

---

## LA FORMA DEL TIEMPO EN LA ARQUITECTURA

### TIME FORM IN ARCHITECTURE

Óscar del Castillo Sánchez  
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) (España)

Recibido: 9 de mayo de 2017  
Aceptado: 20 de septiembre de 2017

#### **Resumen:**

*La temporalidad de la arquitectura, como en las demás artes del tiempo, constituye uno de los modos en que esta forma artística tiene capacidad para incidir en la subjetividad y en la realidad, más allá de otros aspectos más frecuentemente considerados, como son los de tipo ideológico, figurativo o funcional. En el análisis de esta dimensión de la arquitectura, pueden aplicarse con óptimo rendimiento crítico herramientas procedentes de la filosofía, de la musicología o de la crítica literaria.*

**Palabras clave:** *Temporalidad, arquitectura, música, literatura.*

#### **Abstract:**

*The temporality of architecture, as in the other arts of time, constitutes one of the ways in which this artistic form is able to influence subjectivity and reality, behind other aspects more frequently considered, such as those of ideological, figurative or functional kind. In the analysis of this dimension of architecture, some tools proceeding from philosophy, musicology or literary criticism can be applied with optimal critical performance.*

**Keywords:** *Temporality, architecture, music, literature.*

\* \* \* \* \*

### 1.

La afirmación de que la arquitectura sea un arte temporal no es en absoluto nueva, y en el terreno de la crítica de arquitectura moderna y contemporánea se han propuesto numerosas interpretaciones de aspectos diversos de la temporalidad del objeto arquitectónico. En *Space, Time and Architecture*<sup>1</sup>, de Sigfried Giedion, el concepto de temporalidad que tendrá un influjo más prolongado en el futuro, de entre los

---

<sup>1</sup> GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona: Reverté, 2009.

considerados en esta obra, será probablemente el relativo a la cualidad espacio-temporal del objeto derivada del empleo de los nuevos materiales estructurales y constructivos en la arquitectura moderna. Algunos años más tarde, Aldo Rossi reflexionará acerca de la cualidad temporal de la ciudad en cuanto memoria colectiva<sup>2</sup>. Más recientemente, Juhani Pallasmaa analizará en algunos de sus trabajos distintas dimensiones de la temporalidad de la arquitectura, siendo de especial interés el modo en que el particular tiempo de la obra arquitectónica puede oponerse a la temporalidad acelerada de la cultura de la imagen en nuestros días<sup>3</sup>. Esta variedad de interpretaciones resulta del complejo ser de la temporalidad de la arquitectura, que consiste en una multiplicidad de tiempos diversos, entrelazados entre sí, y derivados de los distintos modos de relación entre el objeto arquitectónico, el sujeto receptor y el contexto en que tiene lugar esa relación, ya se trate del contexto histórico, ya del tiempo puramente natural o cosmológico en sus distintas facetas -la fluctuación diaria de la luz solar, la sucesión de las estaciones y, con ella, la de los años-, ya del mero contexto físico. Pues, como afirma Joaquín Xirau, en un escrito que, aunque referido a la forma del tiempo en general, parece especialmente aplicable a lo arquitectónico:

La pura temporalidad no existe, no es una realidad sino una abstracción, un elemento parcial y condicionado del conjunto de la experiencia [...] no hay ni unidad ni dirección ni una simple sucesión de estados. En el seno de una misma pulsación temporal puede ocurrir una variedad de fenómenos en diferentes niveles de profundidad [...] En esta multiplicidad de pulsiones y ritmos unos se elevan por encima de otros y todos se mezclan de mil maneras<sup>4</sup>.

Esta temporalidad compleja es afín a la del propio ser humano, la cual se ve igualmente condicionada por factores tanto culturales como materiales, y es esta afinidad lo que define a lo arquitectónico como modelo de temporalidad para la refiguración del tiempo humano, de modo semejante a como, según Paul Ricoeur, ocurre con la ficción literaria<sup>5</sup>. Esta capacidad resulta ser más importante en arquitectura que en otras formas artísticas, pues la existencia del hombre transcurre la mayor parte de su tiempo inmersa en el medio arquitectónico, telón de fondo de su experiencia vital, por lo que queda, en mayor o menor medida, impregnada del carácter de ese medio.

Aquí, se hará un desarrollo autolimitado de algunas facetas muy concretas de esta multidimensionalidad del tiempo de la arquitectura. La discusión se centrará en una idea de vivencia de la arquitectura análoga a la de la obra de arte en general, es decir, una experiencia en la que el sujeto se encuentra ante un objeto que se propone para un modo de aprehensión específico, que transcurre durante un lapso de tiempo limitado, y tiene un carácter singular -aunque susceptible de repetirse ocasionalmente-, contrapuesto a la experiencia de lo cotidiano. En otras palabras, se considera aquí una vivencia de la obra

---

<sup>2</sup> Cf. ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona, GG, 1986.

<sup>3</sup> Cf. PALLASMAA, Juhani. *Encounters I. Architectural essays*. Helsinki: Rakennustieto Publishing, 2012; en concreto los artículos titulados “Melancholy and Time” (308-319) y “Hapticity and Time” (321-333).

<sup>4</sup> “pure temporality does not exist; it is not a reality, but an abstraction, that is to say, a partial, conditioned element of full experience [...] there is neither unity of direction nor a simple succession of states. In the bosom of one and the same temporal pulsation there may occur a varied wealth of phenomena in different levels of depth [...] In this multiplicity of pulsations and rhythms one rises upon the other and all mingle in a thousand ways [traducción mía]”. XIRAU, Joaquín, “Time and its dimensions”, *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 6, nº 3, 1946, pp. 392-393.

<sup>5</sup> Cf. RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración*. Méjico, Siglo XXI, 1995. Para simplificar, no se distinguirá a qué volumen de la obra pertenecen las citas mencionadas, dado que la numeración es continua en los tres tomos que la componen.

de arquitectura comparable a la que puede tenerse de una sinfonía o de una pintura. Estas, evidentemente, una visión reducida de su experiencia, pues de la condición utilitaria de los objetos arquitectónicos se derivan formas propias de temporalidad, dimanantes de su uso ordinario. Por otro lado, la apreciación de la arquitectura es, casi siempre, más cercana a la de la estética de lo cotidiano que a la de la pura obra de arte, más difusa o debilitada que la de la obra singular, pues una experiencia estética intensa resultaría seguramente incompatible con la función normal de las construcciones. En consecuencia, la perspectiva aquí adoptada pasa por alto dimensiones del tiempo propio de lo arquitectónico tales como el modo en que la arquitectura puede intensificar la percepción del paso del tiempo cosmológico, en particular en su interacción con el cambiante clima de las estaciones o con la variación de la luz solar a lo largo del día, así como el modo en que el tiempo deja su huella en la materia del edificio. En estos aspectos, puede considerarse que la arquitectura funciona como un dispositivo que pone en relación los tiempos biológicos y psicológicos humanos con el tiempo universal, cumpliendo con ello un papel comparable al que, para Ricoeur, desempeñan instituciones como el calendario, la sucesión de las generaciones o las huellas del pasado y los documentos<sup>6</sup>. La arquitectura se integra así en el conjunto de mediaciones que permiten al hombre humanizar el tiempo del mundo, confiriéndole un sentido cultural, y ello, de nuevo, de modo preeminente en el caso de la arquitectura, dada su condición de soporte material de la praxis.

Esta delimitación del tiempo de la arquitectura permite, empero, centrar la discusión en aquellos aspectos que esta comparte con otras formas artísticas en que estas cuestiones se han abordado en profundidad, con la intención de aplicar los hallazgos realizados en esos territorios al análisis que nos ocupa. En concreto, se recurrirá a algunas propuestas procedentes de la musicología, de la teoría de la literatura, a conceptos acerca de la constitución del tiempo subjetivo originarios del pensamiento de Edmund Husserl, y por último a las reflexiones de Paul Ricoeur con respecto a las correspondencias entre tiempo y narrativa, en conjunción con algunas nociones sobre el tiempo de la producción contemporánea procedentes de Guy Debord.

## 2.

Frente a la discriminación tradicional entre artes del tiempo y artes del espacio, de acuerdo con la cual a las primeras pertenecerían la música y la literatura –hoy habría que añadir el cine–, mientras que las segundas comprenderían las artes plásticas, ya Etienne Souriau observó lo insatisfactorio de esta distinción, ya que puede decirse que todas las artes son, en mayor o menor medida, artes temporales, pues en todas ellas el proceso de su experiencia se extiende, en cuanto proceso, a lo largo de un cierto tiempo<sup>7</sup>. Si cabe señalar alguna diferencia radical entre las artes tradicionalmente consideradas temporales y las no temporales sería que, en el segundo caso, el objeto se presenta en su totalidad ante el espectador en todo momento, como ocurre con la pintura, la fotografía y, con matices, con la escultura. Por el contrario, las artes temporales se caracterizan porque su objeto, por su propia naturaleza, no puede percibirse en su totalidad de una vez, sino que ha de captarse en una sucesión de

---

<sup>6</sup> Cf. RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración*.

<sup>7</sup> Cf. SOURIAU, Etienne. *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. Méjico, FCE, 1979, p. 97.

perspectivas parciales<sup>8</sup>. Así ocurre con la música, la literatura, el cine, y la arquitectura. En este sentido, señala Wolfgang Iser a propósito de la obra literaria, que

Mientras el objeto de la percepción se presenta como un todo ante la mirada, un texto sólo puede abrirse como “objeto” en la fase final de su lectura [...] de todo esto se sigue que sirve de base a la relación entre texto y lector un modo de comprensión diferente al proceso de percepción. En vez de una relación sujeto-objeto, *el lector como punto de perspectiva* se mueve a través de su ámbito de objetos, [lo que] condiciona la peculiaridad de la comprensión de los objetos estéticos de los textos de ficción [cursivas más]<sup>9</sup>.

Esto puede aplicarse igualmente al objeto arquitectónico, como se verá. No obstante, cabe aquí apuntar una distinción importante dentro de las artes del tiempo. Mientras que, en el caso de la música o el cine, la obra misma es un objeto temporal, en el sentido de que se encuentra sometida a un cambio continuo durante su experiencia –el discurrir de los sonidos, de las imágenes-, el objeto arquitectónico no suele modificarse en el curso de su contemplación. La naturaleza temporal de la arquitectura reside más bien en que, permaneciendo estable el objeto artístico, lo que se transforma es el *objeto inmanente* de su vivencia. La arquitectura se sitúa así entre las artes plásticas, en que el objeto material permanece invariable en su contemplación, y las artes temporales, ya que, al igual que en estas, la constitución del objeto inmanente se extiende en el tiempo de modo cualitativamente diverso al del objeto de la obra no temporal.

### 3.

En las reflexiones filosóficas o musicológicas acerca del tiempo de la música, se distingue a menudo entre tiempo objetivo y tiempo subjetivo en la obra musical. En lo que sigue, *se considerará como tiempo subjetivo la conciencia de los cambios operados en nuestra subjetividad*. Pues, como observa Eugène Minkowsky: “en general se ha considerado el tiempo como un producto de la abstracción, que se reduce, en su origen, a los cambios concretos observados *ora en nuestra conciencia*, ora en el mundo exterior [cursivas más]”<sup>10</sup>. La conciencia del paso del tiempo subjetivo tendría lugar en la objetivación o tematización de la secuencia de fases por las que atraviesa la vida subjetiva, entendidas estas como segmentos de actividad psíquica más o menos delimitables que se unifican en el flujo de conciencia. Por un lado, no debe confundirse esta conciencia del paso del tiempo, en cuanto conciencia del cambio en la subjetividad, con el tiempo fenomenológico, derivado del mero hecho de estar vivo y consciente, como ya nos previene Husserl. Por otro, en la obra de arte temporal, este tiempo subjetivo se contrapondrá a menudo al tiempo objetivo, cronológico, universal, constituido por la sucesión homogénea de instantes idénticos. Si para Ricoeur tal contraposición se propone en la obra literaria como modelo para la refiguración de la experiencia cotidiana del tiempo –como afirma, por ejemplo, en su comentario a *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf<sup>11</sup>-, para Gilles Deleuze, en el cine, en la relación entre las imágenes-movimiento y la imagen-tiempo o Todo, y en la constitución, por este medio, de “estructuras temporales paradójicas” contrapuestas al tiempo ordinario, radica aquello por lo que puede considerarse al cine como una forma de pensamiento<sup>12</sup>. En el

---

<sup>8</sup> Cf. *Ibíd.*

<sup>9</sup> ISER, Wolfgang. *El acto de leer*. Madrid, Taurus, 1987, 177-178.

<sup>10</sup> MINKOWSKI, Eugène. *El tiempo vivido. Estudios fenomenológicos y psicológicos*. Méjico, FCE, 1973, p. 22.

<sup>11</sup> Cf. RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración*, pp. 535ss.

<sup>12</sup> Cf. DELEUZE, Gilles. *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires, Cactus, 2009, p. 550.

terreno de la música, el contraste entre tiempo objetivo y tiempo subjetivo se presenta de modos diversos: tiempo objetivo como el tiempo matemático de la partitura, frente al tiempo subjetivo de la interpretación<sup>13</sup>; tiempo objetivo como el tiempo de la música tonal, frente al tiempo subjetivo de la música contemporánea<sup>14</sup>; tiempo objetivo como tiempo musical, frente al tiempo subjetivo, en bruto, de la conciencia<sup>15</sup>. A propósito de la obra espectralista de Gérard Grisey, observa Carlos Villar-Taboada que este autor define por *esqueleto del tiempo* la “seccionalización temporal que realiza el compositor para organizar formalmente sus sonidos [...]. Su unidad de medida es el tiempo cronométrico”<sup>16</sup>, subestructura básica a la que se opondría lo que Grisey denomina *carne del tiempo*, en que “no sólo se incluye el sonido, sino que comprende también las diferencias percibidas entre sonidos [...] el tiempo tal y como se percibe, que es diferente del cronométrico y que evoluciona dependiendo del paso *de lo conocido a lo desconocido* [cursivas en el original]”<sup>17</sup>.

En consecuencia, en la arquitectura, en cuanto arte del tiempo, debería poderse encontrar este tipo de “estructuras temporales paradójicas”, modelo de temporalidad propuesto para la refiguración del tiempo ordinario. Veremos que, dentro de los límites definidos para esta discusión, esto puede ocurrir en arquitectura de modo semejante a como acontece en la música o en los ejemplos analizados por Ricoeur en *Tiempo y narración*, es decir, a través de este contraste entre tiempo objetivo y tiempo subjetivo.

#### 4.

Para ello, habrá que definir en qué consisten estos tiempos en la obra de arquitectura. Si en la música –al menos, en la tonal–, los parámetros rítmico-estructurales definen su tiempo objetivo, en arquitectura esto tiene un paralelo casi perfecto en la estructura de dimensiones y proporciones del proyecto –una analogía ya apuntada por Alberti, entre otros. Del mismo modo que el ritmo y el compás musicales establecen la cadencia de sucesión de los sonidos, el sistema dimensional de la arquitectura determina la disposición de la materia en el seno del espacio. Esta estructura de proporciones guarda una relación directa, prácticamente de identidad, con la idea de escala arquitectónica entendida como conmensurabilidad entre las dimensiones del edificio y la estatura humana, dado que la aprehensión de las relaciones entre ambas se apoya en el sistema de proporciones. A partir de esta identidad entre escala y estructura proporcional puede entenderse cómo a la obra de pequeña escala –por ejemplo, de una escala doméstica– le corresponde, cuantitativamente, un mayor número de singularidades espaciales por unidad dimensional, mientras que una gran escala –una escala monumental, digamos– se caracterizará por un número menor de singularidades en un espacio dado.

Sin embargo, el ritmo de ocurrencia de las singularidades no se experimenta del mismo modo en arquitectura que en música. Mientras que en esta la secuencia temporal

<sup>13</sup> Cf. FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid, Alianza, 2006, p. 104.

<sup>14</sup> Cf. *Ibid.*, p. 136-137.

<sup>15</sup> Cf. *Ibid.*, p. 82.

<sup>16</sup> VILLAR-TABOADA, Carlos, “La temporalidad en la música espectral. Percepción y metamimesis sonora”, en VEGA, Margarita y VILLAR-TABOADA, Carlos (eds.), *El tiempo en las músicas del siglo XX*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical / Glares, 2001, pp. 166.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 167. Alguna de las dimensiones sobre el tiempo de la arquitectura aquí consideradas desde la teoría literaria de Wolfgang Iser se encuentran bastante cercanas a este planteamiento de Gérard Grisey.

le es dada al oyente en una sucesión predefinida, en la arquitectura el sistema de proporciones sólo alcanza todo su sentido temporal al ser recorrido por el observador, es decir, en el movimiento relativo en torno a y por el interior del edificio. No se trata, en consecuencia, tanto de un ritmo de cambio directamente experimentado, como en la música, sino de una aprehensión del componente temporal del objeto construida en parte a través de la percepción intuitiva de la estructura dimensional de la obra y su relación con la estatura humana –del modo referido por Kant en la *Crítica del Juicio*<sup>18</sup>-, y en parte a través del movimiento realmente efectuado por el sujeto en torno a esa estructura.

En refuerzo de esta idea de aprehensión del tiempo objetivo de la obra por medio de la comprensión intuitiva de la escala del objeto, cabe señalar cómo desde distintos planteamientos, filosóficos o no, se ha observado la unidad entre tiempo y espacio. En primer lugar, desde la física, pero también en la idea de tiempo cronométrico como espacialización del tiempo a través del movimiento. Tiempo y espacio tienden pensarse de modo conjunto y unitario, como muestran las metáforas espaciales que empleamos para hablar de lo temporal<sup>19</sup>, pues, en ausencia de manifestaciones fenoménicas del tiempo, este ha de representarse en términos de espacio. La aprehensión del tiempo objetivo de la obra de arquitectura a través de la comprensión intuitiva de la escala del objeto, y por ende, de los tiempos implicados en su recorrido por el sujeto humano, se apoyaría en esta identificación entre tiempo cronométrico y espacio.

En lo que respecta al tiempo subjetivo, puede establecerse también un paralelo bastante estrecho entre el tiempo subjetivo de la música y el de la arquitectura. La idea anteriormente mencionada de tiempo subjetivo como conciencia del cambio, ya en nuestro interior, ya en el mundo fenoménico, es aplicable tanto en referencia a la obra musical como a la de arquitectura: así como en la primera el despliegue de los eventos sonoros constituye el cambio percibido –como se desprende del texto de Carlos Villar-Taboada antes citado-, en la segunda el tiempo subjetivo de la obra se conforma a través de la secuencia de acontecimientos espaciales.

Para Roger Scruton, la unidad mínima de significado de la obra de arquitectura es el *detalle*<sup>20</sup>, de manera que puede considerarse la lectura o comprensión de esta unidad básica como el evento elemental en la constitución del tiempo subjetivo de la obra, unidad equivalente, si no a la nota, sí a la frase musical. Esto no debe llevarnos, empero, a una concepción determinista del tiempo subjetivo, en que se pretendiese cuantificar tantos acontecimientos significativos por unidad espacial –una cuantificación que sí es propia del tiempo objetivo espacializado-, pues lo que cabe definir aquí como evento en la vivencia de la obra es un acontecimiento derivado de un proceso extenso en el tiempo de apreciación y lectura del objeto, evento definible como instante singular o cualitativamente diferenciado en el curso de esa apreciación, en que la anterior unidad mínima de significado no es sino el elemento básico cuya apreciación o lectura sucesiva conduce a eventos de orden superior –a auténticos cambios cualitativos en la comprensión de la obra en cuanto nuevas síntesis en la constitución de su objeto inmanente-, sin que pueda encontrarse en principio una correspondencia unívoca entre la sucesión en la lectura de estas unidades mínimas y el acontecer de esos cambios

---

<sup>18</sup> Cf. KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid, Espasa, 2001, pp. 191-192.

<sup>19</sup> Cf. por ejemplo CASSIRER, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas I. El lenguaje*. Méjico, FCE, 2003, p. 182.

<sup>20</sup> Cf. SCRUTON, Roger. *La estética de la arquitectura*. Madrid, Alianza, 1985, pp. 203ss.

cualitativos, definidores del tiempo subjetivo de la obra. Este tiempo subjetivo es una *duración*, unidad sintética de cambios cualitativos indiscernibles una vez constituida esa unidad.

Las anteriores caracterizaciones de tiempo objetivo y tiempo subjetivo en arquitectura permiten completar el paralelo entre el tiempo musical y el arquitectónico. Si en la música el tiempo de la obra se constituye en el contraste entre el tiempo objetivo definido por sus parámetros rítmicos y el tiempo subjetivo de la apreciación de la secuencia de eventos sonoros, el tiempo de la arquitectura se engendra en un proceso comparable de confrontación entre el tiempo objetivo instaurado por la escala del edificio y el tiempo subjetivo constituido por la percepción sucesiva de los acontecimientos plástico-espaciales en el movimiento en torno a y en el interior del objeto. ¿Puede entenderse desde este concepto de tiempo arquitectónico, por ejemplo, la experiencia espacio-temporal de la Torre Eiffel, descrita en *Space, time and architecture*? Con respecto de esta obra, comenta Giedion:

El espacio exterior y el espacio interior se interpenetran en una medida desconocida hasta entonces. Este efecto tan sólo puede experimentarse al descender desde lo alto por las escaleras de caracol, cuando las vertiginosas líneas de la estructura se intersecan con los árboles, las casas, las iglesias y los sinuosos meandros del Sena. A los ojos del observador en movimiento, la interpenetración de puntos de vista que cambian continuamente crea una visión fugaz de la experiencia en cuatro dimensiones<sup>21</sup>.

Al describir una trayectoria helicoidal a muchos metros sobre el suelo, el observador puede contemplar cómo la estructura de acero orbita a su alrededor, entreverada, en sucesión continua, con perspectivas diversas de la ciudad. La experiencia temporal se constituye en el contraste entre el tiempo objetivo, definido en el descenso continuado y rítmico, peldaño tras peldaño, a modo de compás regular -un movimiento a su vez conmensurable con las dimensiones de la estructura en su conjunto-, y el tiempo subjetivo engendrado por el impresionante efecto espacial de rotación de la estructura metálica, a distintas velocidades en función de las distancias al observador, y con efectos continuamente cambiantes de perspectiva, sobre el fondo de la ciudad tradicional. Uno no puede darse en ausencia del otro: sin el movimiento constante de descenso, no se produce la sucesión continua de perspectivas, ni el desplazamiento diferencial de elementos de la estructura. Se alcanza aquí, por tanto, esa forma del tiempo que, aunque abstracta, adquiere sentido existencial en las artes temporales; en este caso, la experiencia en cuatro dimensiones de la obra resulta del empleo de la nueva tecnología constructiva, algo subrayado en el contraste con el fondo que forma la construcción tradicional de la ciudad existente. El sentido que sugiere esta experiencia espacio-temporal es, en consecuencia, el de una celebración del potencial de la entonces nueva tecnología para construir realidades completamente diversas de nada de lo que había existido hasta aquel momento.

## 5.

La idea de tiempo subjetivo anteriormente comentada puede clarificarse y ampliarse a la luz de los planteamientos de Edmund Husserl en sus *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*<sup>22</sup>, publicadas en 1928 por Martin

---

<sup>21</sup> GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*, p. 296.

<sup>22</sup> HUSSERL, Edmund. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid, Trotta, 2002.

Heidegger a partir de las clases impartidas por Husserl sobre el tema en 1905. No es de extrañar que las distintas reflexiones filosóficas acerca del tiempo musical hayan recurrido con frecuencia a esta obra, dado que, por su parte, Husserl utiliza aquí constantemente el ejemplo de la melodía para ilustrar los diversos fenómenos temporales analizados. Lo más relevante de esta obra a los efectos de la presente discusión es lo que Ricoeur califica como uno de los hallazgos fundamentales que Husserl realiza en las *Lecciones...*<sup>23</sup>, a saber, la idea de un presente extenso, no puntual –idea ya propuesta por Agustín de Hipona en el libro XI de sus *Confesiones*–, en que confluyen simultáneamente la retención de lo apenas acontecido –que ya no pasaría de manera inmediata a la inexistencia, sino que permanecería en la conciencia, aunque de modo progresivamente debilitado–, y la protención, anticipación o expectativa en que se prevé, en algún grado, aquello que pueda ocurrir en un futuro más o menos cercano. En el presente concurren, por tanto, tres componentes: el pasado-en-el-presente, en forma de retenciones, el futuro-en-el-presente, en forma de protenciones, y el presente puntual, integrando estos tres componentes una unidad sintética.

La conjugación de este concepto de presente extenso con la anterior idea de tiempo subjetivo como conciencia del cambio en nuestro interior, nos lleva a una noción que puede ser de cierto rendimiento teórico en lo referente a la experiencia de las artes temporales. Para ello, hay que partir del hecho de que el sujeto, ante la obra de arte –como ante cualquier objeto de la experiencia–, construye un *objeto inmanente* de ese objeto de la realidad, u objeto “trascendente”. Este objeto inmanente se constituye en un proceso compuesto por una sucesión de fases que tienen lugar en el flujo ininterrumpido de la conciencia, cada una de las cuales integra una *vivencia intencional*. En el caso de la experiencia de la obra de arte cabe asimilar estas vivencias, en primera aproximación, a lo que antes se ha denominado acontecimientos o eventos formales, ya sean estos sonoros o plástico-espaciales.

Husserl distingue entre dos formas de intencionalidad: una intencionalidad transversal, que se referiría al modo en que se constituye el objeto inmanente, con sus protenciones y retenciones, y una intencionalidad longitudinal, en que la conciencia dirige su atención hacia el flujo mismo en que se constituye el objeto, tematizándolo y convirtiendo a su vez el flujo en objeto. En palabras de Husserl:

En la corriente de conciencia tenemos una doble intencionalidad. Bien consideramos el contenido del flujo con su forma fluyente, reparando entonces en la serie de protivivencias, que es una serie de *vivencias intencionales*, de “conciencia de...”. O bien dirigimos la mirada a las *unidades retencionales*, a lo que en el correr del flujo es intencionalmente consciente *en calidad de algo unitario*: se nos ofrece entonces una *objetividad en el tiempo objetivo*, que es el auténtico campo de tiempo de la corriente de vivencias [cursivas mías]<sup>24</sup>.

Y: “*el tiempo inmanente se objetiva en un tiempo de objetos constituidos en apareceres inmanentes* merced a que en la multiplicidad escorzante de los contenidos de sensación *como unidades de tiempo fenomenológico* [...] aparece una cosa idéntica o

---

<sup>23</sup> “Los dos grandes hallazgos de la fenomenología husserliana del tiempo: la descripción del fenómeno de retención -y de su simétrico, la protensión- y la distinción entre retención (o recuerdo primario) y rememoración (o recuerdo secundario)”. RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración*, p. 667.

<sup>24</sup> HUSSERL, Edmund. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, p. 139. Ver también §39 en la misma obra, donde se define esta doble intencionalidad como integrada por una intencionalidad “longitudinal” y una intencionalidad “transversal”.



algo reiforme idéntico que, ininterrumpidamente en todas las fases, se expone a sí mismo en multiplicidades de escorzos [cursivas más]”.<sup>25</sup>

Es decir, que si la conciencia del tiempo subjetivo se deriva de la conciencia del cambio en la subjetividad, lo que en la experiencia artística equivale a conciencia del devenir del objeto inmanente de la obra, esta conciencia tiene lugar en virtud de una intencionalidad longitudinal que tematiza el proceso de constitución del objeto inmanente. Esta objetivación del flujo constituido en unidad es, como observa Husserl en la segunda cita, el modo en que se objetiva el tiempo inmanente, tomándose en ese acto conciencia de él. Proponemos, entonces, que el tiempo subjetivo de la obra se constituye en esta intencionalidad longitudinal.

Protenciones y retenciones tendrán, por su parte, un papel esencial en lo referente a otros aspectos del carácter temporal del objeto. Si este se nos da por completo de una sola vez ante nosotros, hay poco lugar para protención alguna; si, por el contrario, el objeto sólo se muestra de manera secuencial, en cada fase de la secuencia, y en función de lo ya percibido, el sujeto receptor efectuará protenciones de lo aún no percibido, es decir, tratará de inferir la totalidad de la forma del objeto a partir de lo que ya conoce de él. Estas protenciones se verán, ya confirmadas, ya desmentidas, en el curso de percepciones ulteriores. En el primer caso, el objeto inmanente no se ve modificado de manera significativa; en el segundo, puede sufrir una revisión sustancial. Esto significa que, si el objeto trascendente es muy predecible, su objeto inmanente no experimentará apenas cambio, y la sensación de tiempo subjetivo será débil. Por el contrario, si el objeto exterior es poco predecible, la estructura noemática correlativa deberá revisarse con cada nueva percepción, y la conciencia del cambio en el objeto inmanente, derivada de la tematización de su proceso de constitución, se corresponderá con una temporalidad llena y densa:

Como todo flujo temporal lleno, el flujo de cinestesis, y con él el de imágenes, adopta también una figura temporal, que puede ser cambiante; puede discurrir más rápido o más lento, y de las maneras más dispares, a igual o distinta velocidad según se desplieguen los contenidos que llenan el espacio en ese lapso, con una mayor o menor “densidad”<sup>26</sup>.

Ahora bien, la estructura de confirmación/desmentido de expectativas de una obra constituye, como señala Iser a propósito de la narración literaria, su *sentido*<sup>27</sup>: si la novela de tesis o la literatura moralizante en general se caracterizan por la linealidad y predictibilidad de su trama, que genera con ello un discurso infantil, simplificador e idealizador de lo real, la novela contemporánea, que basa buena parte de su estrategia en la decepción sistemática de las protenciones del lector –originadas estas en sus hábitos mentales, en sus creencias, en los topos en que se apoya inevitablemente su pensar–, conforma un dispositivo de puesta en crisis y ruptura de tales automatismos del pensamiento. Este esquema de contradicción de las anticipaciones –y ya el pensamiento dialéctico observó la importancia de la contradicción– no sólo se encontraría en la literatura, sino que puede hallarse igualmente en las demás artes temporales, dado que en todas ellas los procesos de constitución tienen lugar de modo semejante, y en todas ellas la forma de su temporalidad, de la que se derivaría el sentido de su vivencia estética, puede desembocar tanto en un tiempo lineal, ingenuo, ilusorio, mixtificador, como en el tiempo pleno de la obra de arte auténtica.

---

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p. 111.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 144.

<sup>27</sup> Cf. ISER, Wolfgang, *El acto de leer*, pp. 277ss.

## 6.

A los efectos de aclarar cómo se generan en la experiencia de la arquitectura estas estructuras temporales, es oportuno considerar la distinción que hace Colin Rowe, en su artículo *Transparencia: literal y fenomenal*<sup>28</sup>, entre estos conceptos de “transparencia literal” y “transparencia fenomenal”. Para Rowe, el primero se refiere a la propiedad de algunos materiales de dejar pasar la luz a su través. En arquitectura, el material transparente por antonomasia es el vidrio, cuyo empleo en grandes paños en el edificio moderno permite que, desde un punto de vista dado, puedan contemplarse a la vez aspectos del objeto que, con el empleo de sistemas constructivos tradicionales, sólo se perciben de manera sucesiva. Rowe ilustra esta cualidad con el ejemplo del edificio de la Bauhaus en Weimar, obra de Walter Gropius, en que, efectivamente, el uso de amplias superficies acristaladas, junto con una estructura resistente esbelta –principalmente en el ala de talleres–, permite la visión desde del exterior de un espacio interior que permanecería oculto de emplearse sistemas constructivos masivos. Por su parte, el concepto de transparencia fenomenal se refiere al modo en que, a partir de lo que del objeto se nos da, puede anticiparse en alguna medida aquello que no se percibe desde la perspectiva actual. Así, de un cubo regular sólo podemos ver en cada momento tres de sus caras, pero, dada la regularidad de su disposición y de su forma, parece verosímil que esta regularidad se extienda, en virtud de lo que la psicología de la *Gestalt* denomina *constancia de la forma*, al conjunto del objeto, y que por tanto aquello que no vemos de él sea más o menos homogéneo a lo que sí vemos.

De este ejemplo se deduce que el grado de transparencia fenomenal del objeto depende en buena medida de su organización formal. Rowe recurre aquí al caso de la villa Stein en Garches, obra de Le Corbusier: la configuración interna del objeto, consistente en una serie de planos verticales paralelos a las fachadas longitudinales, puede inferirse desde el exterior a partir de determinadas “marcas” que esta estratificación interior deja en la envolvente, en virtud de un mecanismo afin –aunque no del todo análogo– al descrito con respecto del cubo regular. Sin embargo, Rowe descubre a continuación cómo, si el alzado de *fenêtres en longueur* hace pensar en un espacio interior diáfano, alargado y paralelo a esa fachada, en realidad el visitante encuentra al llegar a la primera planta una sucesión de espacios menores y perpendiculares al espacio esperado. Otro tanto ocurre con otros aspectos de la casa, también descritos por Rowe. Esto debería resultarnos familiar a estas alturas: esta dinámica de generación y confirmación/desmentido de expectativas podría haberse descrito desde las categorías husserlianas de retención y protención, y resulta comparable a lo observado por Iser con respecto a la obra literaria. Este proceso contrasta, empero, con el que tiene lugar ante el edificio de Gropius, en que la percepción simultánea de interior y exterior no deja lugar a la dilación entre expectativa y su confirmación/desmentido, lo que cancela el tiempo de la obra en el sentido aquí considerado –si bien en otro sentido esta obra, aprehensible sólo al contemplar la sucesión de perspectivas múltiples desplegadas al caminar a su alrededor, posee un fuerte componente temporal, como ya advirtiese Giedion<sup>29</sup>.

Hay por tanto una correspondencia entre las categorías de transparencia literal y fenomenal en Rowe y la cualidad del tiempo de la obra. Pues si el edificio fuese

<sup>28</sup> ROWE, Colin, “Transparencia: literal y fenomenal”, en ROWE, Colin, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pp. 155-177.

<sup>29</sup> Cf. por ejemplo GIEDION, Sigfried, *Espacio, tiempo y arquitectura*, pp. 488-489.

comprensible en su totalidad desde una perspectiva única, perspectivas posteriores no aportarían información adicional, no se produciría reorganización alguna del sistema noemático del objeto, y el tiempo constituido por la obra sería un tiempo banal, vacío<sup>30</sup>. Al otro lado de la polaridad, en el caso del objeto completamente opaco, se produce un efecto similar de supresión del tiempo. Cuando a partir de una perspectiva dada no puede realizarse inferencia alguna acerca de la forma, percepciones sucesivas no contradecirán expectativas no suscitadas, por lo que no habrá conciencia de paso del tiempo en cuanto conciencia de cambio en el objeto intencional -bien entendido que el objeto completamente opaco, como el completamente transparente, son ideas regulativas que no se dan en la realidad. Pues incluso en el caso de opacidad máxima, la conciencia intentará integrar los noemas particulares en alguna forma a priori que, a su vez, permitirá generar anticipaciones, por poco definidas que sean, acerca del objeto.

Por consiguiente, la temporalidad del objeto se efectúa en una combinación de transparencia y opacidad. Si, como se ha señalado anteriormente, el grado de transparencia fenomenal del objeto depende de su grado de orden formal, el par transparencia / opacidad se relacionará con el par redundancia / información de la estética informacional, así como con el par tradición / novedad, tal y como lo concibe H. G. Gadamer en *Verdad y método*<sup>31</sup>. En la música tonal, los parámetros temporales de la obra se definen según una norma generalmente aceptada; en la arquitectura del clasicismo, encontramos algo semejante en el sistema clásico de proporciones y en el empleo de un lenguaje formal tomado de la arquitectura grecolatina. En ambos casos, se trata de objetos que poseen un alto grado de transparencia fenoménica, en virtud tanto de su redundancia formal como de su pertenencia a una tradición artística ampliamente compartida -la pertenencia a una tradición demasiado trillada equivale a una forma de redundancia. Por el contrario, tanto en la música como en la arquitectura contemporánea se produce un abandono de las formas tradicionales, lo que deriva en una baja predictibilidad de la obra. En consecuencia, si en la obra del clasicismo la transparencia da lugar a una constitución demasiado fácil de su objeto inmanente, lo que deriva en un tiempo insustancial, en la obra de vanguardia su falta de redundancia y su despegue de la tradición deberían generar un tiempo rico, denso y contradictorio, toda vez que una opacidad excesiva no provoque un consumo distraído o el mero rechazo.

Por otro lado, si el momento “tradicional” de la obra se asimila al de transparencia y el de innovación al de opacidad, el tiempo subjetivo se constituye en última instancia en la *interpretación* del objeto, es decir, en el proceso de generación de hipótesis acerca del sentido de la obra y de búsqueda de confirmación o desmentido de esas hipótesis. Pero esto acontece no sólo en las artes del tiempo, sino ante toda forma artística, lo que nos devuelve a uno de los primeros supuestos de esta discusión: la diferencia entre artes temporales y no temporales sería, en este sentido, de grado, de manera que de la opacidad inherente al momento de novedad del objeto se deriva un proceso paulatino, extenso en el tiempo, de micro-eventos de comprensión que culminan, idealmente, en el acontecimiento de comprensión -nunca completada- del conjunto de la obra. Un proceso

---

<sup>30</sup> ¿Puede equipararse la dificultad en la aprehensión de la obra con su “calidad artística”? La facilidad de su lectura puede considerarse, como se argumentará más abajo, como un índice de un escaso grado de novedad, y por tanto de un déficit de cuestionamiento o crítica de lo existente. Si consideramos que “calidad artística” radica en la relevancia existencial del sentido de la experiencia estética, parece que la obra verdaderamente crítica será una obra difícil.

<sup>31</sup> Cf. GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca, Sígueme, 2007.

que, como en las artes del tiempo, puede poseer ya la forma de un tiempo simple y trivial, ya la de un tiempo lleno, denso, problemático y contradictorio.

## 7.

Como se ha apuntado con anterioridad, la experiencia de la obra de arte constituye una *duración*, en el sentido que Bergson da a este término, es decir, se trata de una vivencia que, aunque extensa en el tiempo, e integrada por una serie de eventos más o menos discretos e identificables, una vez transcurrida sólo puede entenderse como una unidad, en que sólo a través de un “esfuerzo de atención retrospectivo”<sup>32</sup> pueden discernirse sus componentes y reconstruir los acontecimientos particulares que la han constituido. Esta duración, en cuanto vivencia significativa, implica un cambio cualitativo operado en la subjetividad: no somos los mismos antes y después de escuchar cierta sinfonía, de leer determinada obra literaria, o de contemplar tal o cual obra de arquitectura. Las sucesivas vivencias *significativas* experimentadas por el sujeto, sean de tipo artístico o no, suponen otros tantos cambios cualitativos en su ser. En este sentido, como afirma Bergson, todo nuestro pasado está presente en nuestra conciencia en todo momento:

¿Qué somos nosotros, qué es nuestro carácter sino la *condensación* de la historia que hemos vivido desde nuestro nacimiento [...] no pensamos más que con una pequeña parte de nuestro pasado, pero es con nuestro pasado entero, incluida nuestra curvatura de alma original, como deseamos, queremos, actuamos. Nuestro pasado se manifiesta por tanto íntegramente en nosotros por su impulso y su forma de tendencia, *aunque sólo una débil parte se convierta en representación* [cursivas mías]<sup>33</sup>.

Si, de acuerdo con la noción aquí utilizada, el tiempo subjetivo se identifica con la conciencia del cambio acaecido en nuestra subjetividad, este “esfuerzo de atención retrospectivo” permitirá reconocer, de entre la unidad cualitativa de nuestro ser actual, aquellas vivencias singulares que consideramos más significativas en nuestro devenir personal y, a la vista de los acontecimientos en que nos hemos formado, tomar conciencia del modo en que ha transcurrido el tiempo -si ha sido este un tiempo vano, o un tiempo de plenitud-, y componer en ese acto el objeto inmanente de ese lapso temporal. Un acto que, al revelarnos la forma de nuestro tiempo vital, constituye a su vez una vivencia significativa en sí mismo. Este proceso de construcción de la subjetividad es comparable al de la formación del objeto inmanente de la obra de arte, en cuanto constitución de una unidad sintética, nunca concluida, a través de una sucesión de fases. Como en la existencia personal, en cada momento de la experiencia de la obra está presente en la conciencia el conjunto de lo ya vivido de ella, en cuanto duración indivisa generada por el conjunto de cambios cualitativos operados en la estructura noemática del objeto, y en el sentido de esos cambios. La conciencia del tiempo transcurrido, en cuanto conciencia del devenir de nuestra subjetividad se deriva, de nuevo, y como en el caso de nuestra existencia, de la conciencia de la mudanza en el objeto inmanente, conciencia que sólo se adquiere mediante el bergsoniano “esfuerzo de atención retrospectivo”. Puede afirmarse entonces que, por un lado, la vivencia de la obra, en cuanto culminante en una vivencia de sentido, constituye uno de esos acontecimientos significativos que conforman la experiencia vital y, por otro, que la experiencia estética posee una figura básica isomorfa a la de la existencia.

---

<sup>32</sup> BERGSON, Henri, *Memoria y vida*, Madrid, Alianza, 1987, p. 10.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, 48.

## 8.

El tiempo constituido por vivencias singulares formativas se contraponen a lo que Guy Debord denominó tiempo pseudo-cíclico de la producción. Para Debord, quienes controlan los medios de producción se han apropiado también del tiempo “lineal”<sup>34</sup> de las vivencias existencialmente relevantes y formativas que contribuyen positivamente a la maduración de la persona:

La sociedad que ya ha dominado una técnica y un lenguaje, aunque producto de su propia historia, no tiene otra conciencia que la de un *presente perpetuo*. Los propietarios de la plusvalía histórica poseen para ellos solos el tiempo irreversible de lo viviente, poseen el conocimiento y el goce de los acontecimientos vividos, *tiempo externo al tiempo cíclico de la producción organizada; tiempo de la aventura y de la guerra* [cursivas mías]<sup>35</sup>.

Pues bien, de acuerdo con lo anterior, la experiencia del objeto arquitectónico, y en general la de la obra de arte, no sólo participa, en cuanto vivencia singular y vitalmente significativa, en la conformación de un tiempo lineal –en sentido debordiano-, formativo, contribuyendo con ello a conjurar el tiempo pseudo-cíclico de la producción, sino que la obra ofrece, en la forma de su temporalidad, un modelo de ese tiempo lineal, en virtud de la semejanza entre la experiencia artística y la construcción del ser. La vivencia artística alcanza así uno de sus sentidos utópico-emancipadores: en cuanto modelo de un tiempo “de la aventura y de la guerra”, superador de la perniciosa temporalidad pseudo-cíclica de la producción –o más bien *anti-producción*, en palabras de Maurizio Lazzarato- contemporánea, el consumo y el ocio mercantilizado.

La experiencia de la obra de arquitectura, en la peculiar forma de su temporalidad, se propone entonces como metáfora de la existencia, de manera comparable a como, para Ricoeur, el tiempo de la ficción narrativa constituye un agente de refiguración de la temporalidad ordinaria. La obra de arquitectura, al proponer un tiempo pleno y significativo frente al tiempo baldío de la *sociedad del espectáculo*, se acerca a lo referido por Ricoeur a propósito de *La montaña mágica*, de Thomas Mann<sup>36</sup>. En esta obra, el contraste entre el tiempo suspendido de los habitantes del *Berghof* y el tiempo de la implicación vital de las gentes del “país llano” invita a reflexionar acerca del sentido de la acción en la vida y la identidad individuales. Hans Castorp ingresa en una especie de ámbito fuera del tiempo, ajeno al cambio, regido por las rutinas del sanatorio, estrictamente vinculadas a lo biológico, en una especie de “supervivencia ampliada, donde lo vivido cotidiano queda privado de decisión”, en palabras de Debord<sup>37</sup>. El tiempo del *Berghof* es el tiempo pseudo-cíclico puro, análogo al de la producción postmoderna, un presente eterno sin lugar para acontecimientos verdaderamente significativos o formativos. El tiempo de la arquitectura, como el tiempo refigurado de la ficción literaria, se propone como modelo de tiempo vital en la riqueza y significación de sus acontecimientos estéticos y del conjunto de su experiencia como duración, oponiendo un tiempo “lineal” al tiempo vacío de la producción contemporánea.

---

<sup>34</sup> La calificación de este tiempo como “lineal” es del propio Debord.

<sup>35</sup> DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*. Sevilla, Doble J, 2009, p. 75.

<sup>36</sup> Cf. RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración*, pp. 553ss.

<sup>37</sup> DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, p. 90.

**9.**

La discusión precedente ha tratado de abrir algunas líneas de reflexión acerca de dimensiones concretas de la temporalidad de la obra de arquitectura, así como explorar la eficacia explicativa de algunos planteamientos extra-arquitectónicos, procedentes de la filosofía de la música, la fenomenología o el pensamiento de Bergson, Ricoeur o Debord, y que han resultado esclarecedores en otros ámbitos artísticos. Aunque aquí no cabe apenas sino argumentar la pertinencia de este enfoque, sí puede desprenderse de lo anterior que el isomorfismo entre la constitución del sujeto y la del objeto intencional de la obra de arte –afinidad a la que subyace la idea común de tiempo como conciencia del cambio operado en la subjetividad–, permite comprender el modo en que el arte puede contribuir a la superación de la banalidad –en el mejor de los casos– derivada de las estructuras productivas contemporáneas y, en concreto, a través de su aspecto temporal, propiciar una “refiguración del tiempo ordinario”, en palabras de Ricoeur. De este modo, una propiedad meramente formal del objeto, como es el contraste –en sus múltiples variantes posibles– entre el tiempo objetivo y el tiempo subjetivo de la obra, se torna relevante desde un punto de vista político, existencial o emancipador en cuanto generadora de figuras temporales paradójicas.

## Bibliografía

- BERGSON, Henri. *Materia y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza, 1987.
- CASSIRER, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas I. El lenguaje*. Ciudad de Méjico: FCE, 2003.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Sevilla: Doble J, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus, 2009.
- FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza, 2006.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme, 2007.
- GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo, y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona: Reverté, 2009.
- HUSSERL, Edmund. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid: Trotta, 2002.
- ISER, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.
- KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Austral, 2001.
- MINKOWSKI, E. *El tiempo vivido. Estudios fenomenológicos y psicológicos*. Ciudad de Méjico: FCE, 1973.
- PALLASMAA, Juhani. *Encounters I. Architectural essays*. Helsinki: Rakennustieto Publishing, 2012.
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración*. Ciudad de Méjico: Siglo XXI, 1995.
- ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.
- ROWE, Colin, “Transparencia: literal y fenomenal”, en ROWE, Colin, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987, pp. 155-177.
- SCRUTON, Roger. *La estética de la arquitectura*. Madrid: Alianza, 1985.
- SOURIAU, Etienne. *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. Ciudad de Méjico: FCE, 1979.
- VILLAR-TABOADA, Carlos, “La temporalidad en la música espectral. Percepción y metamímesis sonora”, en VEGA, Margarita y VILLAR-TABOADA, Carlos (eds.), *El tiempo en las músicas del siglo XX*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical / Glares, 2001, pp. 159-170.
- XIRAU, Joaquín, “Time and its dimensions”, *Philosophy and Phenomenological Research*, vol. 6, nº 3, 1946, pp. 381-399.