

EL TIEMPO EN LA ESCULTURA DE NAVASCUÉS

MERCEDES MENÉNDEZ GONZÁLEZ

EL TIEMPO HISTÓRICO DEL ESCULTOR NAVASCUÉS. DEL ACELERADOR DEL 68 A LA CONDICIÓN POSTMODERNA

EN LA ÚNICA BIOGRAFÍA de José María Navascués (Madrid, 1934-Oviedo, 1979) publicada hasta la fecha, Evaristo Arce daba cuenta del interés prestado a cuestiones estético-filosóficas por parte del artista desde mediados de los años sesenta.¹ Esas lecturas, aún pendientes de precisar, cristalizaron en todo caso en algunos artículos publicados por Navascués en la revista *Asturias Semanal* (1970) y en escritos posteriores inéditos o editados parcialmente por Arce, que han sido objeto de estudio por parte de Javier Barón Thaidigsmann.²

Conviene explicar el contexto. En los años sesenta y setenta, Navascués se movía en un círculo de personas que estaban, como mínimo, al tanto de las principales tendencias del pensamiento estético universal, de marcado acento francés, y cabe suponer que participara de ello. Para resumir aquel contexto, resulta útil acudir al primer número de la revista asturiana *Los cuadernos del Norte*, correspondiente a los meses de enero y febrero de 1980. El nombre de Navascués encabeza la portada: el artista había fallecido dos meses antes y este era un urgente y póstumo homenaje en una publicación que echaban a andar

¹ SUÁREZ, R. y ARCE, E., *María Galán/José María Navascués*, Oviedo, Banco Herrero, 1984, pp. 89-373. Arce publicó una versión resumida del texto en Feás Costilla, L. (coord.), *Colección Artistas Asturianos*, Vol. V. Pintores, Oviedo, Hércules Astur, 2002.

² BARÓN THAIDIGSMANN, J. «Algunas ideas de Jose María Navascués sobre arte», en Alejandro Mieres (coord.), *Navascués. Antología*, Gijón, Caja de Ahorros de Asturias, 1984. Barón, autor de algunos de los mejores análisis publicados sobre Navascués, también ha apuntado dos ideas sobre el tiempo en su obra que coinciden con las que yo misma desarrollo en esta comunicación. En concreto, se ha referido al tiempo congelado expresado en los pilotos y al tiempo expandido de Madera + color. En «La inquietud por el cambio», *Lápiz Revista Internacional de Arte*, n.º 21, Madrid, Moloc Ediciones SL, Dic. 1984, pp. 18-23.

manos amigas, entre ellas las de Juan Cueto, director de la revista (y «en cierto modo embajador del estructuralismo, y luego del postestructuralismo; de Lévi-Strauss, y posteriormente de la teoría literaria, de la semiótica, de Kristeva y todas aquellas corrientes», en palabras del filósofo Vidal Peña).³ Antonio Gamoneda y Pedro Caravia firmaban en el interior sendos artículos sobre el artista. Volveremos después a ellos. Ahora fijémonos en el texto que abre el ejemplar y, por tanto, la entera colección de *Los Cuadernos del Norte*: «Existencialismo, provincia y revival», en el que de nuevo Vidal Peña repasa las corrientes filosóficas que habían dominado desde finales de los cincuenta las tertulias de «la provincia». Se refería a la asturiana, cuando hablaba de provincia, y en especial a los grupúsculos nacidos en el seno de la Universidad de Oviedo, nutridos en buena medida desde la cátedra de Gustavo Bueno, en la que el mismo Juan Cueto colaboraba a finales de los sesenta. Después de dar cuenta de la convivencia mal avenida entre existencialismo y materialismo y no sin antes señalar un conocimiento superficial del pensamiento de Sartre y sobre todo de Heidegger en la generalidad de los contertulianos, procedía a descartar la asimilación en esencia y en *tono* entre «aquel existencialismo» y el supuesto «revival existencialista» que entonces ya acontecía, acabando con una mordaz alusión a la idea del eterno retorno.⁴

Estrictamente ajustado al caso de Navascués es el enfoque que aportaba en 1984 Guillermo García-Alcalde, compañero de andanzas en *Asturias Semanal*:

Lo evidente es que respondemos al placer de hablar del amigo sin la menor pretensión historicista. El mismo, como todos los nucleados de alguna manera en el deshielo cultural asturiano de los últimos sesentas y los primeros setentas andaba de lleno en el proceso de aceleración de la historia que se dispara en el 68, con sólo tres meses de lapso entre la cosa revolucionaria de París y la cosa invasora de Praga, siempre con Vietnam al fondo y el romanticismo guevarista bastante envejecido. Entra en cuestión el estatuto racional del absurdo, los fenómenos sociales contradictorios se institucionalizan y los tardosartrianos buscan salidas marxistas a través de Marcuse, Lukacs o Althusser, estructuralistas en Chomsky o Foucault, freudianas en Lacan. La razón científica y la razón anárquica coexisten en una sola razón ambivalente. Más o menos cuando Navascués decide *fijar* su definitiva *vita nova*, Cohn-Bendit justifica sus treinta años en la destrucción de todos los sistemas, incluidos los

³ Vidal Peña, en entrevista con Javier Morán para el diario *La Nueva España*, Editorial Prensa Ibérica, 25/07/2011.

⁴ PEÑA, V., «Existencialismo, provincia y revival», en *Los Cuadernos del Norte*, año 0, n.º 1, Gijón, Caja de Ahorros de Asturias, Enero-Febrero 1980, pp. 2-7.

revolucionarios. No es posible saber qué queda hoy de todo eso en la vanguardia del *be-in* permanente, que adopta como *status-symbol* el rechazo de la herencia. Pero tampoco es descabellado el precedente cuadro esquemático como atmósfera del escultor, algunos de cuyos escritos abundan en nombres y citas bien expresivos.⁵

Aporto esta referencia, quizás demasiado larga, para retrotraernos al contexto estético-filosófico de Navascués; está por terminar la tarea de reconstruirlo a su medida y en perspectiva, ya que sobre Navascués (y en particular sobre sus ideas estéticas) apenas se ha escrito desde los años ochenta del pasado siglo. No hay ahora pretensión de detectar con carácter exhaustivo discursos o conceptos susceptibles de abordar en este breve estudio de caso, ni tampoco de profundizar en aquellos a los que sí se hará referencia en tanto parezcan necesarios para exponer esta particular (y seguramente no definitiva) interpretación del tema. No obstante, sí he intentado evidenciar a lo largo de este artículo cómo algunos de ellos calaron en su propuesta artística, particularmente sintética.

Observemos esta tomando como *leit motiv* el tema planteado por el simposio: el tiempo en el arte. ¿De qué modo comparece el tiempo en la obra de Navascués? ¿Se reconocen en ella conceptos relacionados con el tiempo o lo temporal? ¿Reside alguna cierta temporalidad en su gramática plástica? El enfoque no ofrece una interpretación integral de la experiencia creadora de Navascués, objetivo de la tesis doctoral que tengo en curso, pero sí puede arrojar luz sobre una obra calificada a menudo como enigmática y hermética, al igual que su autor.

Me he centrado en el que considero —y él mismo consideró— su período creativo más brillante: la década de los setenta, que coincide con su último decenio de vida. Su experiencia anterior, aun teniendo interés, es lo suficientemente distinta como para que el crítico Pedro Caravia la bautizara «prehistoria de Navascués», idea que tuvo éxito historiográfico; y el propio artista la excluía de su currículum. La decisión de limitar la atención a la escultura, sin embargo, obedece a mi voluntad de concentrar esfuerzos. Asumo que al marginar su obra pictórica (principalmente dibujos, en esta época) desatiendo un campo de estudio importante y pertinente para este estudio, que deberé retomar en otro momento. Diferencio fundamentalmente dos etapas, que se corresponden con la primera y la segunda mitad de la década. Salvo contados experimentos, el material en su creación escultórica fue siempre la madera.

⁵ GARCÍA ALCAIDE, G., «Navascués, entre palabras y formas», en Alejandro Mieres (coord.), *Navascués...*, *op. cit.*, p. 69.

TIEMPO Y TIEMPOS EN LA ESCULTURA DE NAVASCUÉS

1971-1975: Maderas negras

La primera serie escultórica de Navascués, *Eros* (1969-1971), anuncia ya en el título un hilo conductor relacionado con el tiempo que enhebra un discurso posible sobre el artista: el binomio Eros-Thanatos. Eros y las dos series que le dieron continuidad, *Contactos* (1972) y *Cajas de resonancia* (1972-1973), componen un grupo formal y temáticamente unitario de piezas animadas por un evidente principio de pulsión erótica, con volúmenes de base esférica y marcado biologismo en los ritmos y en las formas, a menudo explícitas en su referencia a los órganos sexuales. Desvela un cisma entre ellas, precisamente, la idea de temporalidad: pues el tiempo continuo y primigenio que inspira *Eros* es pronto desequilibrado, interrumpido por el instante del *contacto*, dislocado por el desplazamiento de la temporalidad que el eco implica.

Tras ellas, Navascués se empeñó en nuevas series de obras figurativas y de objetualidad redundante. Comenzó con las *esculturas-muebles*, como *Televisión y Baúl*, en las que proponía un juego dialéctico de contrarios (obra de arte-objeto) como base de la crítica sociocultural y estética que asumía; ya aquí, al menos de modo tácito, invertía la relación sujeto-objeto señalando en la absurda acumulación de objetos (aporéticamente inútiles) la ausencia de aquel. Subrayemos antes de seguir que en la presentación de todo ello aplica categóricamente la ironía; con la cual, siguiendo la lección de Valeriano Bozal, entendemos pone y exige distancia respecto a cualquier lectura (en especial aquellas de corte existencialista) que queramos hacer de lo antedicho.

La atención a las relaciones entre sujeto y objeto, deseo y producción, placer y poder, así como el manejo de conceptos centrales de la crítica cultural como es el fetiche, se materializaron de modo más evidente y más incisivo en las armas, máquinas y armaduras que realizó entre 1974 y 1975: son especialmente representativas la mujer y los pilotos, que pueden ser bustos singulares o estar incluidos en estructuras mayores (*Aros*, *Maria Antoñeta*, *Avión*, *Fórmula* [Fig. 1], etc.); esculturas «capsulares»⁶ como el lacaniano *Armariol/Espejo II* o *Hamaca*, irónico ataúd; y todo un arsenal de armas y máquinas de matar con expresivos títulos: *Guillotina*, *Armas-Erosex*, *Estaca para matar vampiros...*

⁶ El término «capsulares» lo propone Antonio Gamoneda en su particular categorización de las esculturas de Navascués en: GAMONEDA A., «Lectura parcial de José María Navascués», en *Los Cuadernos...*, *op. cit.*, pp. 32-39.



Fig. 1. José María Navascués: *Armas*, 1975. Fuente: «Navascués», Galería Guereta, 1975 (Fotógrafo: J. Lamarca).

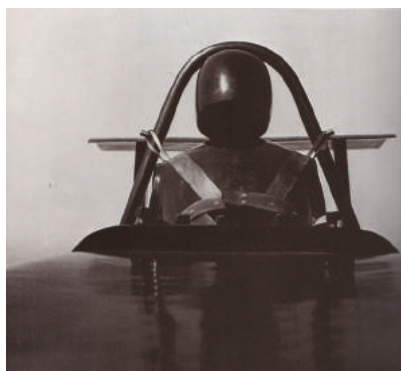


Fig. 2. José María Navascués: *Fórmula*, 1975. Museo Casa Natal Jovellanos de Gijón. Fuente: «Navascués», Fondo de Arte Masaveu, 1976 (Fotografos: J. Á. García/F. Fuenteseca/C. Acuña /J. Lamarca).

[Fig. 2]. Armaduras y armas eran desmontables y podían vestirse y empuñarse; el propio Navascués, con un grupo de amigos, protagonizó una acción que acababa con la muerte del artista.⁷ Navascués llegó a esta serie de *esculturas huecas* gracias en buena medida a una renovación técnica, aunque pronto entendió que la idea del «envoltorio» era muy provechosa pues el enriquecido juego de contrarios (sujeto-objeto, vacío-lleño) le permitía afinar sus cargas críticas, de evidente influjo marcusiano. Pero veamos, en relación con el tema del tiempo, qué otras claves pueden darnos esas iconografías de resonancias clásicas altamente significantes: el piloto y la mujer. Como los famosos maniqués de De Chirico, son cuerpos deshumanizados: contradictoriamente estáticos, vaciados, sin ojos, boca, brazos siquiera que posibiliten la comunicación.⁸ Las puestas en escena para su reproducción fotográfica subrayan a menudo su acu-

⁷ Diversas fotografías que recogieron esta acción están publicadas en CUETO ALAS, J., *Una conversación con Navascués*, Gijón, Cuadernos de Arte de la Galería Tantra, 1976.

⁸ Sobre este tema abunda Miguel Antonio Fernández Campón en su tesis doctoral *El concepto de tiempo en las vanguardias históricas: futurismo, pintura metafísica y dadaísmo*, Universidad de Extremadura, 2014. Así, estudia el concepto de corporalidad del «maniqué profundamente no vivo» de De Chirico a partir del ‘cuerpo sin órganos’ de Deleuze y de Artaud, y analiza la temporalidad de su pintura en relación a las filosofías de Bergson y de Heidegger.



Fig. 3. José María Navascués: No sabemos cuándo va a comenzar, 1974. Colección particular.

Fuente: "Navascués", Fondo de Arte Masaveu, 1976 (Fotografos: J. Á. García/F. Fuenteseca/C. Acuña/J. Lamarca).

sada frontalidad, o bien proponen su deslocalización en medio de la naturaleza, recuerdo quizás voluntario de aquella vertiginosa *soledad plástica* querida por la corriente metafísica. El título dado al cuerpo de mujer, *No sabemos cuándo va a comenzar* [Fig. 3], proyecta la incerteza hacia un instante futuro. Navascués nos sitúa en un tiempo suspendido que a su vez implica una idea lineal del tiempo. Un tiempo lineal que se interrumpe, se disloca, se pierde, se aniquila tras la muerte, se cancela, o se suspende.

Recordemos: todo ello suministrado, sobre todo en esta primera mitad de los setenta, con una dosis generosa de ironía.

Las *maderas negras* presentan un acabado oscuro, brillante, pulimentado, con «aire de mueble burgués» en palabras de Navascués, que enmascara y hasta contradice su factura real: están hechas en madera común, por lo general pino norte teñido con anilinas y barnizado. El deliberado «efecto de preciosismo» era una «manera de ironizar sobre los valores de la vieja cultura», y sobre ello se expresó el artista.⁹ Pero estas consideraciones de índole técnico-formal también revelan, en mi opinión, una apropiación del tiempo como material artístico. El ocultamiento del gesto —que llegaba después de más de

⁹ CUETO ALAS, J., *Una conversación...*, *op. cit.*, pp. 18-20.

una década dedicado el artista al informalismo pictórico— y el falseamiento de las cualidades físicas de la materia logran máxima eficacia en la expresión de la temporalidad congelada, metafísica, ausente que imponen la mujer y los pilotos, sus temas más queridos. Los últimos pilotos, ya sin ese acabado pulido, anunciaban cambios. También una serie de dibujos de naturalezas muertas que realizó entre 1974 y 1975: si su técnica hiperrealista remitía a la instantaneidad de la imagen fotográfica, el tema sin embargo hablaba del transcurso del tiempo en la materia representada, con lo que anticipaba, desde el punto de vista que sostengo, lo que hizo en escultura a partir del año siguiente.

1976-1979: Madera + color

En abril de 1976 se publicó *Una conversación con Navascués*, libro que recogía una entrevista entre el artista y su amigo Juan Cueto. Quedaba allí escrita en parte su intención de cambio y sus porqués. Para evitar el «realismo connotativo», decía proponerse «fijar mi atención en el proceso mismo una vez perdida la inocencia. Pero me surge la trampa de la circularidad. [...] unos signos, mis signos me remiten a otros signos. Lucho contra esta encerrona [...], pero puede ser elástica. Sí. Finita, cerrada pero elástica. [...] El ensanchamiento del círculo es evidente. [...] No se puede dar la vuelta atrás».¹⁰

A mi entender, estas ideas tienen su traducción plástica en las obras que realiza a partir de ese año 1976. Desde ese momento decidió *hacer patente* el proceso, tanto el de ejecución de la obra como el de vida y degradación que transcurre en la materia. Esta siguió siendo la madera, ahora con sus vetas y nudos al descubierto. La escultura de gran formato *La cascada* era punto de inflexión en tanto que enseñaba el hasta entonces oculto proceso constructivo, además de ostentar un despliegue espacial nuevo y una renovada alusión a los ritmos de la naturaleza.

Bajo el nombre genérico *Madera + color* (los títulos también dan cuenta del cambio) agrupó las diversas series que integran su producción escultórica posterior. La novedad del color y el paso del bulto redondo a un soporte rectangular y plano no solo disolvían los límites entre escultura y pintura, algo que han señalado ya diversos autores. A la vez, desarrollaba el espacio de la superficie

¹⁰ CUETO ALAS J., *Una conversación...*, *op. cit.*, pp. 25-26.



Fig. 4. José María Navascués: Color + madera, 1976. Colección particular. Fuente: "Navascués", Fondo de Arte Masaveu, 1976 (Fotografos: J. Á. García/F. Fuenteseca/C. Acuña y J. Lamarca).

escultórica y saturaba este de materia desnuda y de huellas: cortes e incisiones, ondulaciones y texturas, rayas, puntos, color, vetas y nudos... ¿Acaso no pesa el tiempo contenido, expandido e impreso en ellas? [Fig. 4].¹¹

¹¹ Navascués se refiere a ellas como «unidades mínimas de la expresividad plástica», las cuales reivindicaba en otra parte de la conversación con Cueto como «verdaderos interruptores de la naturalidad del signo». A la pregunta del interlocutor «¿No irás en pos de una utopía?», Navascués contestaba (y este fragmento abrirá el catálogo de su última exposición individual, celebrada en la Galería Trece de Barcelona, en febrero de 1979):

Soy consciente. Mejor dicho, no soy inocente. No es posible serlo en estos precisos momentos. Por eso sé que, salvo los lenguajes totalmente formalizados, nadie puede escapar del imperialismo connotativo, especialmente en el terreno en el que me muevo. Pero yo no ando a la búsqueda de estas unidades mínimas para elaborar un discurso exacto. Al contrario, lo hago para potenciar, todavía más, lo imaginario.

El tema es denso y tendrá desarrollo en otro lugar. Apunto ahora la conexión con aquellas «tentativas» de renovación crítica que Simón Marchán llamó *estéticas de la textualidad*, tanto la pionera semiótica de Umberto Eco (que acababa de publicar la primera edición de su *Tratado*, en 1975) como, y especialmente, aquella otra «tendencia que considera el *texto artístico*

En efecto, creo que el giro en su discurso teórico produjo obras que expresan una temporalidad distinta e incluso contrapuesta a la que sugerían sus armaduras. Podría resultar paradójico que esta nueva estrategia —centrada en el proceso y la autonomía del lenguaje artístico— haya llevado al escultor a indagar en las cualidades simbólicas de la materia. A propósito de ello dejó escrito Antonio Gamoneda un agudo análisis, del que extraigo el siguiente fragmento:

Navascués ha sido vencido por su propia pasión, por la insurgente necesidad de provocar a la naturaleza con sus mismas potencias. Las piezas «madera más color» son exactamente lo contrario de sus viejas «reducciones a la imagen». Lo que ahora está convocando es la suma de posibilidades sensoriales (táctiles, visuales) que, dentro de la plástica, cabe reunir para intensificar la evocación de la naturaleza. [...] Aquí hay una apelación total a la vida y a la muerte (es casi lo mismo), a la existencia física que niega el vacío y el vértigo. Aquí —no estoy jugando con el vocablo— hay una *mística de la materia*.¹²

La aparente contradicción puede resolverse en términos que no invalidan su coherencia plástica, pero también invita a considerar que en toda obra hay algo de grafológico: el artista no trabaja desde fuera de sí mismo. Esta última etapa creativa de Navascués coincide en lo personal con una creciente preocupación en torno a la experiencia místico-religiosa. ¿Se *muestra* ello en la obra?

Señalaré dos ideas que animan a afirmararlo. En primer lugar, y como a tantos coetáneos, algunos conceptos propuestos por las filosofías orientales le sedujeron, los llevó a su plástica e importan a nuestro tema. Aludía Gamoneda a la evocación esencial de la naturaleza y del tiempo cíclico en el que esta se inscribe. Cómo no sumar el don de la contemplación que ofrece el amor por el material basto y sus huellas, contenedores de tiempo y de belleza. Por otra parte, es conocido que en esta época final de su vida Navascués se vio atraído por asuntos esotéricos.

Parece que aceptó la idea de la reencarnación y llegó a interesarse por prácticas como el desdoblamiento y el viaje astral. ¿Aluden a ello las piezas tituladas *Puerta* y *Umbral*? Sobresalen en este punto las esculturas presentadas póstumamente en la Bienal de São Paulo, que al igual que aquellas supo-

como *productividad* o producción de sentido, siguiendo las propuestas del grupo en torno a la revista *Tel Quel*: R. Barthes, J. Kristeva, Ph. Sollers, M. Pleynet y otros». *La Estética en la cultura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, pp. 319-320.

¹² GAMONEDA, A., «Lectura parcial...».



Fig. 5. José María Navascués: Madera + color, 1979. Museo de Bellas Artes de Asturias, depósito del Ayuntamiento de Oviedo. © Museo de Bellas Artes de Asturias.

nen una cierta vuelta a la representación [Fig. 5]. Resulta difícil no *interpretar* estas —en todo caso, ambiguas— formas como una suerte de sudarios que ocultan/revelan presencias/ausencias. Sobre este tema llamaba la atención Simón Marchán en su clásico texto *Del arte objetual al arte del concepto*, concretamente en su *Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*: «Habría que reparar, sobre todo, en temáticas tan desatendidas como la emergencia auro-ral de los objetos y la figura humana desde la propia materia y la superficie [...]».¹³

Si, en efecto, en estas piezas últimas de Navascués late «la violencia inmemorial con la que un cuerpo se separa de otro para ser»,¹⁴ no me resisto a pensar aquí en la categoría de *lo abyecto* propuesta por Kristeva. La abyec-

¹³ MARCHÁN FIZ, S., *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna»*, Madrid, Ediciones AKAL, 2009 (1986), pp. 334-335.

¹⁴ KRISTEVA, J., *Poderes de la perversión*, México DF/Buenos Aires/ Madrid, Siglo XXI Editores, 6ª edición, 2006 (1ª ed., 1988; *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1980), p. 18.

ción, «una alquimia que transforma la pulsión de muerte en un arranque de vida, de nueva significancia».¹⁵ La abyección, cuyo tiempo es doble: «tiempo del olvido y del trueno, de lo infinito velado y del momento en que estalla la revelación».¹⁶ Abyección, en razón de la cual la filósofa francobúlgara observaba —en un texto estrictamente coetáneo a estas maderas— cómo en la modernidad occidental «“sujeto” y “objeto” se rechazan, se enfrentan, se desploman y vuelven a empezar, inseparables, contaminados, condenados, en el límite de lo asimilable, de lo pensable: abyectos».¹⁷

EPÍLOGO A UNA BIOGRAFÍA: EL TIEMPO COMO PUNCTUM

José María Navascués sufrió una angustia creciente en los últimos años de su vida, que acabó en una muerte prematura y trágica. No es necesario conocer los motivos para entender que este hecho ha afectado a la interpretación de su biografía e incluso de su obra. En aquel número cero de *Los cuadernos del Norte*, Pedro Caravia aludía precisamente a la modificación que tal final es capaz de imponer a una biografía.¹⁸ El poeta Gamoneda, a su vez, comparaba las últimas maderas de Navascués con una desgastada y bella taja de esas que sirven, o más bien servían, para lavar; y completaba el símil entre la misma taja, «organismo construido por una naturaleza ciega y lentísima», y su llorado autor, «organismo destruido por una historia ciega y vertiginosa». Daba incluso algún detalle del estado de su cuerpo sin vida y añadía: «Este es un preámbulo inconveniente, pero yo lo necesito. Contiene datos que van a estar —aunque no sé cómo— en la indagación que sigue».¹⁹

A la luz de ello, me permito extrapolar un concepto que aportó Roland Barthes en su texto póstumo *La cámara lúcida* (1980).²⁰ Me refiero al *punctum*: inesperado productor de sentido, y de emoción, que reside en la imagen fotográfica. Traslademos esta idea a la obra plástica de Navascués. Y acordemos

¹⁵ *Ibidem*, pp. 24-25.

¹⁶ *Ibidem*, p. 17.

¹⁷ *Ibidem*, p. 27-28.

¹⁸ CARAVIA, P., «La última contradicción de Navascués», en *Los Cuadernos...*, *op. cit.*, pp. 32-33.

¹⁹ GAMONEDA, A., «Lectura parcial...», *op. cit.*, espec. p. 32.

²⁰ BARTHES, R., *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1982.

.....

con Barthes que también el tiempo funciona como *punctum*, como punzada azarosa que desvela un futuro anterior a quien contempla la obra. En palabras del filósofo francés, «desgarrador énfasis del noema esto-ha-sido, su representación pura».