

# Espacios y tiempos reales e imaginarios en el arte

Federico Álvarez

*Profesor. Universidad Nacional Autónoma de México.*

Causa vértigo considerar por un momento que el lienzo en el que están pintadas *Las Meninas* fue, antes de que Velázquez pusiera sobre él los primeros trazos de su carboncillo, un lienzo vacío. Sabemos que el vacío físico no existe, pero, indudablemente, el vacío espiritual sí. Los espacios siderales están llenos; pero ¡cuántos espacios vacíos hay en nuestras mentes! ¡Qué tarea azezante la de ir llenándolos —siempre de manera desesperadamente parcial— con imágenes y conocimientos! ¿Qué era lo que había, ante los ojos de Velázquez, en aquel enorme lienzo blanco? Los fantasmas de unos espacios y de unas figuras existentes solo en la imaginación del pintor. «Los ojos —decía Heráclito— son testigos más exactos que los oídos». Y Dewey: «la vista es el más intelectual de los sentidos». Y Leonardo da Vinci: «*La pintura e cosa mentale*». Podemos pensar que, en definitiva, se referían a esa indecible actitud del pintor frente al lienzo vacío, capaz de generar espacios imaginados.

Lo mismo sucede cuando el escritor se enfrenta con la famosa página en blanco de la labor literaria. Hay también aquí un vértigo, un miedo casi. El espacio blanco de la hoja, como el del lienzo, adquiere una

vida extraña, una realidad desconcertante. ¿Por qué? Porque está pidiendo calladamente que le sea sobrepuesta otra realidad: la realidad imaginada. Saramago hablaba no hace mucho de la angustia que significaba empezar a escribir una novela, llenar una y cinco y diez páginas y no oír todavía nada; y de la enorme alegría que supone el empezar a oír las voces claras de sus personajes en el espacio de esas páginas que, desde entonces, empiezan a llenarse de vida, es decir, de un espacio de tres dimensiones alzado mágicamente sobre la blancura del papel gracias al sentido del oído que imagina. Bachelard, siempre sutil y fino, nos recuerda, a otro propósito, «el rumor de mar de la concha vacía»: se imagina un espacio a través del oído...

¿Y cómo experimentamos ese espacio en tanto espectadores de la pintura o lectores de la novela? Reinhardt Koselleck lo ha llamado «espacio de experiencia».<sup>1</sup> Pondré un ejemplo personal que todos han vivido. Llego a la casa; no está lista la cena. Tomo al azar un libro del librero, *La Ilíada*, y después de sentarme lo abro en cualquier página. He aquí que Héctor se prepara para salir fuera de los muros de

Troya a combatir a los aqueos. Sus arreos de guerra (coraza, casco, espada) resuenan en los corredores de palacio cuando va a despedirse de su madre, Hécuba desconsolada, y cuando camina hacia su esposa Andrómaca bañada en llanto. Su pequeño hijo está junto a ella, y empieza a llorar asustado al no reconocer a su padre cubierto de hierros, con el rostro tras la celada. Héctor se arrodilla junto a él para abrazarlo, y el niño se espanta y grita. Andrómaca le pide a Héctor que no salga en busca de la muerte, que se quede al resguardo del Palacio y se duela de su aflicción y del tormento de su hijo, pero... De repente, «la cena está en la mesa», oigo, y con un sobresalto, salgo abruptamente del palacio de Príamo.

¿Cómo pueden yuxtaponerse esos dos tiempos, esos dos espacios casi infinitamente separados? El arte hace esa maravilla. Dice Lukacs:

Los hombres viven, en las grandes obras de arte, el pasado y el presente de la humanidad [...], se produce una elevación del individuo desde lo cotidiano, y vive así realidades que le serían de otra manera inaccesibles [...]. El arte levanta un trozo de realidad de su singularidad y lo hace representar la universalidad [...]. El individuo se hace así hombre de todas las épocas [y de todos los espacios, podría añadirse].<sup>2</sup>

Pero no todos los individuos, desgraciadamente, gozan este viaje en la máquina del tiempo que es el arte; como dice Serres, «el mundo se da a ver al mundo que lo ve». Es aquí donde entra la capacidad imaginativa del ser humano, la intuición sensible que se hace poderosa en el cultivo de los sentidos.

¿Y qué decir de la música? ¿A dónde nos llevan, en la semioscuridad casi siempre melancólica del atardecer, los acordes irrespirables de «Muerte de amor», de *Tristan e Isolda*, de Wagner? A un espacio infinito «liberado de los lazos de la gravedad», como dice Baudelaire, y, sin embargo, interior, al que podemos llegar con los ojos cerrados. Infinito e interior. No estamos ya en el terreno estrictamente testimonial del ojo heracliteano. Cuando Dewey dice que la vista es el más intelectual de los sentidos, no le quita carácter intelectual al oído pero lo hace dependiente de las emociones. «En sí mismo —dice— el oído es un sentido emocional» y alcanza su intelectividad a través de las emociones. Al decir, pues, «espacio interior» revelado por la música, recreo su diferencia del «espacio exterior» y recuerdo la frase famosa con la que Kant ponía de manifiesto sus máximos asombros: la infinitud exterior de los espacios siderales y la hondura igualmente infinita del mundo moral. Dos espacios en los que la imaginación y el espíritu se pierden anonadados.

Pero el espacio puede ser también finito, concreto, real. A diferencia del espacio de *Las Meninas*, del espacio troyano, del espacio de Isolda, espacios imaginados, hay otros cuyos límites se pueden tocar. La escultura

es, por ejemplo, según un viejo lugar común, la ocupación de un espacio tridimensional; pero es también, acaso más que la ocupación, la definición de ese espacio, su descubrimiento, la imposición de sus límites. Pero esos límites del espacio escultórico, ¿son límites del espíritu, de la imaginación? Un nuevo espacio crece, a partir del espacio físico: el «aura» de la que habló bellamente Walter Benjamin: la *irradiación* del objeto físico. Pero nada sería más erróneo que sobrevalorar esta aura irradiante en detrimento de los límites estrictos del espacio físico. Eduardo Chillida ha pensado en ello con su conocida sabiduría: «¿Existen límites para el espíritu?», se pregunta. Y se responde a sí mismo: «Gracias al espacio existen límites en el mundo físico, y yo puedo ser escultor. Nada sería posible sin ese rumor de límites y el espacio que los permite. ¿Qué clase de espacio permiten los límites en el mundo espiritual?».

Parece decir: «no hay más espacio real que el de la escultura». Y cuando esculpe su maravilloso «Elogio del horizonte» intenta relacionar —como él mismo ha dicho— «lo que alcanzamos y lo que no alcanzamos». Pero siempre desde los límites del espacio real. Se sabe que ha pretendido y pretende vaciar una montaña. Y piensa en su factibilidad. ¿Por qué? Porque «muchos canteros que trabajan en la montaña —dice—, cuando sacan la piedra, no piensan que están metiendo el espacio dentro de la montaña». Si dirigimos esa tarea, «dentro de esa montaña quedará un espacio para todos los hombres. Como un templo». Es lo que él llama «atrapar el espacio», darle forma. Crearlo y arroparlo. O, como ha dicho un poeta francés: «yo soy el espacio donde estoy» («*Je suis l'espace où je suis*»). Convertirlo en hueco, en vacío, sin dejar de ser espacio real: siéndolo aún más. Y, a veces, agredirlo, cercarlo, reducirlo. En cierto sentido, es una actitud musical. Sigue Chillida: «Yo *veo* la música de Bach». Es decir: en el tiempo *ve* el espacio. La música de Bach, como toda música, es, por supuesto, un arte temporal, pero, ¿no se perciben acaso espacios bien delimitados en sus maravillosas construcciones sonoras que justifican la idea de lo arquitectónico kantiano? Cuando un director de orquesta muy expresivo (digamos, el Stokowski de nuestra juventud, el Bernstein de ayer y, en el mejor de los casos, Furtwängler) mueve con pasión los brazos armados de la batuta marcando el tiempo, ¿qué hay entre sus brazos? Un espacio que quiere apresarse, que a veces se escapa entre ellos, pero que va formulando, en esos huecos dinámicos creados por el cuerpo y la batuta, las estructuras arquitectónicas de la música; el espacio, en definitiva metafórico, del tiempo: un espacio lleno no de sonidos, sino de formas ideales.

Esta, pues, aparente concreción de espacios no reales, de espacios pensados o imaginados (en realidad, de

espacios representados en la pintura, en la música y en la poesía), nos deja en la frontera que los separa de los espacios reales. Cuando caminamos en una antigua ciudad colonial (o europea medieval) por una estrecha calle empedrada, adosada de rejas y balcones que parecen asomarse unos a los otros, y desembocamos repentinamente en la plaza abierta del ayuntamiento o de la catedral, sentimos —se ha dicho ya— que la calle es tallo y que la plaza es flor. Es decir, el espacio real recorre el camino inverso del que recorrimos en los espacios imaginados de la poesía o de la pintura, y se hace irreal, espiritual (sensible e imaginado a un tiempo, estético e intelectual). Eso mismo ocurre, por ejemplo, en el convento jesuita de Tepozotlán, convertido hoy en museo del arte novohispano. Lleven a un turista amigo, pásenlo por los corredores y patios del convento, enséñenle tallas, cerámicas, muebles, armas, y por esa puerta pequeña que un avisado museógrafo ha abierto para dar paso a la iglesia, introdúzcanlo de repente en aquella deslumbrante maravilla del barroco mexicano. Por poca sensibilidad que tenga, quedará pasmado. Como en el caso de la plaza colonial o medieval, estamos aquí ante los espacios reales construidos, inventados, dominio —ya lo hemos visto— de la escultura y, sobre todo, de la arquitectura. El espacio del arte arquitectónico se crea a partir de un espacio real al que se le ponen paredes.

La arquitectura, alguien ha dicho, es «música cuajada», espacio silencioso de tiempo detenido: lo que no puede decirse debe mostrarse. Luckacs, en el tomo cuarto de su monumental *Estética*, comienza su estudio de los aspectos estéticos de la arquitectura con sendas referencias a dos conocidos conjuntos de arte prehistórico: Stonehenge y las Cuevas de Altamira, a los que ingleses y españoles, en uno y otro caso, han definido —abusivamente tal vez— como «la catedral de San Pedro», y la «capilla sixtina» del arte prehistórico. Son, sin duda, ejemplos paradigmáticos, en el mundo del arte, de lo trasatlántico que entendemos comúnmente por espacios reales, exteriores e interiores, respectivamente. En alguna ocasión, el doctor Santiago Genovés, antropólogo eminente y balsero ilustre (Acalli I y II), comparaba, con su característico estilo paradójico, el espacio de una celda de tres por cuatro metros con el de una balsa de iguales dimensiones impulsada por corrientes y vientos en pleno océano. Físicamente son iguales, pero el ámbito, el aura de una y otra son muy distintos. No quiere decir esto que se plasme aquí una diferencia entre libertad y clausura. La dialéctica entre «dentro» y «fuera» adquiere una extraña complejidad. Jules Supervielle, mirando en su rededor la inmensidad de la pampa argentina, la sentía convertida en celda: «La pampa tomaba para mí el aspecto de una cárcel más grande que las otras». ¿Cómo se sale de un espacio

enorme rodeado de un horizonte redondo del cual uno mismo es centro? En el caso opuesto, los límites pueden ser libertad. En Stonehenge, se trata, dice Luckacs, de «la refiguración de un claro de bosque», es decir, una vez más, de un vacío. Esquemáticamente, los treinta monumentos megalíticos que conforman el círculo en cuyo centro se encuentra el altar, no tienen más objeto que el de crear un espacio ritual a partir de la hipóstasis del claro de bosque imaginado. «No se trata simplemente —dice Luckacs— de una mimesis de los árboles mismos, sino de una mimesis de la función de estos en la delimitación del particular espacio producido».<sup>3</sup> Lo extraordinario es, pues, que los constructores de Stonehenge lograron la «creación simultánea de un espacio externo y un espacio interno». Celda y balsa. Templo y plaza.

Después de muchos siglos en los que, con pocas excepciones, la arquitectura hizo de la diferencia entre lo de afuera y lo de adentro un concepto metodológico, Fredric Jameson nos dice hoy que el posmodernismo ha venido a abolir precisamente la distinción entre lo exterior y lo interior, y que está haciendo de los proliferantes corredores de las tiendas por departamentos (tenemos ya una cuantiosa muestra de estos *mall* en el Distrito Federal mexicano) nuestras calles bajo techo más burguesamente concurridas, dejando las verdaderas calles de la ciudad, para no hablar del Zócalo o de la Alameda, al usufructo —cada vez menos fructivo, menos gozoso—, del pueblo, o a la mera traslación automovilística. «Las calles son como tubos —cita Bachelard a Max Picard— donde son aspirados los hombres».<sup>4</sup> Para Jameson, esta confusión entre lo exterior y lo interior puede ser, a la vista de ciertos ejemplos ya vigentes en Japón, «la estructura interior secreta y el concepto de la *ciudad* posmoderna», novedad paralela a la de la conversión de la moneda metálica en tarjeta de crédito. ¿Y cuál es el exterior de estos edificios en cuyo interior se cruzan las primeras calles posmodernas? Jameson nos dice: «muchos de ellos parecen estar diseñados para la fotografía». La fachada —como, parcialmente, el interior— puede ser exterioridad pura; ni semblante ni faz: máscara. De aquí la nostalgia del espacio llamado jardín, el jardín de la última línea del *Cándido* de Voltaire —después de su brevísima referencia a algunos barrios miserables de París—, el jardín-huerta, porque, no olvidemos que Voltaire nos comprometía a cultivarlo.

En este punto recuerdo inevitablemente la desazonante versión que de la arquitectura dio Wladimir Weidlé en su amargo balance del *Destino actual de las letras y las artes*, hace hoy ya 62 años. Hemos dicho que el espacio puede ser real o imaginado, y que el reino de la arquitectura es, justamente, el del espacio real. Pero ese espacio real, además de su cuarta dimensión, que es

el tiempo (que acaso lo destruya) tiene una quinta que es, precisamente, la de la imaginación. Imaginamos el espacio irreal de la pintura (el de *Las Meninas*), y el de la poesía (el de *La Ilíada*) y el de la música (el de «Muerte de amor»), pero también imaginamos el espacio real de la arquitectura, y no porque todavía no lo hayamos plasmado en su realidad concreta, sino porque aun después de creado ha de tener la posibilidad de escapar a su concreción física (vivable, habitable) y emocionarnos. Todo el bello y sugestivo libro de Bachelard dedicado a *La poética del espacio* está centrado en uno de esos valores: el de la intimidad. Todo él está recorrido por esa mágica poeticidad de los rincones, los sótanos, las buhardillas, las puertas, los umbrales, o bien de la choza, la casa del bosque, la casa de la infancia, que provocan a veces una nostalgia dolorosa. Dice Rilke, citado por Bachelard: «¡oh, nostalgia de los lugares que no fueron bastante amados en la hora pasajera!»... La emoción metida en el espacio real. Esta vez en el espacio íntimo porque, según Bachelard «la intimidad es la región donde el peso psíquico domina»...<sup>5</sup>

Pero la recíproca es cierta. Igual que en la poesía, la música o la pintura triviales, también en la arquitectura puede haber esa falta de valores poéticos (¡y con qué frecuencia!), lo que Weidlé, como enseguida veremos, llama «pérdida de estilo».<sup>6</sup> Ahora que entramos en la posmodernidad, sin que nadie nos haya pedido nuestra opinión al respecto, no resisto la tentación de transcribir sus amargas palabras. Weidlé ha dicho, poco antes del párrafo que voy a citar, que el escritor, al usar para su expresión artística (la novela o el poema o el drama) el mismo lenguaje que el de la comunicación cotidiana (la charla callejera, la noticia) «puede poner la palabra al servicio de la comunicación simple de los pensamientos, de los deseos, de las intenciones y de los sentimientos, es decir, al servicio de fines en sí mismos ajenos al arte». Y continúa:

Pero el arquitecto, en su lenguaje de piedra, puede solo encarnar, y no comunicar completamente desnuda, la idea del edificio que construye; el músico no puede relatar, en forma de sonata, las intenciones que podía tener al escribirla. [...] Aun cuando se haga abstracción de esa particularidad del arte y de la palabra, se reconocerá que la falta de estilo ha debido manifestarse de manera peculiar en el dominio de la arquitectura. La arquitectura, al perder el estilo, compromete irremediabilmente su unidad formal; la poesía puede seguir existiendo contentándose, según las épocas, con una unificación reconstruida de nuevo con todas sus piezas, y valedera para un solo poema; lo cual, empero, aun cuando de una manera más lenta, la mata. Ello implica la desaparición de los fundamentos irracionales de la creación, que el estilo sostenía y que en cierto modo eran su garantía. La arquitectura, como arte viviente, ha dejado de existir a principios del siglo pasado, la poesía siguió viviendo a expensas del poeta que se consumía para mantener el fuego sagrado; la música resplandecía; se creaban estatuas y cuadros, pero el acto creador era cada vez

más doloroso, y las fuerzas de disolución, liberadas por la muerte del estilo, acentuaba su obra destructora. Cuanto más nos acercamos a nuestro tiempo tanto más uniformemente se hace sentir la acción de esas fuerzas en todo el dominio del arte, amenazando destruir en todas partes la unidad individual de las obras.<sup>7</sup>

Creo que los años transcurridos no le han dado la razón a este abogado del diablo, y que en su teoría hay una considerable carga conservadora de tradición y de minoritismo. Pero tal vez los años que se acercan acaben dándosela. Porque, como decía el buen Juan de Mairena (y hay que repetirlo a cada rato) «el diablo no tiene razón, pero tiene razones, y hay que escucharlas todas».

Al escapar hoy —cuando puede— de ese minoritismo tradicional conservador que se finca en el estilo (es decir, que se finca en esa quinta dimensión imaginativa de la que acabo de hablar), el arte y la arquitectura asumen caracteres (valores) extraestéticos. No hay que asustarse. Cuando un labriego sale del Museo del Prado diciendo que lo que más le ha gustado ha sido *La maja desnuda*, no es precisamente de valores estéticos de lo que está hablando. Pero no por eso dejan de ser valores culturales. Él está hablando desde su cultura, al igual que la madre romana que pide llorando a una *madonna* de Rafael la curación de su hijo. Y esto, curiosamente, nos lleva de nuevo al espacio, pero al espacio cultural urbano, a la geografía.

El espacio ha sido por definición unido, como su contraparte estática, al tiempo que, en su dinamismo, lo mata. Pero no solo lo mata el tiempo. Podemos ver, en casi cualquier parte de nuestra ciudad, el espacio violado, acuchillado, destruido, rebanado por las vallas publicitarias que invaden y ciegan toda perspectiva abierta, diáfana. Esto pone de manifiesto que el espacio puede ser también agredido aprovechando, para su mal, la riquísima diversidad de sus relaciones; diversidad que lo convierte en una categoría muy dinámica y compleja.

En Andalucía, después de la guerra, un pueblo estaba dividido en dos partes por un río. Sobre una de sus márgenes se extendía el pueblo propiamente dicho: el centro administrativo, el centro comercial, el barrio residencial, el cine, la iglesia, etc.; sobre la otra margen se amontonaban en desorden las casas de los obreros y campesinos. A este segundo villorrio los del primero lo llamaban sencillamente «Rusia». En Miami existe, como ustedes saben, la «pequeña Habana». Hay un barrio en Londres al que llaman «el estado libre de Irlanda». Y en todas las ciudades importantes de Europa y de los Estados Unidos existen enclaves de latinos, de turcos, de argelinos... son como las viejas juderías de las ciudades medievales o los barrios chinos de no importa qué ciudad norteamericana; pasaron los tiempos en los que un hombre como Kant podía vivir toda su vida sin salir de su ciudad natal. Eso ya solo queda para los campesinos más atrasados y para los

habitantes de los cinturones de miseria de las ciudades más opulentas. En un interesante artículo de hace ya algunos años, Doreen Massey pudo decir que «los lugares son procesos», es decir, los espacios son tiempos. Como dice Bachelard, «el espacio conserva tiempo comprimido». Y, en dura reciprocidad, como ya decía Marx, «el tiempo aniquila al espacio». La posmodernidad y el multiculturalismo son acaso, entre otras cosas, eso. El mundo se dispersa venciendo las barreras espaciales. Los espacios se rompen en mil fragmentos: turcos de Berlín, moros de Madrid, argelinos de París, pakistaníes de Londres, mexicanos de Los Ángeles... ¿Es necesario promover, en tales circunstancias —como dice Doreen Massey— un «sentido de lugar», un «deseo de fijeza», una fuente de identidad no problematizada? El espacio —el de *La Ilíada*, el de *Las Meninas*, el de «Muerte de amor», el espacio vaciado de la montaña de Chillida, el de Stonehenge y el de Teopoztlán—, el espacio imaginado o el real, se convierten, en la problemática actual, en geografía. De modo creciente, la gente tiene múltiples identidades, no siempre conscientes, y lo mismo sucede —continúa diciendo Massey— con los espacios. Las comunidades culturales, sociales, étnicas, no presuponen necesariamente la unicidad del espacio. En contra de su propia etimología, la comunidad carece hoy de lugar común. La solución no puede ser sino la creación de un nuevo concepto de lugar, de espacio, que tenga muy en cuenta la capacidad de movimiento, su relación temporal, y que pueda hacer frente a los problemas derivados: autonomías, fronteras, lenguas, relación con el otro, unidad de lo interior y lo exterior y, sin embargo, unicidad vivencial de un espacio en tanto que foco irradiante. «Un sentido global de lo local», sugiere Massey. De nuevo, un sentido del espacio imaginado.

Diría con Leibniz: un espacio que sea lugar de coexistencias.

Hemos ido de los espacios irreales de la pintura, de la poesía y de la música, a los muy reales de la escultura y de la arquitectura. Hemos pasado del espacio abierto al espacio cerrado, de lo de afuera a lo de adentro, del espacio público al espacio privado, de lo social a lo íntimo. Y, en la antesala del siglo XXI se nos pide una profecía. Tal vez debamos esbozar tan solo un *desideratum*: que el espacio se haga plenamente humano. Que el espacio se humanice. Que ese espacio real se una al irreal, que lo de dentro se haga exterior y lo de fuera interior, que el intimismo se haga social y la sociabilidad íntima, y que en todos puedan reinar los valores estéticos y los valores extraestéticos, los del arte y los de la cultura.

## Notas

1. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, III, Siglo XXI, México, 1996, p. 940 y ss.
2. Georgy Lukacs, *Estética*, Editorial Era, México, D.F., 1971.
3. Georgy Lukacs, ob. cit.
4. Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Col. Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1965.
5. *Ibidem*.
6. Wladimir Weidlé, *Destino actual de las letras y las artes*, 1935.
7. *Ibidem*.

© **TEMAS**, 2001.