teniendo el correspondiente derecho de propiedad sobre X , pretende(n) (o pretendieron) de modo no superficial²⁶ que X sea considerado como obra de arte, en cualquier forma (o formas) en la(s) cual(es) los objetos en la extensión 'obra de arte' anteriores a t son o fueron correctamente considerados.²⁷

Para Levinson es necesario presuponer una tradición históricamente continuada con la cual la intención de definir el arte relaciona la nueva pieza. Su teoría asume el trasfondo de un cuerpo de obras de arte unificado histórica y culturalmente con el cual la intención del artista relaciona la obra candidata. Es decir, Levinson hace el arte relativo a lo que Danto y Dickie llaman el "Mundo del Arte".

Noël Carroll²⁸ ve el vínculo entre la pieza presente y la pasada en una narración que abarca ambas; esta narrativa —que no es una definición— debe ser adecuada, ha de explicar los acontecimientos artísticos generándolos a partir de otros anteriores. No se trata de una narrativa ficcional, por lo que debe mostrar secuencias de acontecimientos y estados de cosas apropiadamente; es decir, esos informes y esos estados de cosas y las conexiones entre ellos deben ser verdaderos. Si hay consenso acerca del estatus artístico de las prácticas artísticas inmediatamente previas a la aparición de una obra discutida, la narración debe comenzar delineando el Mundo del Arte relevante en la época del artista. Puede ser que este artista en disputa quiera alterar ese Mundo del Arte; ahí es donde comienza la complicación de la narrativa. Una vez que hemos mostrado que el artista pretende cambiar las prácticas del Mundo del Arte, hay que mostrar cómo la elección que el artista hace de los medios para tal fin tiene sentido en el contexto histórico en discusión. De este modo, a través de una narración histórica puede mostrarse que la obra en cuestión es el resultado de elecciones y acciones razonables o apropiadas motivadas por juicios inteligibles que apoyan la resolución de cambiar el contexto relevante del mundo del arte y, por tanto, es una obra de arte. En resumen, para Carroll

x es una narrativa identificativa sólo si x es (1) un informe apropiado y (2) ordenado temporalmente de una secuencia de acontecimientos y estados de cosas relativos a (3) un sujeto unificado (generalmente la producción de una obra disputada) que (4) tiene un comienzo, una complicación y un final, donde (5) el final se explica como resultado del comienzo y la complicación, (6) el comienzo implica la descripción de un contexto histórico-artístico inicial reconocido y (7) la complicación implica rastrear la adopción de una serie de

²⁶ Es decir, para hacer de algo una obra de arte no basta con que momentáneamente alguien tenga esa intención; se requiere que la intención sea estable.

²⁷ Levinson, "Defining Art Historically", p. 240.

²⁸ Véase Noël Carroll, "Art, Practice and Narrative".

acciones y alternativas como medios apropiados a un fin por parte de la persona que ha llegado a un juicio inteligible del contexto histórico-artístico, de tal modo que está resuelto a cambiarlo (o volver a promulgarlo) de acuerdo con propósitos reconocibles y vivos de la práctica.²⁹

Todas estas definiciones tienen el problema, según Davies,³⁰ de la “relatividad del Mundo del Arte”, que presupone la existencia de una tradición continua, de un cuerpo de obras unificado histórica y culturalmente, con el cual la pieza nuevamente creada se relaciona del modo apropiado; es decir, las teorías de este tipo hacen el arte relativo a un Mundo del Arte.³¹ Pero hay más de un Mundo del Arte, más de una tradición de hacer obras de arte, tantas como culturas distintas, no sólo la occidental.

Independientemente de este problema, es cierto que todo arte tiene como referencia el arte anterior, sea para aceptarlo, sea para rechazarlo, de tal modo que el tiempo histórico, terreno de las cronosofías, que lo cualifican como lineal (sea progresivo o regresivo), circular o estático, está de lleno introducido, también, en la obra de arte. Ésta se inserta en un decurso temporal que puede ser lineal o circular, y la determinación de esa estructura temporal indicará la relación temporal que una obra de arte establece con todas las demás.

5. Arte y tiempo sociológico

El concepto sociológico de “tiempo” encuadra una realidad que es expresión de coordinación social; es decir, una abstracción que da forma a las instituciones sociales. Tal concepto define una realidad lineal, mensurable y subdividible en unidades fijas; esto es, sincronizable. Pero, a diferencia del tiempo cronológico, se caracteriza como discontinuo —sólo existen los acontecimientos significativos fijados por el calendario y el horario. Además, en lugar de considerarse un dato *a priori* de la naturaleza, se representa como un *a posteriori* derivado de las experiencias socioculturales del sujeto, resultado de un aprendizaje: se aprende a ser en el tiempo, al igual que se aprende a moverse en el espacio. La noción de tiempo, así entendida, derivaría del aprendizaje individual en el marco de una serie de condicionamientos colectivos determinados por la historia de una sociedad y de una cultura, que sólo tras su interiorización adquiere la perspectiva de un hecho natural (asociado a una institución social). Por ello, a las cuatro dimensiones del reloj, que es un movimiento en el espacio y en el tiempo —cronológicamente entendido—, es necesario agregarles una quinta di-

²⁹ Carroll, Noël, “Identifying Art”, en *Beyond Aesthetics*, p. 92.

³⁰ Véase S. Davies, “Definitions of Art”, p. 174.

³¹ Esta crítica es compartida por Peg Zeglin Brand, “Glaring Omissions in Traditional Theories of Art”, p. 188.

mensión característica de la comunicación entre los hombres, puesto que los relojes, aun considerados como meros procesos naturales, emiten informaciones que sirven a los individuos para orientarse en la sucesión de los procesos sociales en que se encuentran inmersos. Por eso, el concepto sociológico de tiempo sería una síntesis simbólica de alto nivel, en términos de Norbert Elias.³² Finalmente, es una realidad valiosa.

¿Qué relación existe entre este tiempo y el arte? Es un hecho que a partir del siglo XIX, el tiempo social se ha acelerado de manera constatable. Durante miles de años el universo humano ha sido estable a los ojos del hombre. Y si el tiempo no era vivido como cíclico, sino como lineal, permanecía animado de un movimiento uniforme, no acelerado. Hoy en día, la temporalidad del hombre ha cambiado. La civilización moderna no ha dejado de incrementar la presencia del tiempo de otros en el tiempo propio mediante las diversas formas de comunicación y coordinación entre sujetos dispares, lo que provoca la aparición de una serie de asimetrías temporales que exigen ser coordinadas por mecanismos institucionales. Ahora el tiempo concreto, el tiempo vivido por un individuo o una colectividad, es la resultante de los ritmos diversos de las múltiples evoluciones elementales.

A partir de la Ilustración, el tiempo, que hasta entonces no había sido más que un medio en el que hacían su aparición acciones y actores, se convierte en un poder al que todo se confía en virtud de su mera cantidad. Aparece incluso la estética de la velocidad, como se ve en los *tempi* de la música, que en las composiciones del XIX llegan a incluir prescripciones absurdas, como se ve en la *Sonata no. 2 para piano*, op. 22, de Schumann, cuyo comienzo lleva la indicación de “tan rápido como sea posible” (*so rasch wie möglich*), seguida de la orden, momentos después, de “más rápido” (*schneller*). Chaplin parodió esta aceleración de los ritmos en su *Tiempos modernos*, en la famosa escena de la máquina de comer.

Nuestra sociedad actual, por otra parte, está orientada hacia el futuro, abierta a lo por venir, a diferencia de las sociedades tradicionales, en las que el pasado era el depósito de la tradición y la fuente de verdad. Estas concepciones entran de lleno en el arte. Podemos decir que el arte prevanguardista, hablando en términos generales, es un arte que mira al pasado, en el que encuentra sus modelos, especialmente antes de la célebre querrela de los antiguos y los modernos del siglo XVII, que es, sin duda un punto de inflexión en este asunto. Y sin embargo, a partir del fenómeno de las vanguardias surge la convicción de que el arte debe mirar al futuro, como sostiene Arthur Rimbaud; es más, el arte, en su opinión, es el impulso principal de transformación de la humanidad. Se trata, claramente, del dominio del tiempo. Al arte le corresponde ahora dominar el tiempo, hacerlo avanzar.

³² Véase N. Elias, “Sobre el tiempo”, p. 23.

Para entender esta novedad puede ser útil hacer uso de un término clásico en el estudio del tiempo: el *aevum*. Existir en el *aevum* es tener un principio y un final y sufrir cambios, lo que le separa de la *aeternitas*. Pero tales cambios no afectan la sustancia de los seres que cambian; solamente son variaciones accidentales: eso lo diferencia del *tempus*. Esta noción de *aevum* como término medio entre *aeternitas* y *tempus* es resultado de la controversia que siguió a la entrada de las obras de Aristóteles en la enseñanza universitaria, puesto que el tema de la relación *tempus-aeternitas* pone en juego la relación mundo-Dios. Así, para Tomás de Aquino, sólo Dios es eterno; las criaturas corporales, sometidas a generación y corrupción, existen en el *tempus*, asimilado al tiempo cíclico. Las espirituales, por el contrario, existen en el *aevum*, ese término medio entre *aeternitas* y *tempus*, entre el estado estacionario y el cambio sustancial. Sólo Dios existe en la *aeternitas*. Ángeles, almas, cuerpos celestes, la Iglesia, existen en el *aevum*.³³ Podemos establecer una analogía con el concepto de arte. Mientras en el mundo clásico, el territorio del arte era el *aevum*, en el que no acontece cambio sustancial alguno, el arte moderno entra de lleno en el territorio del tiempo. Si aquel arte no buscaba más que imitar modelos clásicos, situados en el *aevum*, el arte moderno transforma el *tempus*, lo reconfigura, atiende al pasado, pero sobre todo busca crear el futuro en el presente. Por eso es tan difícil comprender y teorizar el arte contemporáneo. El arte clásico no pretendía cambios sustanciales, sólo accidentales. Los modelos estaban en el pasado, en la naturaleza, eran intemporales, mientras que el arte contemporáneo ha renunciado a toda sustancialidad, renuncia que es lo propio del *tempus*. Desde este punto de vista, podemos considerar que el arte tradicional es un *ars aevi*, mientras que el arte contemporáneo es un *ars temporis*. Con él se ha conseguido la entrada definitiva del arte en el territorio del tiempo, para hacerlo avanzar. ¿Cuál es el significado, sino éste, de la expresión ‘vanguardia’, de origen militar? La vanguardia es una apuesta por hacer avanzar el tiempo, totalmente ajena a la intención del arte tradicional. Con ello, como pronosticó Benjamin en su celeberrimo artículo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, el arte se distancia de su fundamento cultural y desaparece su aura, “la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)”.³⁴

³³ Véase Tomás de Aquino, *Summa Theologiae*, I. q. 10, aa. 4-5; y I, q. 46. La eternidad existe toda a la vez (*aeternitas est tota simul*) y el tiempo no, puesto que en él hay antes y después (*in tempore autem est prius et posterius*). Véase I, q. 10, a. 4. El *aevum* no tiene en sí antes y después, existe todo a la vez, pero es compatible con el antes y el después (*aevum est totum simul: non tamen est aeternitas, quia compatitur secum prius et posterius*). Véase I q. 10, a. 5 ad 2.

³⁴ W. Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, p. 24.

6. Arte y tiempo narrativo

“La palabra en el ámbito griego arcaico se configura, en un mundo sin escritura, como una vía de penetración en el pasado y en el futuro, en cuya estela queda fijado el presente, el espacio de la Verdad.”³⁵ Las musas son hijas de Zeus y de Mnemósyne, la Memoria (*Teog.*, 53–56 y 915–918), siendo ésta hermana de Cronos (*Teog.*, 135). Hesíodo proclama que las musas le infundieron una voz divina “para celebrar el futuro y el pasado” (*Teog.*, 32), un canto que lleva dentro de sí “todo lo que es, lo que fue y lo que será” (*Teog.*, 38).

Por eso cabe decir que en la *Teogonía*, Hesíodo no es sólo el cantor, sino también un protagonista. Con ayuda de las Musas, hijas de la Memoria, recorre el tiempo y da una identidad al cosmos, reconstruyendo la génesis. Sin sus recuerdos, el cosmos no habría tenido una historia, ni la obra de Zeus habría tenido un sentido, ni el tiempo habría podido medir el devenir. Se podría decir que si la poesía es hija de la Memoria, el cosmos —y con él, el tiempo— es, en cierto sentido, hijo de la poesía, la cual, entendida como repensamiento de “lo que es, lo que será, lo que fue”, se confunde con la filosofía o como se quiera llamar este intento de reconstruir la génesis y el tiempo del cosmos.

No está muy lejos Antonio Machado de esta concepción hesiódica. En *Juan de Mairena* nos encontramos con su afirmación de que todas las artes aspiran a productos permanentes; en realidad, a frutos intemporales. Las llamadas artes del tiempo, como la música y la poesía, no son excepción. El poeta pretende que su obra trascienda 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, y eternizar. El poema que no tenga muy marcado el acento temporal está más cerca de la lógica que de la lírica. “Sin el tiempo, esa invención de Satanás, sin ese mundo que llamó mi maestro ‘engendro de Luzbel en su caída’, el mundo perdería la angustia de la espera y el consuelo de la esperanza. Y el diablo ya no tendría nada que hacer. Y los poetas tampoco.”³⁶

Para traducir los dilemas del tiempo al lenguaje existe la forma narrativa, cuya característica principal es dar cuenta de la dimensión cósmico-cronológica y de la dimensión fenomenológica de los sucesos simultáneamente, despejando todas sus posibles contradicciones. La sustancia de la narrativa es el *tiempo fenomenológico*, o sea, la historia como sucesión de acontecimientos para alguna conciencia, puesto que la narración, más allá de situar al hombre —sus acciones y pasiones— en el tiempo, nos retrotrae desde la intratemporalidad heideggeriana a la historicidad, es decir, nos proporciona la transición desde el “tener en cuenta” el tiempo hasta el

³⁵ J. Jiménez, *Teoría del arte*, p. 64.

³⁶ A. Machado, *Juan de Mairena*, cap. XXIV.

recordar y reiterar el tiempo. Es lo que ha hecho Ricœur, quien reivindica el carácter temporal del relato, el cual, estando constituido a la vez de una secuencia y de una organización, comprende en sí un aspecto episódico y otro configuracional. Así, el relato tiene, por una parte, la capacidad de establecer una “totalidad significativa”, y por otra, la de conferir a ésta una sucesión ordenada en el tiempo,³⁷ y así da lugar al tiempo narrativo, un juego de peculiar complejidad. En el horizonte de toda composición narrativa significativa se revela una creación temporal efectiva, un tiempo *poiético*.

El estatus semiótico de los sistemas simbólicos viene confirmado por el puesto que las obras de lenguaje ocupan en la interpretación que una cultura da de sí misma. En lo relativo a la experiencia del tiempo, una cultura sólo puede relacionarse con su propia temporalidad a través de la mediación de una actividad fundamental que se puede llamar narrativa, la cual tiene como expresión la inmensa variedad de relatos, es decir, de discursos de forma narrativa,³⁸ porque el hacer narrativo resignifica el mundo en su dimensión temporal.

El concepto narrativo de tiempo, pues, aunaría en la narración los caracteres de los conceptos cósmico-cronológico y fenomenológico en una suerte de *Aufhebung*, una síntesis superadora que da lugar a un concepto propio y distinto.³⁹

La narrativa y la temporalidad están tan íntimamente vinculadas como, en la terminología wittgensteniana, un “juego de lenguaje” a una “forma de vida”;⁴⁰ es decir, la narratividad es el modo del discurso a través del cual el modo de ser o estructura de la existencia que llamamos temporalidad o ser temporal es “puesto en lenguaje”. Todas las modalidades de género narrativo demuestran que el hombre toma conciencia de las propiedades temporales interpretándolas por vía narrativa. Y, por otra parte, la universalidad del género narrativo y su inmensa variedad demuestran el carácter simbólico de la conciencia humana del tiempo. Desde los relatos más primitivos, de carácter generalmente mítico, hasta las expresiones más sofisticadas y complejas, las de la literatura moderna y contemporánea, el poder de capturar el tiempo en las redes del lenguaje consagra la narrativa

³⁷ Véase E. Soetje, *Ricœur. Fra Narrazione e Storia*, p. 118.

³⁸ Véase P. Ricœur, “Introducción” a *El tiempo y las filosofías*, p. 18.

³⁹ Véase P. Ricœur, *Temps et Récit*, vol. III, p. 349: “La temporalité ne se laisse pas dire dans le discours direct d’une phénoménologie, mais requiert la médiation du discours indirect de la narration” [La temporalidad no se deja decir en el discurso directo de una fenomenología; exige la mediación del discurso indirecto de la narración], lo que lleva a Ricœur “à tenir le récit pour le gardien du temps, dans la mesure où il ne serait de temps pensé que raconté” [a considerar que el relato es el guardián del tiempo, en la medida en que no sería tiempo pensado sino contado].

⁴⁰ Véase P. Ricœur, “La Fonction narrative et l’expérience humaine du temps”, p. 343; y “The Human Experience of Time and Narrative”, p. 99.

como el medio más eficiente de tratar todos los aspectos de la vivencia temporal, sin quedar preso en sus paradojas.

Ya el texto fundacional de la teoría de la literatura, la *Poética* de Aristóteles, sienta las bases de la unión entre tiempo y literatura. Para el Estagirita, sobre el fundamento común de la *μίμησις*, las artes se diferencian por sus medios, objetos y modos. La literatura opera con el lenguaje, en prosa o en verso,⁴¹ y el objeto específico de su *μίμησις* es representar a “hombres que actúan”.⁴² Los dos grandes géneros considerados por la *Poética* se diferencian, entre otras cosas, en el tratamiento del tiempo, “pues la tragedia se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol o excederla poco, mientras que la epopeya es ilimitada en el tiempo”.⁴³ De ahí que la tragedia tenga una cierta ventaja, “pues lo que está más condensado gusta más que lo diluido en mucho tiempo”;⁴⁴ pero

en la tragedia no es posible imitar varias partes de la acción como desarrollándose al mismo tiempo, sino tan sólo la parte que los actores representan en escena, mientras que en la epopeya, por ser una narración, puede el poeta presentar muchas partes realizándose simultáneamente, gracias a las cuales, si son apropiadas, aumenta la amplitud del poema.⁴⁵

“Se podría decir que la narrativa es la mimesis de la vivencia temporal”,⁴⁶ entendiendo la actividad mimética antropológicamente, como una tentativa del hombre de conquistar el tiempo en una dimensión diferente, la semiótica, de vencer sus abismos y controlar su flujo inexorable por la razón. En este sentido, “el tiempo deviene tiempo humano en la medida en que es articulado de modo narrativo; en cambio, el relato es significativo en la medida en que dibuja los rasgos de la experiencia temporal”.⁴⁷

El mundo que revela cualquier texto es siempre un “mundo temporal”, con su historicidad. “Si la experiencia del tiempo es muda, la narrativa es elocuente.”⁴⁸ De este modo, la narrativa —al igual que la historia— da “forma” a lo que permanece caótico, oscuro y mudo; es decir, da forma al tiempo. De ahí la famosa máxima machadiana de que la poesía es “diálogo del hombre con el tiempo” y “palabra en el tiempo”.

⁴¹ Aristóteles, *Poética* 1447a26–1447b2.

⁴² *Ibid.*, 1448a1.

⁴³ *Ibid.*, 1449b12–14.

⁴⁴ *Ibid.*, 1462b1–2.

⁴⁵ *Ibid.* 1459b23–28. Véase Darío Villanueva, “Tiempo y representación literaria”, pp. 74–75. Sobre la representación literaria del tiempo, Aristóteles plantea en la *Poética* un problema de enorme envergadura: la unidad de tiempo; es decir, la homologación entre la dimensión temporal de la forma de expresión (discurso) y la forma del contenido (historia) y el tiempo cronológico del espectador. Pero ese análisis queda fuera de nuestro propósito.

⁴⁶ M. da G. Bordini, “Tempo e Narrativa”, p. 341.

⁴⁷ P. Ricœur, *Temps et Récit*, vol. I, p. 17.

⁴⁸ P. Ricœur, “The Human Experience of Time and Narrative”, p. 103.

En opinión de Ricœur, el *μῦθος* trágico se eleva como la solución poética de la paradoja especulativa del tiempo, en la medida misma en que la invención del orden sustituye la fragmentariedad de la experiencia de la existencia. Para Ricœur, la sucesión cronológica del tiempo físico o del tiempo vivido, repleta de incoherencias, es sometida, en la narrativa, a un orden lógico, oriundo de la composición, en el cual no destaca apenas la concordancia, sino, de modo muy sutil, el juego de la discordancia en el interior de la concordancia. El tiempo cósmico-cronológico, aun cuando trata de excluir de su constitución toda subjetividad, no puede ser medido sin un sujeto contingente que lo perciba —*esse est percipi*, que sostenía Berkeley—, mientras que el tiempo fenomenológico, a pesar de presentarse a sí mismo como la fuente del tiempo, no puede crear su propia conceptualización sin referirse a un preconcepto objetivo —cósmico-cronológico— de tiempo. El relato ofrecería una solución parcial a este hecho de que cada una de las perspectivas requiera la presuposición de su opuesta, ya que la narración lleva a cabo una actividad mimética por medio de la cual ambas perspectivas pueden unificarse en un solo discurso.

Ello supone el establecimiento de una tercera dimensión del tiempo, la dimensión narrativa, sita entre el tiempo fenomenológico y el cósmico-cronológico, la cual, además de unir, subraya la distancia existente entre esos dos modos temporales, para dar lugar a una especie de “tiempo tercero”. Este último contiene en sí mismo rasgos del tiempo cronológico, que es “continuo, uniforme, infinito, lineal y segmentable a voluntad”,⁴⁹ a los que suma la noción fenomenológica de *presente*, la cual difiere del instante perteneciente al tiempo cósmico-cronológico. Este tiempo tercero es el mediador entre el tiempo físico y el tiempo vivido; pero no se limita a eso, sino que está más allá de ambos términos e incide en cada uno de ellos, cosmologizando el tiempo vivido y humanizando el tiempo cósmico.

Así, frente a la solución heideggeriana de enfatizar la perspectiva fenomenológica y considerar la cosmológica y la cronológica como deterioros de aquella, la solución de Ricœur será subrayar la mediación imperfecta que la narración opera entre la fenomenología y la cosmología.⁵⁰

En el ámbito especulativo, al abordar la cuestión del tiempo, se alza una dificultad insoslayable: la imposibilidad de pensar una totalidad del tiempo que unifique sus tres dimensiones extáticas: futuro, presente y pasado. De nuevo la narración acude a llenar ese vacío, aun cuando no pueda —y por ello no lo pretenda— dar una comprensión completa del tiempo que, en último término, es inescrutable. No obstante, donde el pensamiento especulativo se muestra incapaz de dar una explicación satisfactoria y totalizante del tiempo, la narración opera un proceso práctico de totalización por

⁴⁹ P. Ricœur, *Temps et Récit*, vol. III, p. 157.

⁵⁰ Véase B. Stevens, “On Ricœur’s Analysis of Time and Narration”, p. 505.

medio de una “mediación imperfecta” entre el horizonte de expectativa, la recuperación de tradiciones heredadas y la presencia de la iniciativa. Tal mediación va más allá del pensamiento teórico e implica la dimensión práctica de la implicación activa y vivida en un destino común.

En la narrativa, el tiempo no se subordina a la linealidad del flujo, admite la incoherencia entre un momento y otro y, por tanto, su discontinuidad y multiplicidad de planos. Por eso, como Aristóteles, Ricœur considera la narrativa como una especie de dominación del arremolinarse de los momentos evasivos.⁵¹ Se puede entender la narrativa como un sistema de signos que se estructura siempre por una ordenación antes lógica que cronológica.

Esto está claro en el ámbito de la narrativa literaria moderna, donde las aporías del tiempo vivido y del tiempo físico fueron la piedra de toque de un sinnúmero de obras, desde la novela hasta el drama, en las cuales se va a rechazar una cronología estricta, de tal modo que el tiempo de la obra literaria rompe con el tiempo “real”. De este modo, la literatura contemporánea se desvincula de la interpretación sesgada de los versos 361–365 de la *Epistola ad Pisones* de Horacio, donde se habla de aquello tan conocido de *ut pictura poesis* [la poesía es como la pintura], como si Horacio propusiera como ideal del poema la posibilidad de que a partir de él se pudiera reproducir un cuadro, y se sitúa en la línea de G.E. Lessing en su *Laocoonte o Sobre las fronteras de la poesía y la pintura* (1766), que caracteriza la poesía como una *imitación de lo que sucede en el tiempo*.⁵²

Esta nueva forma de mimesis de la modernidad, en su angustia de la experiencia interna y externa del tiempo y la necesidad de representarla con algún sentido, va a provocar técnicas de narración innovadoras en relación con el modelo originario de la épica, para figurar los estados de conciencia yuxtapuestos, caóticos o fragmentarios, así como para acentuar la “concordancia discordante” ricœuriana en la estructuración de la narrativa.⁵³ Basta con acudir a Joyce,⁵⁴ a Conrad o al mismo García Márquez para constatar este hecho o captar la experiencia del tiempo tematizada en novelas como *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse* y *The Waves* de Virginia Woolf, o *La montaña mágica* de Thomas Mann,⁵⁵ y natural-

⁵¹ Véase Bordini, *op. cit.*, p. 344.

⁵² Véase G.E. Lessing, *Laocoonte*, p. 107.

⁵³ Véase Bordini, *op. cit.*, p. 345.

⁵⁴ Sería suficiente con citar el *Ulises*, pero no está de más recordar la ciclicidad oculta en la estructura de su *Finnegans Wake*, donde las últimas palabras del libro, casi a modo de quiasmo, remiten al pasaje de apertura. En *La flecha del tiempo* de Martin Amis, por su parte, la narración avanza hacia atrás.

⁵⁵ El mismo Thomas Mann definió su *Zauberberg* como una “novela del tiempo” (*Zeitroman*), en cuanto que su objeto es el tiempo “en estado puro”, y en la medida en que en la experiencia estética se da la emergencia de una “cualidad nueva del tiempo” y de “una

mente *À la Recherche du temps perdu* de Proust.⁵⁶ Estas obras son laboratorios ficcionales de la experiencia del tiempo que exploran modalidades inéditas de “concordancia discordante”. De este modo, aun cuando el orden de la historia sea lineal, el orden del discurso no lo es necesariamente.⁵⁷

Mijail Mijailovich Bajtín habla del *cronotopo*⁵⁸ como la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura, y traza una tipología histórica de cronotopos. La total ausencia de anacronías y la coincidencia plena entre el orden de la historia y el orden del discurso es la temporalización lineal. En cambio, una forma marcada es la que se deduce de la presencia de analepsis o prolepsis, multiplicando espacios y momentos mediante una temporalización anacrónica, que puede ser retrospectiva o prospectiva.

La primera es típica en Proust: el yo proustiano recupera instantes privilegiados de su vida pasada, interrumpiendo el curso del tiempo y reconstituyendo con auxilio de la reminiscencia su entera unidad; es decir, reencontra en la contemplación estética lo que había perdido en el decurso de la existencia. Para ello tiene que enfrentarse a dos enemigos: la lógica y la memoria voluntaria. La concatenación racional de los recuerdos excluye la impresión fortuita, carente de significado para la lógica, que hace revivir en la memoria todo un instante del pasado. La memoria involuntaria garantiza revivir el acontecimiento olvidado al margen de todo nexo utilitario, no sólo recreado, sino hecho más vivo y extratemporal. En ese sentido, su función es superior a la misma realidad, ya que es la realidad de la realidad. Tal es la esencia en sentido proustiano: lo que gracias a la coincidencia de dos momentos temporales en la conciencia (por vía principalmente afec-

nueva conciencia del tiempo” regular y general, un movimiento, una corriente, una duración que puede marcarse. De Thomas Mann podría resaltarse también la obra *José y sus hermanos*, en la cual se da una relación peculiar entre el tiempo del mito y el tiempo de la historia, cuyo análisis puede verse en R. Célis, “Temps du mythe et temps de l’histoire. L’éternité racontée dans Joseph et ses frères de Thomas Mann”.

⁵⁶ Paul Ricœur hace un análisis profundo de esta obra en “Time Traversed: Remembrance of Things Past”. También ha sido estudiada con detalle por Gérard Genette, quien establece las variantes de velocidad de *À la Recherche du temps perdu*: desde 190 páginas para tres horas de tiempo de la historia, hasta tres líneas para doce años; es decir, un máximo de velocidad de narración de una página por siglo y un mínimo de una página por minuto. La trayectoria de la historia contada por Proust abarca 47 años en algo más de 3100 páginas de texto, lo que hace una media de cinco y medio días por página. Véase G. Genette, *Figuras III*, p. 150. Véase también Carlos Gurméndez, *El tiempo y la dialéctica*, pp. 214-238.

⁵⁷ A este respecto hay que apuntar la distinción básica existente entre “tiempo de la narración” (*Erzählzeit*) y “tiempo narrado” (*Erzählte Zeit*) establecida por G. Müller, es decir, entre un tiempo externo, el de los hechos reflejados (historia), y un tiempo interno, el de la secuencia narrativa propiamente tal o representada sobre el escenario (discurso). El tiempo de la historia se transforma en el único pertinente desde el punto de vista textual: el tiempo del discurso.

⁵⁸ M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, p. 237.

tiva, involuntaria y, por tanto, impredecible) se ofrece a la contemplación intelectual franqueada por las leyes del tiempo.⁵⁹

La analepsis aparece también en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes: lo primero que leemos es la esquila del personaje. Desde ahí se nos informa de su juventud, su madurez, etc. Es la misma técnica que emplea la película recientemente premiada *American Beauty*, cuyo personaje central y narrador comienza por decirnos que está muerto y pasa luego a relatarnos sus últimos meses. En *La detonación* de Antonio Buero Vallejo, su protagonista, Larra, cuenta su propia vida momentos antes de que una bala ponga fin a su existencia. Estas posibilidades ofrecen un enorme rendimiento expresivo y semiológico al narrador.⁶⁰ El desorden contrario se da en una obra de John B. Priestley, *Time and the Conways* (1937), cuyos actos primero y tercero corresponden al presente, mientras que el segundo salta veinte años hacia el futuro.

El total sometimiento del tiempo a la perspectiva de un personaje y a su intimidad produce la *temporalización íntima*, propia de la novela psicológica, subjetivista y lírica, que refleja el yo ignorado por la novela clásica mediante la técnica narrativa del monólogo interior o *stream of consciousness* (término inspirado en William James), de la que es ejemplo señero el monólogo de Molly Bloom al final del *Ulises* de Joyce y que convierte a la novela en una “cronofanía”, término de Jean Onimus.

Hay otra posibilidad. Se trata de la simultaneidad o temporalización múltiple producida por un desdoblamiento parcial en el tiempo de la historia que se proyecta en sucesión en la escritura y en el tiempo del discurso. “Lo que vieron mis ojos —dice el narrador borgiano en *El Aleph*— fue simultáneo: lo que transcribo es sucesivo, porque el lenguaje lo es.” Tras diversos experimentos tipográficos, como la doble columna de Pérez de Ayala en *El curandero de su honra*, o la secuencia alterna de las líneas pares e impares en el capítulo 34 de *Rayuela* de Julio Cortázar, los narradores interesados por el logro de la simultaneidad para representar el nuevo protagonismo de las masas en novelas de toda una ciudad —como las de Dos Passos, Döblin, Romaine o Cela—, para reproducir acontecimientos colectivos, revolucionarios o bélicos —como Malraux y Valle Inclán—, o para jugar con efectos contrapuntísticos de inspiración musical, como Huxley, todos pertenecientes a lo que Wyndham Lewis denominó *time school of fic-*

⁵⁹ Véase E. Perna Marano, “Marcel Proust e i ‘Miracoli’ della Memoria Involontaria”, pp. 243–245.

⁶⁰ Véase Darío Villanueva, *op. cit.*, pp. 81–82. La retórica clásica admitía dos disposiciones posibles para la *narratio*. Una era la *naturalis temporum ordo*, y la otra su transgresión, con el comienzo *in medias res*. Cuando hay una dislocación entre el orden de la historia y el del discurso surge la anacronía, término de Genette, que puede ser ir hacia atrás en la línea temporal predominante o relato primario (analepsis o *flash-back*) o hacia delante (prolepsis o *flash-forward*). Para modular el ritmo temporal, la novela utiliza diversas técnicas: resumen, elipsis, pausa descriptiva, pausa narrativa, ralenti, etcétera.

tion, han acabado por preferir la articulación del texto en fragmentos más o menos extensos como los *flashes* y las secuencias fílmicas que, al intercambiar breves relatos de lo que va sucediendo al mismo tiempo en lugares diferentes, nos recuerdan que lo que leemos en progresión corresponde a un mismo instante.⁶¹

Al leer, el mundo del texto y la experiencia ficcional del tiempo que emerge de él se cruza con el mundo actual del lector, y da lugar a lo que Gadamer llama la *fusión de horizontes*. Con ello se da una refiguración del tiempo, en términos de Ricœur. Pongamos por ejemplo a García Márquez, quien se interesa por el tiempo frondoso y jugoso, entendido como una realidad plena cuyos planos múltiples y simultáneos se entrecruzan y se fecundan sin cesar, abriendo distancias infranqueables entre los contemporáneos y, por el contrario, anudando en un presente único antepasados fantásticos con recién nacidos. Su interés se centra en un tiempo cualitativo que configura en cierto modo míticamente, rechazando la fría sucesión empírica tanto como la pura exaltación de la subjetividad. Frente a él está la poesía que cultiva la brevedad del texto, aprehensible de un vistazo, para favorecer una sensación atemporal o ucrónica.

No es mi intención extenderme en análisis pormenorizados de ejemplos narrativos. Bástenos con recordar la sustancia del tiempo narrativo como ese *tertio incluso* que, basándose en otros conceptos, elabora la experiencia temporal humana de un modo original.

Obviamente, la trama temporal del arte podría dar lugar a un estudio más profundo, porque hay más tiempos en los cuales el arte tiene incidencia: el tiempo psicológico (entendido como diverso del fenomenológico), el existencial, etc.⁶² Pero me he referido solamente a los elementos que configuran, desde mi punto de vista, de un modo más esencial la trama temporal del arte. Obviamente, la cuestión puede seguir siendo desarrollada, pues si hay algo que realmente está henchido de tiempo es, sin lugar a dudas, el arte.

7. Conclusión

Tanto el objeto artístico como la experiencia estética son fenómenos eminentemente temporales, constituidos temporalmente. Ahora bien, de lo dicho podría deducirse la conclusión de que hay muchos tiempos y de que el arte participa de ellos de un modo equívoco. No he pretendido defender tal tesis. En mi opinión, es evidente que el concepto de tiempo es uno, pero se trata de un concepto que encierra dentro de sí diferentes subconceptos, en el sentido de que la intensión del concepto de tiempo es única; es decir,

⁶¹ Véase *ibid.*, pp. 85–88.

⁶² Sobre este asunto, véase mi obra, *La trama del tiempo*.

las propiedades que todo subconcepto de tiempo posee en cuanto tal son compartidas por todos, hay caracteres comunes a todos los subconceptos de tiempo. Sin embargo, la extensión del concepto es plural y está constituida por tales subconceptos: tiempo eónico, tiempo histórico, tiempo sociológico, tiempo narrativo, etc. En otra parte he elaborado una lista de tales subconceptos y he detallado el núcleo intensional de los mismos,⁶³ por lo que no me extenderé en esta cuestión que, por otro lado, excede los límites de este trabajo.

Con respecto al arte, lo dicho significa que podemos, desde el punto de vista extensional, examinar la obra de arte y la experiencia estética correlativa desde cada uno de estos subconceptos. Ello no implica que tengamos tantos subconceptos de arte como subconceptos de tiempo, sino que podemos acercarnos al arte y elaborar una determinada fenomenología de la obra de arte desde cada uno de ellos. Si examinamos el objeto artístico desde el punto de vista del tiempo eónico, obtendremos determinadas notas propias de la obra de arte (su particular intemporalidad), pero si lo analizamos desde el punto de vista del tiempo histórico, los caracteres que aparecen son diferentes (su particular historicidad), pero no por ello contradictorios: es un presente intemporal y es histórico, a la vez, pero esa peculiar intemporalidad, ese acontecer en el instante sin duración, que constituye lo propio de lo clásico, es, como bien apuntaba Gadamer, la culminación del ser histórico, de manera que lo que aparece contradictorio en realidad no lo es. De este modo, analizando el objeto artístico desde los diferentes subconceptos de tiempo podemos elaborar una especie de políptico en el que se enhebran las múltiples propiedades que lo configuran.

Desde mi punto de vista, no hay ningún tiempo privilegiado para el arte. El arte, simplemente, *es* en el tiempo. Cuanto más en detalle analicemos el fenómeno temporal, y dado que parto de la premisa de que el arte es eminentemente un fenómeno temporal, mejor accederemos a la posibilidad de desarrollar una fenomenología —en sentido amplio— de la obra de arte.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles, *Física*, trad. G.R. de Echandía, Gredos, Madrid, 1995.
 —, *Poética*, trad. V. García Yebra, Gredos, Madrid, 1974.
 Bajtín, Mijail M., *Teoría y estética de la novela*, trad. H.S. Kriúkova y V. Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989.
 Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos*, trad. Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1982, pp. 15–60.
 Berenson, Bernard, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, Electa, Florencia, 1949.

⁶³ De nuevo remito a mi obra *La trama del tiempo*, en la que desarrollo pormenorizadamente todos estos aspectos.

- Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Presses Universitaires de France, París, 1948.
- , *Memoria y vida. Textos escogidos por G. Deleuze*, trad. Mauro Armijo, Alianza, Madrid, 1987.
- Boecio, *De Consolatione Philosophiae*, Brepols, Turnhout, 1957 (Corpus Christianorum. Series Latina, 94).
- Bordini, Maria da Glória, “Tempo e Narrativa”, *Veritas* (Porto Alegre), vol. 41, no. 161, junio de 1996, pp. 339–347.
- Brand, Peg Zeglin, “Glaring Omissions in Traditional Theories of Art”, en Noël Carroll (comp.), *Theories of Art Today*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2000, pp. 175–198.
- Carroll, Noël, “Art, Practice and Narrative”, *Monist*, vol. 71, 1988, pp. 140–156.
- , *Beyond Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- Castro, Sixto J., *La trama del tiempo*, San Esteban, Salamanca, 2002.
- Célis, Raphaël, “Temps du mythe et temps de l’histoire. L’éternité racontée dans *Joseph et ses frères* de Thomas Mann”, en Jean Greisch y Richard Kearney, *Paul Ricœur. Les métamorphoses de la raison herméneutique*, Cerf, París, 1991, pp. 231–262.
- Davies, Stephen, “Definitions of Art”, en Berys Gaut y Dominic McIver Lopes (comps.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, Londres/Nueva York, 2001, pp. 169–180.
- Dufrenne, Mikel, *Fenomenología de la experiencia estética*, vol. I, *El objeto estético*, trad. Román de la Calle, Fernando Torres, Valencia, 1982.
- Elias, Norbert, “Sobre el tiempo”, *Revista de Occidente*, vol. 95, 1989, pp. 5–30.
- Gadamer, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, trad. Antonio Gómez Ramos, Tecnos, Madrid, 1996.
- , *La actualidad de lo bello*, trad. Antonio Gómez Ramos, Paidós, Barcelona, 1996.
- , *Verdad y método*, trad. Ana Agud y Rafael de Agapito, Sígueme, Salamanca, 1977.
- Genette, Gérard, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, Barcelona, 1989.
- Gurméndez, Carlos, *El tiempo y la dialéctica*, Siglo XXI, Madrid, 1971.
- Heidegger, Martin, “El origen de la obra de arte”, en *Arte y poesía*, trad. Samuel Ramos, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, pp. 35–123.
- Jiménez, José, *Teoría del arte*, Tecnos, Madrid, 2002.
- Kant, Immanuel, *Crítica del juicio*, trad. Manuel García Morente, Espasa Calpe, Madrid, 1995.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoonte*, trad. Eustaquio Barjau, Tecnos, Madrid, 1990.
- Levinson, Jerrold, “Defining Art Historically”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 19, 1979, pp. 232–250.
- , “Extending Art Historically”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 51, 1993, pp. 411–423.
- , “Redefining Art Historically”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 47, 1989, pp. 21–33.
- Machado, Antonio, *Juan de Mairena*, Alianza, Madrid, 1998.

- Perna Marano, E., "Marcel Proust e i 'Miracoli' della Memoria Involontaria", en G. Casertano (comp.), *Il Concetto di Tempo. Atti del XXXII Congresso Nazionale della Società Filosofica Italiana*, Loffredo Editore, Nápoles, 1997, pp. 243-247.
- Ricœur, Paul, "Introducción", en Paul Ricœur (comp.), *El tiempo y las filosofías*, Sígueme, Salamanca, 1979, pp. 11-35.
- , "La Fonction narrative et l'expérience humaine du temps", *Archivio di Filosofia*, vol. 80, 1980, pp. 343-367.
- , *Temps et Récit*, Seuil, París, vol. I, 1983; vol. III, 1985.
- , "The Human Experience of Time and Narrative", en Valdés, *A Ricœur Reader: Reflection and Imagination*, pp. 99-116.
- , "Time Traversed: Remembrance of Things Past", en M.J. Valdés, *A Ricœur Reader- Reflection & Imagination*, pp. 355-389.
- Soetje, Elena, *Ricœur. Fra Narrazione e Storia*, Rosenberg and Sellier, Turín, 1993.
- Stevens, Bernard, 1994, "On Ricœur's Analysis of Time and Narration", en L.E. Hahn (comp.), *The Philosophy of Paul Ricœur*, The Library of Living Philosophers, Chicago/La Salle, pp. 499-506.
- Tomás de Aquino, Santo, *Summma Theologiæ*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1948-1964.
- Valdés, Mario J., *A Ricœur Reader: Reflection and Imagination*, Harvester Wheatsheaf, Nueva York, 1991.
- Villanueva, Darío, "Tiempo y representación literaria", en *Simposio sobre el tiempo*, Editorial Universidad Complutense, Madrid, 1990, pp. 71-89.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza, Madrid, 1993.

Recibido el 14 de mayo de 2003; revisado el 17 de octubre de 2003; aceptado el 4 de noviembre de 2003.