

# El tiempo visible



*Josep M. Català*

*Doctor en Ciències de la Comunicació per la  
Universitat Autònoma de Barcelona  
Professor del Màster de Documental Creatiu  
Director del Premi de Cinema-Assaig de la UAB  
E-mail: josepmaria.catala@uab.cat*

**Resumen:** El mundo líquido que Zygmunt Bauman pregona a través de sus escritos no es más que la destilación última del espacio-tiempo. Una consciencia expuesta a la intuición del espacio-tiempo durante más de un siglo contempla la materia, los objetos, no sólo transitados por el flujo temporal, sino modificados tan íntimamente por este flujo que aparecen a su comprensión con la elasticidad de los fluidos, una característica que tendría su representación alegórica en los relojes blandos de Dalí, y en el cine y sus derivados su estética más eficaz aunque quizá menos comprendida.

**Palabras-clave:** *tiempo visible, tiempo e historia, figuras del tiempo, espacio-tiempo, meta-realidad.*

*O tempo visível*

**Resumo:** O mundo líquido que Zygmunt Bauman apregoa através de seus escritos não é mais que a última destilação do espaço-tempo. Uma consciência exposta à intuição do espaço-tempo durante mais de um século contempla a matéria, os objetos, não só transitados pelo fluxo temporal, mas modificados tão íntimamente por este fluxo que sua compreensão se parece com a elasticidade dos fluidos, uma característica que teria sua representação alegórica nos relógios flexíveis de Dalí e, no cinema e seus derivados, sua estética mais eficaz, ainda que menos compreendida.

**Palavras-chave:** *tempo visível, tempo e história, figuras do tempo, espaço-tempo, meta-realidade.*

*The visible time*

**Abstract:** The liquid world Zygmunt Bauman preaches through his writings is but the latest distillation of space-time. A consciousness exposed to the intuition of the space-time for more than a century contemplates matter, objects, not only permeated by the flow of time, but modified so intimately by this flow that they appear to its understanding with the elasticity of the fluids, a characteristic that has its allegorical representation in Dalí's soft watches, and in film and its derivatives its more effective aesthetics, though perhaps the less understood.

**Keywords:** *visible time, time and history, time pictures, space-time, meta-reality.*

*“La modernidad es el tiempo en que  
el tiempo tiene historia”  
(Zygmunt Bauman)*

## Una historia del tiempo

Podrían escribirse muchas historias del tiempo, dependiendo de la idea que tengamos de este concepto. Hay quien opina, después de Einstein, que el espacio, sin el tiempo, no existe: lo explica premonitoriamente H.G. Wells al principio de su novela “La máquina del tiempo” al indicar que el tiempo es la cuarta dimensión del espacio sin la cual éste no sería posible, ya que la extensión sin duración no es nada. Sin embargo, otros afirmarían con Zenon de Elea que es el tiempo el que no existe por sí mismo y que todo se reduce a una categorización del espacio. Por ello, Aquiles nunca alcanzaría a una tortuga, si se le diera a ésta una determinada ventaja. Recordemos la paradoja: Aquiles, que corre diez veces más rápido que la tortuga, transita los diez metros que le ha dado de ventaja al animal, pero este ya ha recorrido otro metro; Aquiles lo culmina, pero la tortuga se ha alejado un decímetro... y así sucesivamente

hacia el abismo de un espacio cada vez más diminuto pero infinito. Bergson, al cabo de los siglos, respondió con la idea de que no se puede trocar impunemente el espacio a través de un recorrido intermitente del mismo, ya que este supuesto camino sincopado está en realidad unido por el fluido temporal. La realidad, desde el espacio a la memoria, no puede según Bergson fragmentarse, sino que constituye un flujo cuya continuidad es la imagen del tiempo.

*Un tiempo único hace que la realidad sea más compleja, ya que crea una constelación de acontecimientos simultáneos que suscitan relaciones*



Durante el siglo XIX, al compás del avance del ferrocarril por los diversos continentes, se desarrolló la idea de un tiempo absoluto y absolutamente unificado. Primero, todos los relojes de un país se pusieron a la misma hora, de modo que el horario de los ferrocarriles que lo atravesaban pudiera tener algún sentido; luego, con las comunicaciones telegráficas y los cables transatlánticos, se llegó al acuerdo de establecer un mapa del tiempo que contara con las distancias que separan distintas regiones del planeta de modo que pudiera establecerse una equivalencia racional entre los diferentes horarios ya nacionalmente coordinados: éstos dejaban de depender así de las idiosincrasias locales y obedecían a un principio regulador común que partía del concepto de tiempo absoluto y universal.

A finales del siglo XIX, se toma conciencia pues del tiempo de los relojes, de su insoportable diversidad y se desata un proceso imparable de sincronización. En un principio, cada reloj comporta su propio tiempo y

sólo un acuerdo con los portadores más próximos de relojes permite un primer proceso de sincronización para que una red de conocidos viva en una misma temporalidad. Este primer paso lleva a un segundo nivel por el que una misma población acaba reuniéndose en torno a un tiempo común.

Estos dos pasos que parece que deben producirse de forma natural no conducen naturalmente a un tercer paso por el que todos los relojes de un mismo país deban tener tiempos unificados. En realidad, este tercer paso no se da hasta que otros elementos contribuyen a la visión global inevitable para que esta unificación de tiempos o sincronización se entienda como necesaria. El primer elemento es el telégrafo, que pone en contacto inmediato puntos alejados unos de otros y crea, por lo tanto, un conjunto de información de carácter simultáneo. Aparece, consiguientemente, la idea de la simultaneidad, es decir, del hecho de que, en un mismo momento, se producen una serie de situaciones alejadas en el espacio pero unidas por una misma temporalidad. Esto origina una separación entre espacio y tiempo, cuya consecuencia inmediata es la consolidación independiente del concepto de tiempo, antes normalmente ligado a la experiencia del espacio. Por otro lado, la idea de simultaneidad pone de manifiesto la discrepancia horaria entre las diferentes localizaciones. Pero este hecho todavía no es lo suficientemente determinante como para poner de relieve la necesidad de una sincronización horaria: las noticias pueden viajar de un lugar a otro a pesar de producirse bajo la etiqueta de horarios discrepantes. Lo que realmente provoca la necesidad de convertir los tiempos locales en un único tiempo (o un tiempo racionalizado a través de zonas horarias controladas) es el desarrollo del ferrocarril. A medida que los ferrocarriles conectan las diferentes partes de un país, y por el hecho de que es necesario establecer un horario coherente sobre su paso por las diferentes poblaciones, las naciones

se ven obligadas a sincronizar sus relojes, primero a nivel nacional y después a nivel internacional.

Un tiempo único hace que la realidad sea más compleja, ya que crea una constelación de acontecimientos simultáneos que suscitan relaciones. Un tiempo horario único origina la conciencia de una simultaneidad de tiempos existenciales paralelos.

Habiendo llegado a este punto en el que el concepto abstracto del tiempo se equiparaba a la concreción mecánica de los relojes, Einstein estableció que lo único constante era la velocidad de la luz, que se mantenía estable independientemente del movimiento del observador. Ello implicaba la imposibilidad de que existiera un único reloj universal, capaz de medir un tiempo igual para todo el mundo: por el contrario, cada observador debía ceñirse a su propio reloj y a una temporalidad personal. El tiempo, después de haberse unificado y objetivado, volvía otra vez a una inquietante parcelación que lo acercaba a la subjetividad.

Hawkins, en su famosa historia del tiempo, hace una transcendental distinción entre tiempo real y tiempo imaginario. En el tiempo real existe una diferencia crucial entre desplazarse hacia adelante o hacia atrás, un desacuerdo que deja de ser relevante en el denominado tiempo imaginario. Eso le lleva a preguntarse por qué podemos recordar el pasado y no el futuro. Pero quizá existe una pregunta más concluyente que ésta y que nos vemos obligados a hacer cuando contemplamos lo sucedido en torno al concepto de tiempo en el siglo XX: ¿por qué, en la cultura occidental, el tiempo imaginario<sup>1</sup> ha sustituido en importancia al tiempo real?

Agustín de Hipona, en las postrimerías del Imperio Romano, auguraba la ruptura del tiempo circular que regía la mentalidad de esa vasta organización política y proponía

<sup>1</sup> Hablar de desplazamiento y de dirección (hacia adelante y hacia atrás) refiriéndose al tiempo implica ya un alto grado de espacialización del mismo.

un tiempo lineal. Su idea era que, más allá del presente perpetuo que suponía el Imperio, existía el futuro liberador de la vida eterna, pero con ello el tiempo se convertía en esa flecha perennemente lanzada hacia el futuro que había de dominar la imaginación occidental durante siglos.

Rota la prisión temporal del Imperio Romano, que creía como todos los imperios que con él se terminaba la historia, sus súbditos se liberaban del eterno presente sin historia al que habían estado sometidos y se lanzaban a un perpetuo movimiento en dirección a la vida eterna que les esperaba al final de los tiempos. Con esta idea Agustín inauguró la concepción occidental del tiempo que catorce siglos más tarde fue secularizada por la Ilustración al ligar la marcha de la historia al concepto de progreso, lo que a su vez permitió su conversión en una utopía política y social. El *principio esperanza* que pregonaba Ernst Bloch es una de las últimas facetas de este acontecimiento: “sin ninguna duda, el progreso social exige siempre, y a veces de manera brutal, que los prejuicios, la falsa conciencia, la superstición sean abandonadas y dejadas atrás, pero nunca ponen fin a los sueños de futuro”. Curiosamente, será la ciencia la postrera disciplina humana en incorporar esa idea ancestral: la flecha del tiempo constituirá, según Ilya Prigogine, una agregación revolucionaria en la concepción de los fenómenos físicos que dejaban así de ser considerados típicamente reversibles y por lo tanto deterministas. Recordemos la célebre segunda ley de la termodinámica, según la cual todos los procesos tienden inexorablemente hacia la entropía, de la que no hay vuelta atrás. Es a través de ella que la flecha del tiempo se incorpora en la concepción científica del mundo. Antes, y esto todavía lo repite Hawkins, las leyes de la ciencia no distinguían entre pasado y futuro.

Mucho antes de que Prigogine negase la posibilidad de predecir un futuro que, como factor de la flecha del tiempo, sería tan impreciso como lo había sido el pasa-

do, los economistas ya habían inventado un producto financiero denominado *derivados* (que comprende las *opciones* y los *futuros*), cuya pretensión era controlar el futuro de los mercados con el objeto de rentabilizarlo. La forma es antigua, pero ha sido en el siglo XX cuando el dispositivo se ha abarrocado, produciendo, como indica Lanchester, una transformación en las finanzas equivalente al surgimiento del arte moderno, con su «ruptura con el sentido común, giro hacia la autorreferencia, la abstracción y conceptos imposibles de explicar en lenguaje ordinario. Este mismo giro barroco, que ha convertido las finanzas y el arte moderno en productos de extrema complejidad, es también responsable de los relatos de ciencia-ficción en los que el tiempo se retuerce y se vuelve paradójico: en última instancia, los derivados financieros, los cuadros de Jasper Johns y “Matrix” son el producto de una misma concepción del tiempo. El abarrocamiento postrero de la flecha del tiempo, cuya forma clásica estaba tan arraigada en la mentalidad occidental, es producto, entre otras cosas, de la materialización del tiempo. Lo que en principio era una idea y pasó luego a convertirse en una experiencia psicológica tan profundamente instalada en el imaginario que aparecía como una forma propia de la realidad (o, según Kant, como una de las formas posibles de concebirla, junto con el espacio), acaba cosificándose. Esta conversión del tiempo en un objeto constituye una transformación fundamental de la forma de pensar la realidad cuyas consecuencias delimitan los perfiles del paisaje mental del siglo XXI.

### Figuras temporales

Aunque H. G. Wells publicó su novela “The Time Machine” en 1897, la moda de los viajes temporales o, mejor dicho, el surgimiento de un público lector, en su mayor parte adolescente, capaz de asimilar las paradojas que esos desplazamientos a lo largo

de una línea temporal supuestamente materializada podían provocar no cuajó hasta los años cincuenta del siguiente siglo en el ámbito entonces aún cerrado de la ciencia-ficción. Recordemos al respecto los enrevesados relatos de Robert Heinlein, Alfred Bester o Clifford Simak, por citar sólo algunos de los diversos escritores que frecuentaron el naciente género, cuya culminación se encuentra en el hilarante relato que del séptimo viaje del cosmonauta Ijon Tichy hace Stanilsw Lem en “Diarios de las estrellas”. En esta entrada de sus diarios estelares, Tichy relata su abrumador encuentro con sucesivas réplicas de sí mismo correspondientes a los distintos días de la semana y con las que acaba peleándose: «Piensa un poco, hombre. Yo soy el miércoles y tú eres el martes; en cuanto al cohete, supongo que es, si se puede decir, abigarrado. Tendrá sitios donde es martes, en otros será miércoles, incluso puede haber un poco de jueves. El tiempo se mezcló como cartas de una baraja al atravesar aquellos remolinos».<sup>2</sup>

El lapso transcurrido entre una manifestación y otra (la novela pionera de Wells y los relatos de ciencia ficción sobre las paradojas temporales) prueba que siempre se precisa el transcurso de una o dos generaciones para que una intuición visionaria cale en el cuerpo social, algo que generalmente ocurre a través de la cultura popular. Por ejemplo, la estética surrealista de los años treinta y cuarenta no se popularizó, mediante la publicidad, los videoclips y el videoarte, hasta los años ochenta y noventa. Y la escalofriante perspicacia de Philip K. Dick sobre la realidad estructurada según la lógica del capitalismo global que pregonan sus novelas de los años sesenta y setenta no fue verdaderamente absorbida por el gran público hasta la en-

<sup>2</sup> Stanislaw Lem, *Diarios de las estrellas* (viajes), Barcelona, Bru-guera, 1978, p. 23. El relato tiene resonancias de la célebre novela de Chesterton, “El hombre que fue nueve” y seguramente inspiró a Duncan Jones para hacer su film “Moon” (2009) sobre un solitario cosmonauta aislado en una base lunar que descubre que la compañía lo ha estado clonando para mantenerlo allí indefinidamente.

trada del siguiente siglo, precisamente poco antes de que el capital financiero mostrase su verdadero rostro en la gran crisis económica iniciada en 2008. El marxismo teorizó a la inversa este desajuste, como un retraso de la superestructura sobre la infraestructura, pero Günther Anders, en su inquietante teoría sobre la obsolescencia del hombre, matiza la desconexión entre los dos niveles al indicar que “de la misma manera que la teoría ideológica va por detrás de las relaciones fácticas, también la representación va por detrás del hacer” El desfase se encuentra en realidad instalado en nuestro propio ser: «cada uno de nosotros consta de una serie inconsistente de diferentes seres individuales arcaicos, que marchan a ritmos distintos».<sup>3</sup> En el impulso vanguardista laten los últimos estertores del tiempo lineal, tras los cuales se esconde una multitemporalidad compleja que, a veces, como en el caso de la sincronización de los relojes, se sincroniza inesperadamente.

Durante la hegemonía de la teoría crítica de Adorno y Horkheimer, apresuradamente descartada en los infaustos años ochenta del siglo XX, este fenómeno de asimilación de las rupturas vanguardista era considerado un mecanismo burgués que las devaluaba. Sean o no vanguardistas, las intuiciones sintomáticas que se adelantan a su época, lejos de ser absorbidas y degradadas por la industria cultural, prosperan al circular entre amplias capas de la sociedad, independientemente del uso que luego esa industria cultural y su correlato, la industria política, haga de esas manifestaciones. Pero el fenómeno, que es la prueba innegable de un aumento de la sensibilidad social, implica una peculiar estructuración de las corrientes históricas patrocinada por la aparición de la cultura popular moderna y sus relaciones con la tradición cultural clásica. Este entramado constituye en sí mismo un indicio más de la compleja temporalidad contemporánea.

Duncan Jones para hacer su film “Moon” (2009) sobre un solitario cosmonauta aislado en una base lunar que descubre que la compañía lo ha estado clonando para mantenerlo allí indefinidamente.

<sup>3</sup> Ibid.

El paso del tiempo hace que determinadas profecías se cumplan, convirtiendo de esta manera en sintomáticas aquellas obras que las proclamaron en su momento. La cultura popular juega aquí un papel trascendental, ya sea al principio o al final del proceso, es decir, originando el síntoma o catalizando una producción sintomática anterior. A ve-



*El abarrocamiento final de la flecha del tiempo, tan arraigada en la mentalidad occidental, es producto de la materialización del tiempo*

ces la cultura popular llega a participar en este proceso a ambos extremos del mismo: es, en tales ocasiones, el caldo de cultivo del que emergen los síntomas cuyo alcance no ha sido todavía detectado y el receptáculo posterior de las consecuencias sociales de estos. En otros casos, el síntoma se produce en los laboratorios de la denominada alta cultura, pero no será hasta que la cultura popular haga suyas sus consecuencias que podrá decirse que se ha realizado plenamente aquello a lo que el síntoma apuntaba.

Vemos como el vínculo social con el pasado no se establece solamente a través del eje lineal de la historia socioeconómica y política, entendida como fundamento de todas las otras historias posibles, convertidas en cómodas pasajeras del tren que ella arrastra. El vínculo cultural es más profundo y establece vías subterráneas a través del juego profético de los síntomas y su desarrollo a largo plazo. Este juego profético-sintomático, además de ser una especie de máquina del tiempo que estructura el imaginario social, invierte también el funcionamiento de los síntomas según los había expuesto el freudismo, una teoría que, mal que les pese a algunos, cons-



tituye el verdadero portal a través del que el siglo XIX desemboca en el XX para ir a parar, sin grandes dilaciones, en el XXI. Para el psicoanálisis, el síntoma se refiere a un trauma del pasado, a dónde hay que dirigirse para comprender la realidad del presente. Sin embargo, según la teoría cultural del síntoma

*El fluido espacio-temporal es el tejido verdadero de la nueva realidad, un tejido que tiene en el fenómeno cinematográfico su primer exponente*



que acabo de esbozar, el síntoma se produjo en el pasado y a dónde hay que ir es al presente para comprender el alcance de la realidad a la que ese síntoma apuntaba. Se trata de un mecanismo parecido al que intuyó Bergson cuando afirmaba que «el efecto estaba ya en la causa», algo que muchas veces se interpreta como una confirmación de la proverbial linealidad del tiempo, pero que, en realidad, implica una subversión de esa línea temporal, puesto que puede interpretarse en el sentido de que la causa está originada por el efecto, es decir, una completa reversión de la temporalidad clásica, algo que por otro lado coincide con el espíritu de la época, si tenemos en cuenta las ideas de Freud, Nietzsche o Warburg, corroboradas más tarde por el concepto de historia de Walter Benjamin.

De esta forma, el síntoma no es otra cosa que el equivalente de esa imagen dialéctica de la que hablaba Benjamin, quien la fundamentaba en una relectura muy original de la *Die Traumdeutung* freudiana, teoría sobre la interpretación de los sueños que data, recordémoslo, de 1900, es decir, literalmente del umbral del siglo XX. “El nuevo método dialéctico de hacer historia, afirma Benjamin, se presenta

como el arte de experimentar el presente como el mundo del despertar, un mundo que constituye la verdad de ese sueño al que denominamos pasado (...) Por consiguiente, recordar y despertar están íntimamente relacionados. Despertarse es literalmente el giro dialéctico, copernicano, del recuerdo.”

En el desarrollo de esta fenomenología podemos intuir, pues, las consecuencias del funcionamiento de la máquina del tiempo de Wells. O mejor dicho, la novela de Wells es el síntoma, o la forma dialéctica, que apunta a la reconversión general del concepto de tiempo, apuntada también alrededor de ese período por otros pensadores, como ya he dicho, y que no se hará socialmente productiva hasta mediados del siglo XX, en una primera fase, y hasta los años noventa, con el denominado cine posmoderno, en una segunda. Con la diferencia de que aquello que el escritor pensaba como un movimiento espacial, ahora se nos presenta como un movimiento mental, aunque no por ello menos determinante. Hay un par de razones por las que Wells sólo acertó a comprender metafóricamente el viaje imaginario, si bien su metáfora tiene dos caras y una de ellas conecta con las transformaciones ontológicas de su época. Wells era un materialista, además de un realista, y, para él, viajar no podía significar otra cosa que moverse en el espacio. Por otro lado, no sería raro que hubiera tenido la oportunidad de ver en funcionamiento una máquina de proyección del recién inventado cinematógrafo y que la cinta de celuloide le hubiera hecho pensar en una *autopista temporal* que podía recorrerse hacia adelante y hacia atrás por un imaginario vehículo con parecidas funciones a las de un proyector de cine. La cinta de celuloide le mostró al escritor inglés la primera manifestación de un tiempo materializado, pero había que tener una especial imaginación para detectar la alegoría escondida en entramado tecnológico.

Es así que H. G. Wells desarrolla la metáfora de un posible viaje temporal a través de un tiempo que, para poderse transitar, debe haber cristalizado previamente como sucede en el cine. El viaje temporal de Wells revela de esta manera la alegoría del cinematógrafo, pero con la particularidad de que ambos, el cine real y la máquina del tiempo imaginaria, apuntan hacia un fenómeno ontológicamente cierto, a saber, la paulatina materialización del tiempo que se produce a finales del siglo XIX y principios de XX.

El tiempo se materializa a la vez que el espacio pierde su materialidad. Como dijo Marx en “El manifiesto comunista”, «todo lo que es sólido se desvanece en el aire...» y lo que se desvanece en primer lugar es la solidez de la mercancía, como constata el mismo Marx en el imprescindible capítulo de “El Capital” donde anuncia el creciente fetichismo que experimenta la misma. La mercancía, los objetos, el mundo, se hacen gaseosos, pierde peso, justo cuando se inicia el proceso por el que el mundo en general se convertirá en mercancía, otra de las profecías de Marx que también se han cumplido, pese aquellos que han pretendido negarle siempre este privilegio al autor.

A la vez que la realidad pierde peso porque la pesantez se convierte en *gravidez metafísica* (a pesar de los esfuerzos de la ciencia y de no pocos filósofos por anular esta metafísica), se crea una realidad fluida que, poco a poco, a lo largo del siglo XX, se convertirá en una meta-realidad superpuesta al mundo físico. Me refiero a la realidad creada por los flujos financieros, por la actividad de las multinacionales, por los automatismos de una economía computarizada y global. Esta meta-realidad, no por el hecho de que su funcionamiento sea difícil de constatar con los sentidos, es menos operativa. Podríamos comparar su actividad a la del magnetismo, puesto que tampoco la fuerza operativa de éste es visible y sin embargo nadie niega su incidencia sobre la materia. Las consecuencias de la nueva realidad se dejan sentir muy

claramente sobre las sociedades y los individuos, por lo que su calidad ontológica no puede ser fácilmente negada. Llegamos así a un punto de paradójico encuentro entre física y metafísica muy acorde con el impulso de la modernidad hacia la auto-reflexión.

El fluido espacio-temporal es el tejido verdadero de la nueva realidad, un tejido que tiene en el fenómeno cinematográfico su primer exponente y en el viaje temporal la alegoría de la disolución de la materia que lo origina. Si la realidad material y su correspondiente imaginario mecanicista se expresaba a través de la geometría euclidiana, el nuevo universo fluido tiene también su geometría específica, la geometría fractal. Ésta no sólo expresa la nueva sensibilidad fluida, sino que tiene la particularidad de ser visualizable en su condición intrínseca a través de la tecnología del ordenador: las imágenes fractales que éste crea, sus extraordinarios paisajes cambiantes, no son otra cosa que el rostro imaginario, pero tecnológicamente real, de la nueva realidad fluida, de la misma manera que los triángulos, los cuadriláteros, las esferas y los conos eran el rostro de la realidad mecánica que ha retrocedido un paso en el orden de preponderancia.

### ● La realidad fluida

El mundo líquido que Zygmunt Bauman pregona a través de sus escritos (*Tiempos líquidos, Vida líquida, Amor líquido, Miedo líquido, Arte ¿líquido?*) no es más que la destilación última del conglomerado espacio-temporal que provoca esa confluencia de una materia que se diluye y un tiempo que se solidifica a finales del siglo XIX. Una consciencia expuesta a la intuición del espacio-tiempo durante más de un siglo contempla ahora la materia, los objetos, no sólo como transitados por el flujo temporal, sino también modificados tan íntimamente por este flujo que aparecen a su comprensión con la elasticidad de los fluidos, una característica que tendría su representación alegórica en

los relojes blandos de Dalí, del mismo modo que el cine y sus derivados configurarían su estética más eficaz, aunque también menos comprendida al revestirse esos productos de ropajes clásicos pertenecientes a la época ya periclitada.

Acabo de reseñar dos facetas del espacio-tiempo. Una de ellas es conceptual, la otra estética. Ambas tienen sus raíces en una realidad ontológica detectada en su esencia a finales del siglo XIX y principios de XX. Esta ontología se desarrolla a dos niveles, uno natural, el otro social. El nivel natural se refiere al hecho de que la realidad ha sido siempre espacio-temporal, aunque se ha precisado poderla contemplar desde una perspectiva supra-real para comprenderla como un conglomerado de espacio y de tiempo. Esta intuición diluye la concepción esencialmente estática del pensamiento clásico. El nivel ontológico social implica el hecho de que la sociedad destila, a partir determinado momento, fenomenologías fluidas formadas por la combinación de factores espaciales (materiales) y temporales. Uno de ellos, quizá el más determinante, es el de los flujos del capital. El capitalismo, cuando alcanza un determinado nivel de desarrollo, crea una meta-realidad que determina el funcionamiento del mundo de la cotidianeidad empírica. Es una realidad que está a la vez por debajo del mundo empírico (lo modifica constantemente) y por encima del mismo (ya que no es perceptible más que sobrepasándolo).

Observemos, sin embargo, que esta condición fluida del espacio-tiempo constitutiva de la fábrica que sustenta la meta-realidad del capitalismo avanzado, sólo se detecta en un primer momento a través de representaciones tecno-estéticas o literarias. Es decir, el mundo del arte o de la literatura, intuye, a veces ayudado por la tecnología, las características de la nueva realidad espacio-temporal. El caso del cine es paradigmático por su íntima relación con la tecnología. Pero no olvidemos nuevas herramientas expositivas como el flujo de conciencia de Edouard Du-

jardin, implementado posteriormente por Virginia Woolf y James Joyce. O su equivalente científico, delimitado por la psicología por William James. En ambos casos la estructura del discurso, o la forma de la narración, se fluidifica y con ella se licua la idea de realidad que la misma transmite.

No podemos ignorar, sin embargo, que determinados intentos de predecir la progresión de la historia, como los de Marx o Spengler, implican una superación de la sensibilidad de la historiografía clásica, ya que incorporan de algún modo el futuro en la percepción del presente: alargan la historia hacia el futuro y, de esta forma, introducen una temporalidad activa, no sólo pasiva, en el concepto de historia. La perspectiva historiográfica de Arnold J. Toynbee, por ejemplo, es claramente espacio-temporal, ya que contempla los imperios y las culturas como grandes movimientos magmáticos cuyas transformaciones son globales. Ya no hay, en la mente del historiador, una línea temporal que va dejando atrás un tiempo que se consume conforme se va produciendo, sino una estructura estática que cambia de forma a medida que va siendo transitada por el tiempo. Didi-Hubermann al hablar de los trabajos del etnólogo británico Edward B. Tylor considera que éste descubrió «el juego vertiginoso del tiempo sobre la actualidad, sobre la “superficie” presente de una cultura dada”. La cita aparece en el contexto de un estudio que el pensador francés dedica a Aby Warburg, una figura crucial en este cambio de mentalidad cuyas ideas sobre una historia de las imágenes compuesta no por los momentos discretos de las grandes obras de arte, sino por flujos formales que se desplazan en el tiempo, son uno de los exponentes más preclaros de la emergente dimensión espacio-temporal. Pero quizá sea George Kubler, en su esclarecedor libro “La configuración del tiempo”, quien mejor exponga la nueva visión de la historia: “la ‘historia de las cosas’ intenta unir ideas y objetos bajo la rúbrica de formas visuales. El término incluye tanto



herramientas como obras de arte, tanto copias como ejemplares únicos, tanto utensilios como expresiones; en resumen, todos los objetos trabajados por las manos del hombre bajo la idea de ideas relacionadas, desarrolladas en sucesión temporal”.

El cambio de perspectiva es obvio. Se pasa de una serie de espacios (escenas) que se suceden unos a otros y en los que el tiempo no es más que un epifenómeno de esta sucesión, una manera de entenderla, a un espacio que experimenta cambios morfológicos internos originados por la intervención del factor tiempo. Evidentemente, el concepto de espacio-tiempo nos hace contemplar el mundo más como memoria que como percepción. Pero esto no quiere decir que se trata de dos opciones epistemológicas contrapuestas, sino que el mundo-percepción espacial se ha convertido realmente en un mundo-memoria espacio-temporal.

El tiempo de la memoria freudiana, como el tiempo de la geología, no transcurre horizontalmente, sino verticalmente. Y no desaparece, llevado por su propia fuerza, sino que construye sustratos que se superponen y se modifican unos a otros produciendo configuraciones globales producto de esa constante interacción. El síntoma freudiano es el monumento que surge de esa configuración espacio-temporal. Monumento monstruoso, como testifican los sueños o la morfología del arte surrealista, pero producto asimismo de la presión temporal sobre las configuraciones espaciales. De nuevo la obra de Dalí es el ejemplo más claro en este sentido.

El imaginario clásico de la pintura favorece de hecho la contemplación del cuadro como un pliegue que aglutina determinada temporalidad. Apliquemos el movimiento a esta pintura, como hace de alguna manera Godard en su film “Passion” (1982) y nos encontraremos frente al inicio de una configuración temporal que no sólo materializa el tiempo, como hacía idealmente la pintura, sino que reformula esa materialización al darle una forma temporal. Algo hay de ello

en el efecto denominado *Bullet time* que popularizó la película “Matrix” (1999) y a través del que no sólo se congela el tiempo, sino que el conjunto espacio-temporal adquiere una dimensión escultórica que se puede ob-



*El capitalismo crea una meta-realidad que determina el funcionamiento del mundo de la cotidianeidad empírica*

servar tridimensionalmente. En este caso, el movimiento de la imagen no expresa el paso del tiempo, sino que se superpone a una configuración espacio-temporal que ha adquirido esa monumentalidad de la que hablaba antes, para reconfigurarla en otra dimensión. En el caso de Godard, la configuración puede pensarse aún como una determinada forma de puesta en escena que la cámara recoge para explorarla pero sin que el dispositivo tecnológico modifique sustancialmente el conjunto. En el momento en que la imagen penetra en el territorio digital, el conjunto experimenta sin embargo un cambio cualitativo ya que ofrece un nuevo aspecto de la representación visual, cercano a los estudios foto-temporales de Harold Edgerton (las célebres formaciones que se desprenden de una gota de leche cuando choca con una superficie), los cuales se hallan emparentados también con la cronofotografía decimonónica de Étienne Jules Marey y Eadweard Muybridge.

En todos estos casos, se trataba no obstante de congelar el tiempo en su mínima expresión. Puede decirse que, tras estos experimentos, sobre todo los de Muybridge y Edgerton, se hallaba la idea *zenoniana* de un tiempo posiblemente troceado hasta el infinito con el supuesto añadido de que a cada uno de estos pedazos infinitesimales de

tiempo le correspondería un trozo equivalente de espacio que lo haría visible. Marey, sin embargo, se decantaba por la versión más fluida, diríamos que más moderna, de esta nueva concepción de un tiempo materializado, puesto que, si bien por razones obvias, seguía congelando el tiempo, le daba a sus configuraciones fotográficas una tendencia hacia la continuidad fluida. No permitía, sin embargo, que la génesis fragmentaria de las mismas se ocultara tras una capa naturalista, como haría luego el clasicismo cinematográfico. En este sentido, Marey es el verdadero antecesor de las nuevas configuraciones en las que el conjunto espacio temporal se ofrece escultóricamente a la observación meta-temporal. Su técnica superaba a la del clasicismo cinematográfico en que dejaba al descubierto la verdadera estructura de la continuidad espacio-temporal, en lugar de permitir que ésta se confundiera con una naturaleza que es, como diría Eisenstein, diferente.

### ● Más allá del movimiento

Los estudios de Gilles Deleuze a partir de las ideas de Bergson han tenido, entre otras virtudes, la de permitirnos separar el tiempo del movimiento, rompiendo así con una ecuación largamente establecida y profundamente errónea. La idea de relacionar tiempo con movimiento proviene de los relojes, tanto los mecánicos como los de otros tipos: todos ellos convierten un movimiento -una acción- en un concepto, el del tiempo. En los relojes de sol, es el recorrido de la sombra creada por la traslación del sol; en los de arena y los de agua, el transcurrir de determinada materia se convierte en la medida de un intervalo temporal. Finalmente, estas técnicas primarias se transforman en mecanismo de precisión con el invento de los relojes propiamente dichos, los instrumentos mecánicos que permiten ajustar la medida hasta tal punto que hacen olvidar la raíz cinética de la representación temporal. Al afinar de

tal modo el movimiento, éste permite expresar intervalos muy cortos a los que se adjudican denominaciones temporales, como los segundos, y con ello acaba invirtiéndose el proceso en la imaginación popular y ya no parece que sea el movimiento mínimo el que recibe una denominación temporal, sino que se supone, por el contrario, que el movimiento mecánico es la expresión de una entidad realmente existente fuera del dispositivo: se concluye que la manecilla segunda del reloj mide el transcurso de unas entidades temporales denominadas segundos en lugar de considerar que es el movimiento de este dispositivo el que los crea. Este fenómeno culmina con los relojes digitales, en los que el movimiento ha desaparecido por completo y ha sido sustituido por una sucesión de cifras que no parecen estar en el origen sino en la culminación del proceso, para relatarnos simplemente el transcurso de un fluido temporal que se produce independientemente de ellos. Pero, de forma paradójica, esta culminación del tiempo mecánico hace desaparecer sus orígenes y supone su disolución en una continuidad fluida que se aviene de forma más directa la ontología contemporánea.

Alfonso Sastre, en su obra "El drama y sus lenguajes", se apresura quizá demasiado al indicar que el teatro es un caso muy evidente de la temporalidad del espacio, y nos sorprende un poco más todavía cuando añade a continuación que esto es así de la misma manera que "la música del teatro es un caso evidente de la espacialización de la música". Digo que Sastre se apresura en sus afirmaciones, por lo menos en lo referido al teatro, porque el caso más evidente de la temporalidad del espacio, y por añadidura de la espacialidad del tiempo, no es el teatro, sino el cine. El teatro, como medio, no ha suscitado nunca una problematización de la temporalidad, entre otras cosas porque su dramaturgia es demasiado mimética, está demasiado pegada a la propia realidad como para hacer pensar en esa temporalidad del espacio. Una forma de acercarse a

la temporalidad teatral es considerando su grado de fidelidad a la flecha del tiempo. Las reglas aristotélicas han perdurado en el medio teatral por inercia, permaneciendo incólumes en cuanto a lo que la temporalidad se refiere incluso en el seno de los embates anti-aristotélicos del teatro épico de Brecht. Sólo autores como J. B. Priestley, en obras como “El tiempo y los Conway” (1937) se ha planteado alguna alteración del ciclo temporal clásico en épocas tempranas de siglo pasado, antes de que esa alteración se convirtiera en una forma más o menos aceptada, muchas veces por influencia cinematográfica, en el teatro moderno y posmoderno de dramaturgos como Harold Pinter o Tom Stoppard, entre otros. Pero en realidad el problema no se refiere tanto a posibles ejercicios de alteración narrativa de la flecha del tiempo, que son factibles en ambos medios, el cinematográfico y el teatral, sino que se trata de una problemática más ontológica que dramática. En el teatro, por muy estilizadas que estén las acciones y las situaciones, su estructura esencial por lo que se refiere a la duración no difiere de sus equivalentes fuera del escenario. En el cine, por el contrario, tenemos entre uno y otro nivel, el de la representación y el de la realidad, el factor fotográfico donde convergen los vectores espaciales y temporales para temporalizar el espacio y para espacializar el tiempo, es decir, para crear un expresión directa del espacio-tiempo. En este sentido, cuando un film no se ajusta a la flecha del tiempo, la distorsión se ejerce sobre el flujo temporal mismo, en lugar de hacer metafóricamente como en el teatro.

Es cierto, como añade Sastre en su tratado, que la música no supone una forma de espacialización del tiempo. O, en todo caso, sólo es así cuando acompaña a acciones claramente espaciales, como en el teatro, en el cine o en el ballet. En cambio, lo que sí constituye la música es una temporalización del tiempo. La música se desarrolla en el tiempo, está formada por sonidos expresados tempo-

ralmente, pero este desarrollo sónico, al encajarse musicalmente, hace que el tiempo quede sobre-expresado, es decir, materializado o puesto en evidencia. Hecho realidad, podríamos decir, aceptando la idea de que el tiempo en sí no existe: es un concepto. Esto nos permite comprender por qué en el cine el tiempo queda también sobre-expuesto, representado en este caso no a través de sonidos, sino a través de imágenes, expresado por una puesta en movimiento de las mismas.

Cabe preguntarse desde cuándo existe una dramaturgia del tiempo. Seguramente desde la posmodernidad, con lo cual ésta quedaría justificada aunque solamente fuera por la particularidad de poner en evidencia el fenómeno temporal en todas sus dimensiones. Es decir, por el hecho de trabajar a partir de esa conciencia de la materialización del tiempo que supone el propio fenómeno cinematográfico.

El movimiento no puede expresar el tiempo cuando es movimiento de las cosas, movimiento natural de traslación, de expresión o de duración. La duración nos permite experimentar el paso del tiempo pero no conceptualizarlo. El tiempo es la expresión del cambio. Sólo hay tiempo cuando hay cambio, por lo que el movimiento no puede estar en la base del tiempo, sino que debe superponerse al mismo para representar el cambio. El fenómeno queda muy bien expresado en las configuraciones espacio-temporal que Robert Lepage realiza en su film “Le confessional” (1995), donde los movimientos de cámara sobre un mismo espacio pueden enlazar distintos momentos en el tiempo como sucede también en la escena inicial de “La mirada de Ulises” (1995) de Theo Angelopoulos. Apuntemos, aunque sea forzosamente de pasada, que la dramaturgia del cómic y las novelas gráficas está especialmente preparada para mostrarnos la complejidad de estas disposiciones, para visualizar la faceta espacial del conglomerado espacio-temporal.

### ● Un pensamiento líquido

Para terminar esta somera exposición de las nuevas configuraciones temporales, que como se ha visto no son tan nuevas sino que no hacen más que implementar decisivamente las novedades registradas como síntomas del presente hace más de un siglo, nos po-

*El pensamiento es  
pues un producto del  
lenguaje pero se  
apoya en los sentidos  
y especialmente en  
la visión*

demos preguntar si estas concepciones que ahora nos dominan tienen efectos cognitivos y si, por consiguiente, promueven una nueva forma de pensar. Hay quien niega que se pueda pensar de forma distinta a como lo ha venido haciendo la humanidad desde hace milenios. Aumentaría la cultura, el grado de conocimiento de las cosas pero no la forma de relacionarse con ellas. Las estructuras mentales serían siempre las mismas, aparte de su mayor o menor grado de complejidad. ¿Puede hoy el pensamiento articularse de forma distinta a como lo hacía en la mente de Platón, por ejemplo? El mismo Platón nos daba la respuesta cuando arremetía contra la escritura indicando que su proliferación iba en contra del nexo íntimo que la cultura oral establecía entre el conocimiento y el sujeto, y entre éste y su memoria: en pocas palabras, la escritura haría que el ser humano se volviera olvidadizo y que se relacionara de forma distante con el conocimiento, que de ahí en adelante ya no le pertenecería íntimamente. El filósofo reaccionaba así contra una técnica, la escritura, ignorando que la misma no iba a sustituir simplemente la forma en que se adquiría y se transmitía la cultura, como

él temía, sino que además iba a transformar también la propia arquitectura del sujeto y la forma en que éste se relacionaba con el mundo. Es decir, iba a promover una nueva forma de pensar que convertiría la anterior en innecesaria, por lo que la transformación suponía más ventajas que inconvenientes.

No creo que nadie dude de que la invención de la imprenta fundamentara asimismo uno de estos saltos cognitivos, como lo había hecho anteriormente la invención de la escritura. En consecuencia, podríamos suponer ahora que la fotografía y sus derivados nos situarían ante otro de estos avances cualitativos de la mente humana. Pero, si bien es así, el verdadero punto de inflexión no se produce ni con la fotografía misma, ni con su derivación más transcendental, el cine, sino que aparece tras el desarrollo de éste y su inmersión en el paradigma digital, donde toda la potencia de la imagen técnica se empieza a desarrollar. En todo caso, podríamos hablar de un salto efectuado en dos fases, una relacionada con el espacio y la otra con el tiempo. La imagen fotográfica y para-fotográfica (el cine clásico) origina la primera fase, espacial, mientras que la nueva conciencia del tiempo, ligada a la digitalización, da paso a la segunda. Pero en realidad, desde la perspectiva de la larga duración histórica, ambas fases se funden en un solo fenómeno que tiene que ver con la materialización del tiempo y la consecuente licuación del espacio.

De la misma forma que en la actualidad, hemos visto aparecer, como he dicho, una nueva geometría fractal que sustituye a la geometría euclidiana cuando pasamos de una concepción mecánica a una concepción fluida de lo real, podemos aventurar que existe también una nueva manera de articular nuestra mente más cercana a las formas en red, a las constelación, a la hipertextualidad y a la hipermedialidad. Pero no de manera fragmentaria como planteaba la modernidad, sino otorgándole a estas configuraciones modernistas una fluidez postmoderna. Al fin y al cabo, si la geometría euclidiana era

una forma específica de pensar el espacio, la geometría fractal es una forma de pensar el espacio-tiempo. O, dicho de otra manera: la geometría euclidiana era una forma de pensar desde el espacio (euclidiano), mientras que la geometría fractal es una manera de pensar desde el espacio-tiempo.

Pero es necesario concretar qué queremos decir cuando hablamos de una nueva forma de pensar. En realidad el pensamiento está ligado estrechamente al lenguaje. No puede decirse que exista pensamiento, estrictamente hablando, fuera de los límites del lenguaje. Y el lenguaje no deja de tener una cualidad fluida, incluso puede decirse que extrae al ser humano del ámbito de la perenne inmovilidad del animal y lo introduce en una condición dinámica que primero lo acomoda a la duración y luego lo introduce en el tiempo. De manera que no tendríamos que buscar ninguna novedad de este tipo más allá del lenguaje por el hecho de que el tiempo se hubiera hecho ahora visible.

Recordemos, de todas formas, lo que decía Roger Bartra sobre el *exocerebro*, es decir, sobre la ampliación del cerebro que suponen las herramientas y las tecnologías. Es cierto que no pensamos solamente a través de los mecanismos mentales que nos permite nuestra red neuronal, sino que la capacidad de ésta se ve ampliada a medida que se desarrollan nuevas técnicas, algo que queda muy patente con el desarrollo del ordenador. Pero, como sea que las tecnologías responden a determinadas mentalidades: están confeccionadas a partir de las mismas y, en principio, su función es servir las, no puede decirse que, al desarrollarse una nueva tecnología, automáticamente se genere una nueva forma de pensar. Lo cual no quiere decir que una tecnología no pueda abrir una fase que, convenientemente desplegada, irá más allá de los presupuestos iniciales de esa tecnología. El mismo Bartra, en otro estudio, indica que los instrumentos analíticos que él utiliza no son tanto microscopios como caleidoscopios. En la metáfora

van incluidos los elementos estructurales de estos instrumentos que implican formas muy distintas de ver las cosas y, por lo tanto de pensarlas: los microscopios o los telescopios no son más que lentes con antiparras, utensilios para observar la realidad a través de un agujero. Por ello, un caleidoscopio estaría más próximo a una mentalidad que se despliega no a través de datos concisos y aislados, sino mediante constelaciones de elementos que interaccionan. Podemos ampliar la metáfora y decir, con cierta ironía, que los telescopios no sirven para ver una constelación... puesto que sólo permiten observar una estrella a la vez.

Un caleidoscopio se encuentra más cerca del ordenador que un telescopio, que fue muy útil para una época (y lo sigue siendo para las funciones que se crearon en la misma), pero que no permite avanzar más allá de los presupuestos del modelo mental en el que se basó su creación. El caleidoscopio ideal es ahora el ordenador, que también surge de los parámetros de un modelo mental determinado, si bien establece plataformas que nos permiten intuir la floración de un nuevo modelo mental que, en su momento, superará a esta herramienta. Los dispositivos de la realidad aumentada, realidad dual, *cross reality*, etc., y en general la nueva imagen interfaz, van en esta dirección que sobrepasa el paradigma mecánico y se introduce en un nuevo paradigma de la fluidez, la relación, la superposición, la metamorfosis.

El pensamiento es pues un producto del lenguaje pero se apoya en instrumentos externos al mismo. Se apoya de manera fundamental en los sentidos y especialmente en la visión. Por consiguiente, si bien el concepto de pensamiento visual podría parecer una contradicción en términos, en realidad no lo es porque pensamiento y visión están íntimamente relacionados por el hecho de que la visión es una plataforma estructuradora de la funcionalidad del lenguaje: el lenguaje crea mundos a partir de lo visible y lo visualizable. Por ello, la toma



de conciencia de un fenómeno, como forma de internalizarlo, se puede establecer a través de una visualización del mismo, algo que en nuestra cultura es frecuente, aunque luego sea el lenguaje el que desarrolle racionalmente esa epifanía. Pero el fenómeno no tiene por qué desenvolverse necesariamente de manera tan mecánica –una visión, una toma de conciencia, un desarrollo lingüístico-, sino que estas formas pueden, y deben, estar concatenadas mediante un proceso sin desenlace necesario.

La necesidad de una drástica renovación de nuestra forma de pensar es indiscutible, si tenemos en cuenta que, como he dicho antes, la meta-realidad contemporánea –es decir, la realidad de los flujos de la economía global y de lo que eufemísticamente podría denominarse *pensamiento* financiero de carácter completamente irracional, excepto cuando se convierte en ingeniería financiera destinada a hacer dinero- queda fuera de los límites de nuestra razón, que sólo pueden observarla y pretender comprenderla desde su interior, sometiéndose por tanto a ella o examinándola parcialmente. Basta observar la incapacidad de los organismos nacionales e incluso de los supra-nacionales, como el Fondo Monetario Internacional o el Ban-

co Mundial, no sólo para resolver los problemas de un mundo global que les supera, sino incluso para comprenderlo en toda su complejidad. Fueron creados para gestionar dos etapas históricas anteriores: los organismos supra-nacionales pretendían resolver los problemas nacionales, de la misma manera que las naciones surgieron para superar los problemas territoriales. Ahora se necesitaría un organismo meta-planetario, que no significa necesariamente un gobierno mundial, para superar realmente el caos de la globalización, de la misma manera que es necesario un pensamiento supra-global para comprenderlo.

La nueva conciencia del tiempo visible es la plataforma desde la que debe promocionarse una forma de pensar capaz de superar las antiguas limitaciones de una racionalidad en crisis, sin que ello signifique recurrir a la irracionalidad. Se tratará de un pensamiento del espacio-tiempo cuyas formas ya puede intuirse en el arte. Las características generales pueden observarse en las instalaciones (por su multimedialidad), en el video-arte o en los videojuegos (por su fluidez) o el cine ensayo (por la articulación de una epistemología de la imagen).

(artigo recibido jun.2012/ aprobado set.2012)

## Referências

HAWKING, Stephen W. **A Brief History of Time**. Nueva York: Bantam Books, 1988, p. 144.  
 BLOCH, Erns. **Le principe Espérance**. Oarís: Gallimard, p. 547.  
 LANCHESTER, John. **¡Huy! Por qué todo el mundo debe a todo el mundo y nadie puede pagar**. Barcelona: Anagrama, 2010, p. 54.  
 ANDERS, Günther. **La obsolescencia del hombre**. V.1. Valencia: Pre-Textos, 2010, p. 32.  
 BENJAMIN, Walter. **The Arcades Project**. Londres: The Belknap Press of Harvard University Press, p. 389.  
 DIDI-HUBERMAN, George. **La imagen superviviente**: His-

toria del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Madrid: Abada, 2009.

KUBLER, George. **La configuración del tiempo**. Observaciones sobre la historia de las cosas. Madrid: Nerea, 1988, p. 66.

SASTRE, Alfonso. **El drama y sus lenguaje**. V. 2. Hondarribia: Hiru, 2001, p. 13.

BARTRA, Roger. **Antropología del cerebro**. Valencia: Pre-Textos, 2006.

\_\_\_\_\_. **Las redes imaginarias del poder político**. Valencia: Pre-Textos, 2010, p. 26.