

## **La temporalidad lessingiana: apuntes para una crítica del tiempo en las artes**

José Cabrera Martos

Departamento de Lengua Castellana y Literatura  
IES “Velad al Hamar” (Vélez-Rubio, Almería)

### **RESUMEN**

Con asiduidad sospechosa, el tiempo ha sido uno de los quebraderos mentales del artista plástico “gracias”, entre otros factores, al ensayo de Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía* (1766) y a su diferenciación dicotómica entre artes espaciales –pintura, escultura...- y artes temporales –poesía, música...-. Dicha apreciación lessingiana deriva del análisis comparado de dos producciones artísticas: el grupo escultórico *Laocoonte y sus hijos* y la poetización del episodio por parte de Homero en la *Iliada* y de Virgilio en la *Eneida*. Proponemos, a continuación, una serie de calas en la noción de tiempo en Lessing cotejada, analizada o rebatida mediante prácticas literarias o plásticas que ejemplifiquen didácticamente nuestro discurso. En este sentido, proponemos la ruptura de la dicotomización de las formas artísticas, en aras de una resolución conclusiva basada en la apertura de la parcelación impuesta tradicionalmente sobre las artes, sin dejar de valorar, en su justa medida y en su tiempo histórico, las aportaciones básicas de Lessing a la estética occidental.

### **ABSTRACT**

#### **The significance of time and space in the work of Gotthold Ephraim Lessing: Notes for a critique on time in the Arts**

The essay by Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía* (1766) and his differentiation between spatial arts (painting, sculpture, etc.) and the temporal arts (poetry, music, etc.) has created a mental tension in Art. Lessing’s conception derives from the comparative analysis of two artistic productions: the group sculpture ‘Laocoonte and his Sons’ and poetic episodes from Homer’s *Iliada* and Virgil’s *Eneida*. A number of didactic exemplifications serve to develop an insight to the notion of time in Lessing and his contribution to aesthetic conception in the western world

\*\*\*

La piedra angular sobre la que sustenta el crítico alemán su obra se localiza en

la mitología griega y en la historia de Laocoonte<sup>1</sup>. Primeramente, nos detendremos en la noción de 'belleza'. En cuanto al grupo escultórico y desde la perspectiva analítica de Lessing, heredera del sistema dual platónico, el mármol narrador se tensiona entre dos polos: de un lado, la dificultad de representación de la belleza propia del arte en la Antigüedad clásica, a partir del acatamiento de un canon histórico, debido, de otro lado, a la representación del dolor físico que se manifestaría en el polo contrario de la tríada verdad-bondad-belleza. Esta dialéctica belleza/dolor se resuelve, como no podía ser de otro modo y continuando su lógica constructora, a través de una doble polarización: un cuerpo envuelto en la tensión del dolor y un rostro bello, aunque resignado en un suspiro contenido, de tal manera que se evita la deformación facial como consecuencia del sufrimiento. Un dolor que, al no poderse presentar a partir de la materia, porque implicaría ausencia de belleza, se metaforiza en claroscuro y ausencia de simetría, *strictu sensu*, mediante una composición abierta en diagonal.

Por su parte, la búsqueda de la belleza como axioma, no escapa a la práctica poética de Virgilio en la *Eneida*, al obviar lo físico en aras de lo interior –lectura virgiliana del dualismo platónico y preludio del cristiano cuerpo/alma-, que mitiga, en parte, lo desagradable de la acción descriptiva a través de la belleza del ritmo y la aliteración, esto es, a través de la elocución y el ornato, como semantizadores de un momento de tensión y fenecimiento.

Estas nociones previas de belleza generan, en el caso del grupo escultórico, una doble problemática. De un lado, el espectador experimentará mayor dificultad para llegar a comprender catárticamente el sufrimiento, sobre todo si tenemos en cuenta que la obra representa el momento de intensidad más elevada previo a la destrucción de Troya, de forma que exige un tiempo de recepción necesario que Lessing desatiende. De otro, el segundo problema, parte de la propia representación del dolor de forma atemporal, ya que éste es esencialmente transitorio, de modo que la inmutabilidad del momento elimina lo purificador, rozando lo grotesco en la escena.

\*\*\*

Ahora bien, a esta conceptualización previa de la belleza, se le une, en un estadio posterior, una segunda cuestión: la noción de espacio y tiempo. El arte nos provee de los "objetos" mismos, pero desde lo interno limita el interés a la abstracción de la apariencia ideal para la visión meramente teórica y, en consecuencia, dirige nuestra atención a lo que de otro modo dejaríamos pasar

---

<sup>1</sup> En el estertor final de la guerra de Troya, los griegos tallaron un caballo gigante de madera, ilusoria ofrenda a la diosa Atenea, que ocultaba en su interior a varios soldados griegos, con el fin de abrir las puertas de la ciudadela al resto del ejército aqueo. El sacerdote Laocoonte, temiendo el ardid, aconsejó a los troyanos que destruyeran el regalo. Mientras éstos dilucidaban, Posidón envió dos serpientes marinas que asfixiaron al sacerdote y a sus hijos. Los troyanos, convencidos de que era una señal del cielo para ignorar la advertencia de Laocoonte, llevaron el caballo, y la destrucción de Troya, dentro de las murallas de la ciudad.

desapercibido. Idéntica acción realiza lo artístico con respecto al tiempo conceptualizado de forma ideal y horaciana. Lo que se conforma como efímero en la naturaleza, el arte lo inmoviliza en la duración, lo arrebató al ser momentáneo, sobrepujando, a este respecto, también a la Naturaleza. De este modo, desde la Antigüedad se aprecia un interés del hombre por ubicar el arte plástico no sólo en un espacio determinado, sino también en un tiempo interno preciso. La primera cuestión obtuvo una resolución clarividente a través de la perspectiva. Sin embargo, la temporalidad —de una aparente mayor facilidad de representación en las artes *mousiké*: poesía, danza y música— presenta escollos para su materialización en las denominadas artes *techné* platónicas, a saber: pintura, escultura y artesanía.

En consecuencia, la tradición occidental ha arrastrado una dicotomización opositora de ambas artes, a partir de la diversa recepción y del medio utilizado. Sirvan de calas las investigaciones de J. Harris en *The Treatises* (1744) —donde la poesía se define como ritmo y la pintura como mimesis de la naturaleza— o de Max Dessori —y su diferenciación a través de la noción de *espacio* (escultura, pintura, arquitectura y artes plásticas) y de *tiempo* (mímica, poesía, música y artes literarias)—, como constatación de una veta teórica y didáctica de lo visual presente desde los formalistas germanos y la crítica post-impresionista hasta Leonardo da Vinci, Lessing o Kant: la diferencia entre artes figurativas basada en la visualidad y la espacialidad, en contraposición a la expresión verbal y la temporalidad del resto de artes.

Dentro de este marco común, cabe el debate sobre el intrínseco valor lingüístico y cognitivo de las formas. Así, la fábula —definida *grosso modo* como el argumento— en ambas producciones artísticas resulta idéntica, mientras que la trama —como organización de acontecimientos y acciones en una obra para obtener un efecto artístico determinado—, a consecuencia de la normativa de cada arte, diverge.

Esta lucha “técnica” de plasmación temporal en las denominadas, posteriormente, artes plásticas continúa vigente en el siglo XX y se soluciona a través del *Procesual Art* con dos vertientes productoras: el *Happening* y la *Performance*, si bien ambas provienen del ámbito teatral por lo que nos encontramos con dos posibles alternativas de enjuiciamiento<sup>2</sup>: la apropiación por parte de las artes plásticas de un terreno innato a otro tipo de arte o la apertura interartística de fenómenos limítrofes o partícipes de varias esferas artísticas, ajenos al acotamiento tradicional de éste. No debe olvidarse, en este proceso de solución plástica de la temporalidad, el uso de nuevos soportes concretados en el siglo XIX mediante la fotografía que, una vez capaz de conseguir captar “miméticamente” el espacio de la realidad supuestamente “objetiva”, sirvió de

---

<sup>2</sup>A medio camino entre el tradicionalismo compartimental de las artes y la modernidad interrelacionadora de las mismas, y siempre con una escala de grises entre ambos polos opuestos.

base a una nueva forma de interrelación artística: el cine, caracterizada, para lo que nos incumbe, por su capacidad de ofrecer la dimensión espacio-temporal de modo no simbólico, al que se unen más recientemente las nuevas posibilidades electrónicas del siglo XXI.

Pero, amén del tiempo artístico interno y su problemática conceptualización sucintamente analizada, existen múltiples concepciones del ‘tiempo artístico’ que no se reducen a una abstracción unitaria, sino que amplían y diseccionan su radio de acción posibilitando un seccionamiento tipológico, como se encargó de señalar Lessing a partir de la importancia del “placer del espectador”, base de la autonomía kantiana del arte y, a la vez, anticipo de la libertad romántica y moderna y de las teorías de la recepción posmodernistas. De este modo, existe un tiempo del creador, emisor, y un tiempo del espectador, receptor, —sin obviar la recreación de éste en un determinado tiempo-espacio histórico como nos recordó Eco en *Obra abierta* (1985)—. De este modo, y según Lessing, a partir de Aristóteles, el tiempo de la creación en la escultura es distinto de la poesía porque se vale de distintos medios. La escultura se sirve de figuras y colores distribuidos en el espacio y tiene que presentar el momento *pregnante*, a partir de un único instante y punto de vista, materializando un tiempo inacabado como propuesta abierta a la interpretación receptora; frente a la poesía que tan sólo puede utilizar una cualidad de los cuerpos teniendo que elegir aquélla que mejor suscite la imagen, pero que, sin embargo, frente al momento *pregnante* pinta acciones progresivas con multiplicidad de puntos de vista —nos encontramos en Lessing el germen de las futuras teorizaciones de Mijail Bajtin sobre el multiperspectivismo de la novela como polifonía de voces—.

\*\*\*

Tras examinar la noción lessingiana de belleza y tiempo interno y externo, e indisolublemente trabadas a éstas, nos encontramos con la conceptualización de imaginación o fantasía que toda obra requiere para su terminación —desde una visión narrativizada y verbalizada del fenómeno artístico— y que Lessing esgrime para decantarse a favor de la poesía. La facultad humana que capta las obras de arte, tanto en la pintura como en la escultura, es la “mirada interior”, la fantasía. En la pintura, el ojo interior debe *recrear* el objeto representado, mientras que en la poesía debe dejarse fecundar por las imágenes que le ofrece el lenguaje. El “momento más *pregnante*”, afirma Lessing, es aquel que más asociaciones despierta en la mirada interior. Comentando el poder sugerente de las descripciones de Homero, señala que el poeta quiere que las ideas que él despierta en nosotros cobren tal vida que, llevados por el flujo de sus versos, creamos estar sintiendo la verdadera impresión física de los objetos que nos presenta, y que en este momento imaginativo dejemos de ser conscientes del medio del que se sirve, es decir, de las palabras:

“Sólo es fecundo aquello que permite el juego libre de la fantasía. Cuanto más penetramos en una obra de arte, más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite, tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”

(G. E. Lessing: 1990, 29)

Pero la noción de fantasía relacionada con el tiempo diverge de las nociones lessingianas en autores posteriores. Sea el caso de S. M. Coleridge que la desarrolla a partir de la triple distinción de las *potencias* de Shelling que, a su vez, recoge el legado platónico del mito del carro alado, y que influye en las teorizaciones lorquianas. Según el filósofo romántico alemán, la primera potencia hace referencia a un *ego* irracional dionisiaco, la segunda a una conciencia racional y la tercera a una forma altamente desarrollada de conciencia. En la construcción de Coleridge, caso de sus *Baladas líricas* (1798) escritas al alimón con W. Wordsworth, la imaginación supone una triple capacidad:

“La *primaria*, que es un poder vivo y agente originario de toda percepción; la imaginación *secundaria* –eco de la primaria-, que coexiste con la voluntad consciente, pero que todavía es idéntica con la primaria en la naturaleza de su agencia, diferenciándose únicamente en *grado* y en el *modo* de su actividad; y, finalmente, la *fantasía*, que es un modo de memoria emancipada del orden temporal y espacial, y que realiza sus combinaciones y modificaciones bajo las influencias del fenómeno empírico de la voluntad, y que es lo que queremos indicar con la palabra *elección*”

(S. M. Coleridge 2001).

Tal sería el caso de la pintura de Rafael –caso de *Los desposorios de la Virgen* (1504) o *La Escuela de Atenas* (1510)—, donde desde los gestos, actitudes y disposición de las figuras, hasta el último pliegue de cada vestido nos estaría remitiendo a unos hechos previos y a unas consecuencias cuya eventual reconstrucción quedaría encomendada a la sola “fantasía” sensible y cognoscitiva del espectador o de la misma representación laocoontiana en el anónimo *Laocoonte y sus hijos* o en *La muerte de Laocoonte* de El Greco. A pesar de todo, hemos de reconocer que Lessing apenas se esfuerza en ocultar su convicción acerca de la superioridad relativa de la literatura frente a las artes plásticas en cuanto a la plasmación temporal e imaginativa:

“Nuestra imaginación debe poder recomponer de un golpe lo que en la Naturaleza se ve también de un golpe. ¿Es éste aquí el caso? Y si no lo es, ¿cómo se ha podido decir que “la copia más fiel de un pintor resultaría pálida y sombría frente a esta descripción poética”? Ésta queda infinitamente por debajo de lo que las líneas y los colores son capaces de expresar sobre una tela, y el crítico que ha hecho un elogio tan exagerado de ella debe haberla contemplado desde un punto de

vista completamente equivocado”

(G. E. Lessing: 1990, 115-116)

Porque la gracia de la belleza es exclusiva de la poesía debido a su temporalidad frente a la espacialidad de la pintura:

“La gracia es la belleza en movimiento, y, precisamente por esto, resulta menos fácil para el pintor que para el poeta. El pintor sólo puede hacernos adivinar el movimiento, pero de hecho sus figuras no se mueven. Por esto en su obra la gracia se convierte en mueca. En la poesía, en cambio, esta cualidad sigue siendo lo que es: una belleza transitoria que deseáramos ver una y otra vez. La gracia se va y vuelve; y como, en general, somos capaces de recordar más fácilmente y con mayor viveza un movimiento que unas simples formas o colores, igualmente la gracia produce en nosotros una impresión más profunda que la belleza.”

(G. E. Lessing: 1990, *Ibid*)

En efecto, sólo a la representación literaria le sería concebido, en principio, el acceso al “campo ilimitado de nuestra imaginación”. Esta clara preferencia de Lessing por la literatura, aclarada parcialmente en virtud de su implicación personal en la misma al ser literato, ilustra su posicionamiento exaltado del teatro como medio idóneo en el ámbito de la acción, de la praxis, en orden a la representación de los conflictos del presente y, por cierto, del curso histórico en general —un atisbo en el que se anticiparía a las teorizaciones de Friedrich Schiller—, sirviendo de medio catártico más cercano al receptor y su ilustración educativa.

\*\*\*

Retrotrayéndonos, nuevamente, a la noción de ‘tiempo’, y tras el conocimiento de su conceptualización de ‘fantasía’ aneja a su valoración de la poesía por encima de la pintura, podríamos afirmar que la temporalidad lessingiana, por tanto, diferencia la poesía de la pintura en el momento de la creación: La poesía posibilita la acción simultánea —Don Quijote y sus hazañas narradas por Cide Hamete Benengeli en árabe y traducidas por un árabe contratado por Cervantes al castellano o el caso paradigmático de Juan Rulfo en *Pedro Páramo* (1955)— y la pintura se presta a la progresión yuxtapuesta, caso de la lectura narrativa de un tríptico —¿qué ocurre con *El jardín de las delicias* (1505-1510) de El Bosco?— o de los diferentes momentos tempo-narrativos de un cuadro como *Las hilanderas* (1644-1648) de Diego de Silva Velázquez. Si la pintura para imitar la realidad hace uso de signos-objetos yuxtapuestos, la poesía posibilita la sucesión de acciones<sup>3</sup>. El tiempo en ambas producciones artísticas es invisible, aunque Lessing señale la invisibilidad de la poesía como recreación

---

<sup>3</sup> “Imita acciones”, afirmaría Aristóteles en su *Poética* (330 a. de C.), en un tiempo “real”, ejemplificado unos siglos más tarde, preceptiva e *ilustrativamente*, en *El sí de las niñas* (1806) de Leandro Fernández de Moratín.

mental frente a la visibilidad de la pintura.

Sirvan de apoyo –salvando las distancias y con la perspectiva superada del idealismo estético– los planteamientos croceanos en *La crítica e la storia delle arte figurative* (1946), donde se ataca a los “distincionalistas” de plástica y poesía, admitiendo que en las artes figurativas hay que buscar la forma estética y no la materia, evitando las interpretaciones filosóficas, simbólicas, etc. ipero esto mismo vale para la poesía! Los formalistas buscan lo estético en lo extraestético por técnico y empírico, la reducción cientificista del arte, líneas y colores, que configuran, no la *pura forma* (idéntica al contenido), sino la forma *abstracta*. El ojo de Fiedler, si no se entiende en sentido crudamente material y fisiológico, es una metáfora del espíritu interno o de la fantasía, como líneas y colores son metáforas de los movimientos del alma:

“Una pintura no se ve con el ojo, sino que se aprende con todas las fuerzas del espíritu, bajo aquella forma particular que se llama la intuición lírica o imagen estética”.

(B. Croce, 1946)

Nos encontramos ante un nuevo episodio de la “querella” sobre “antiguos” y “modernos” que atraviesa toda la Estética de la Ilustración y que desembocará en la mezcla del Romanticismo y en su continuación dentro del idealismo de corte croceano que se extiende hasta nuestro días. La misma afirmación tradicional de espacialidad / temporalidad distingue los “medios” de los que se sirven. Si la pintura utiliza lo yuxtapuesto, figuras y colores distribuidos en el espacio; la poesía recoge lo sucesivo, sonidos articulados temporalmente. Pero, no sólo en la poesía se materializa el tiempo como básico, sino que en la pintura la figura y el color requieren un tiempo de visualización, no se presentan *ex tempora*.

\*\*\*

En definitiva, el criterio de clasificación de Lessing –en contra de los supuestos críticos de J. J. Winckelmann en *Reflexiones sobre la imitación en las obras de arte* (1764) y apoyado por Herder en *Silvas críticas*– diferencia las artes espaciales porque su producción puede ser captada en su totalidad en un único acto de percepción, frente a la temporales y su incapacidad de ser percibidas en un único acto globalizador. Llevemos dicha afirmación al límite e invirtámosla ¿Qué ocurriría con la visualización de la bóveda de la Capilla Sixtina (1508-1512) de Miguel Ángel Buonarroti? ¿Y con cualquier microrrelato de Monterroso inserto en su volumen *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio* (1996), caso del archiconocido “Y cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”? La teoría sobre la cual fundamenta Lessing su clasificación de las artes ofrece el talón de Aquiles de una seria objeción derivada del extremo de la modernidad: si la obra de arte *se continúa en la mente* –en el tiempo del espectador–, a través de un proceso de actualización imaginativa, en modo alguno puede ser captada en una

percepción única y totalizadora.

El *espacio* pictórico, según lo demuestran las grandes obras barrocas o vanguardistas, no es *estático*: es foco desbordante de dinamismo y *acción*. Tómese, como ejemplo, *La lanzada* de P. Rubens, donde el dinamismo del lienzo es tal que cualquier punto del mismo sobre el cual incida nuestra mirada logrará infundir movimiento a nuestros ojos y hará que éstos, resiguiendo las líneas de las diferentes formas, se centren en la figura del Crucificado, o *Desnudo bajando un escalera* de M. Duchamp y su análisis cubismo-futurista del movimiento y la secuencialidad temporal a partir de la fotografía. “Mirar” un cuadro, un poema o una melodía supone un proceso temporal y una acción continuada, de lo cual se colige que las artes plásticas son también temporales. Lessing consciente de este tipo de producción pictórica señala el criterio de decoro y la adecuación, Aristóteles mal interpretado, como única lanza en contra:

“Reunir en un solo y único cuadro dos momentos necesariamente alejados en el tiempo, lo que ha hecho Fr. Mazzuoli con el rapto de las sabinas y la reconciliación, conseguida por éstas, de sus maridos con sus padres, o lo que ha hecho Tiziano con la historia entera del hijo pródigo: su vida licenciosa, su miseria y su arrepentimiento, todo ello supone una intrusión del pintor en el terreno del poeta, algo que el buen gusto no aprobará nunca”.

(G. E. Lessing: 1990, 120).

\*\*\*

Cabe preguntarse, llegados a la cumbre del otero, y más allá de lo meramente textual y explícito, por qué Lessing y los artistas y críticos posteriores han gastado tantas energías en la conceptualización del tiempo. Sirva, acaso desde nuestro perspectivismo, y partiendo de algunos de los planteamientos de Paul Ricoeur en *Tiempo y narración* (1983), la siguiente deconstrucción de la raíz de dicha problemática: el ansia por plasmar el tiempo en las artes plásticas responde a un determinado modelo de narración propio de la cultura occidental, no arriesgamos por falta de datos y conciencia de prisma occidentalista a una afirmación de constante antropológica, donde la razón y la articulación del cerebro responden a modelos narrativos temporales –pensamos y argumentamos narrativamente-. Lo plástico debía responder a estas expectativas y amoldar su condición atemporal a la ideología narrativa, para poder ser comprendido-asimilado por el modelo institucionalmente jerarquizado de visión del mundo –frente a la espiral foucaultiana-. El tiempo narrativo se presenta como constante ideológico-cultural que invade cualquier representación de la realidad analizándola, integrándola y comprendiéndola en términos de tiempo *continuum* e historia narrada, de ahí la avidez de éste en la pintura como proceso de canonización-igualación dentro del polisistema artístico canonizado –Itamar Even-Zohar y sus teorías polisistémicas–.

No en balde, y como consecuencia final de lo anterior, Lessing acaso



desaprobaría, tras el cotejo teórico realizado en las líneas posteriores, que en la era ciborguesca, la cibercultura se presente como un entorno comunicativo globalizado donde el potencial de velocidad en la transferencia de datos hace que la percepción del espacio y de la distancia se haga cada vez más en términos de tiempo y que las artes plásticas registren un aumento de la narratividad que no se reduce a la palabra, sino que abarca la imagen —al unísono que la literatura abandona, en múltiples casos, la narrativa y se convierte en espacio—.

De este modo, y sirviéndome de la metáfora temporal como colofón, el tiempo de mi narración hipertextual y electrónica me avisa de la carencia de batería y del enrojecimiento de tus pupilas lectoras a través de la pantalla de tu computadora —¿seremos realmente tiempo o nos encontraremos ante una construcción cultural entre lo físico y lo mental?—, obligándome a finalizar narrativamente, como si de un organismo vivo se tratase, con aquella palabra trivial por su uso, aunque contundente por su significado irrevocable: Fin

#### **BIBLIOGRAFÍA**

ARISTÓTELES (1999): *Poética*, Gredos, Madrid

— (1999): *Retórica*, Gredos, Madrid

COLERIDGE, S.T. Y WORDSWORTH, W.(2001):*Baladas líricas*, Santiago Corugedo y José Luis Chamosa (eds), Cátedra, Madrid.

CROCE, BENEDETTO (1946): *La crítica e la storia delle arte figurative*, Laterza, Bari.

ECO, UMBERTO (1946): *Obra abierta*, Roser Berdagué (trad.) (1ªedic, 1965), Planeta Agostini, Barcelona.

ESTRADA HERRERO, DAVID (1985): *Estética*, Herder, Barcelona.

GIVONE, SERGIO (1990): *Historia de la estética*, Técnos, Madrid.

KULTERMANN, UDO (1996): *Historia de la historia del arte*, Akal, Madrid.

OCAMPO, ESTELA Y PERAN, MARTÍ (1991): *Teorías del arte*, Icaria, Barcelona.

PLATÓN (2000): *Diálogos*, Gredos, Madrid.

RICOEUR, PAUL (1983-1985): *Tiempo y narración*, vol. 3, Seuil, París.

SCHOSSER, JULIOS (1981): *La literatura y artística*, Madrid, Cátedra.

TATARKIEVICZ, WLADYSLAW (1987-1991): *Historia de la estética*, vol. 3, Akal, Madrid