

ESPACIOS DE LA AUSENCIA : CHIRICO, VILLAURRUTIA Y BARRAGÁN.

Por Iliana Godoy

Existe una reflexión acerca del espacio como noción teórica derivada de las matemáticas, la geometría y la física, ciencias que arrojan una definición conceptual difícil de aprehender en la vida cotidiana.

El concepto de espacio como desarrollo de la extensión se construye como una sucesión que avanza de lo simple a lo complejo según los elementos de la geometría euclídea : del punto, lugar en el espacio sin dimensiones, a la línea de una sola dimensión; de la línea a la superficie de dos dimensiones y de esta al volumen con tres dimensiones. La física moderna a partir de la teoría de la relatividad postula la interdependencia espacio temporal, y así se habla del continuo espacio - tiempo, el cual abarca las tres dimensiones de la extensión, más una cuarta dimensión que es el tiempo. El cubismo y el futurismo han representado las cuatro dimensiones en pintura y escultura, integrando a las mismas la ilusión del movimiento congelado sucesivamente. Recordemos el famoso *Desnudo bajando una escalera* de Duchamp.

En el campo de lo imaginario las definiciones teóricas son solamente marcos de referencia, pues lo que constituye el espacio como experiencia humana es la connotación vivencial del mismo, su percepción, interpretación, memoria y asociación con otras imágenes y experiencias. Esto significa que el espacio es vivido única y plenamente a través de la imaginación.

Percepción espacial

Sabemos que la percepción no es simplemente un reflejo de los estímulos que nos rodean; en toda percepción hay una diferenciación del objeto dentro de un universo más amplio; percibir implica una lectura del mundo como estructura diferenciada a través de una construcción subjetiva inmersa en un contexto histórico cultural. Cada imagen percibida es producto de una interacción entre sujeto y objeto.

Aun las llamadas ciencias duras como la física han admitido esta interacción, ilustrada por el principio de incertidumbre de Heisenberg. La mecánica cuántica nos enseña que el proceso de observación modifica lo observado.

En la percepción visual del espacio intervienen la forma, la escala, el color y la textura, calidades cuya relevancia varía según la luz.

Todos sabemos la diferencia que hay entre tomar una fotografía con luz rasante o con luz que cae a plomo. No en valde los fotógrafos salen al amanecer a captar las fachadas de los monumentos cuyos relieves acentúa el claroscuro.

Recordemos que los planos presentan una iluminación uniforme, mientras las superficies curvas se modelan matizadas gradualmente por la luz.

El color y la textura modifican la percepción de forma y escala. Una esfera a contraluz tiende a verse plana. Imaginemos el gran prisma de la Biblioteca Central de la UNAM pintado de blanco, su escala sería aplastante. Color y textura son a su vez influidos por la luz en forma determinante, pensemos cómo el contraste lumínico de los espacios barrocos realza la riqueza de su profusa ornamentación.

En todos estos casos de espacio artístico es la imaginación la que dirige el manejo de las calidades formales para acentuar un determinado efecto. Cuestión relacionada directamente con esta facultad de simulación que es inherente al proceso imaginativo.

Límites del espacio

El primer espacio que el ser humano percibe es el paisaje: delimitado por grandes volúmenes en las regiones montañosas, o ilimitado en el cielo, el mar y los desiertos.

Según W. Worringer, el espacio ilimitado produce angustia al ser humano a causa de su inmensidad. Las pirámides de Egipto representan en este sentido el esfuerzo monumental de una cultura empeñada en romper la planicie del desierto mediante su contraste con la geometría pura. Este caso ilustra la facultad antinómica de la imaginación que puede contrastar elementos y formas contrarias para lograr una nueva unidad a través de un proceso dialéctico que no anula la contradicción y sin embargo crea una interdependencia. Serían inconcebibles las pirámides en otro espacio que no fuera el desierto.

Simlar predominio del espacio exterior se presenta en las antiguas culturas americanas, y aun en Grecia, cuya arquitectura está tan próxima a lo escultórico.

El espacio arquitectónico delimitado madura, según Bruno Zevi, con la arquitectura de la Roma imperial, edificios como el Panteón de Agripa o las Termas de Caracalla son ejemplos de grandes bóvedas construidas con materiales que trabajan a compresión como la piedra y el concretum, logrando máxima amplitud.

El binomio que constituyen la forma y el espacio hace difícil su individuación; así, para pensar en el espacio monumental de San Pedro de Roma nos referimos de inmediato a la gran cúpula de Miguel Ángel que lo delimita y lo hace posible. Por ello espacio y forma son dos caras de una misma moneda.

Abstracción de la forma y el espacio

Espacio y forma equilibraron su importancia a través de la historia según alternaron clasicismo y barroco sus tendencias expresivas fundamentales. La claridad lineal y geométrica del clasicismo generó su espacio sereno y ponderado. Al esplendor formal del barroco acompañó la dinámica de su cambiante espacio.

Emparentadas con el clasicismo, la abstracción del espacio y la simplificación extrema de la forma plástica son un fenómeno de la modernidad, heredera de las vanguardias estéticas de principios de siglo.

El Cubismo propició el análisis geométrico de la forma, expresada de manera elemental a través de sus rasgos más contundentes. La verosimilitud de la representación visual fue sustituida por una composición geométrica en el plano. Toda copia del natural se consideró superada por la fotografía y el cinematógrafo como reproductores de la experiencia visual.

Esta consigna de análisis, síntesis y depuración formal proveniente de las vanguardias le quedó como anillo al dedo a la Bauhaus, escuela de diseño y arquitectura que buscaba una respuesta a la socialización masiva de la vivienda. El rigor del credo estético respondía exactamente a los postulados de estandarización para abatir los costos y propiciar la industrialización del proceso constructivo.

Así fue que la ornamentación se convirtió en delito, y una planimetría neutra, casi etérea dejó fluir un espacio de usos múltiples en la llamada planta libre. La abstracción de la forma al margen de consideraciones simbólicas y emocionales generó un espacio mecánicamente funcional y en muchos casos despersonalizado.

La alternativa poética

El espacio plasmado en poesía va más allá de la percepción de límites y calidades formales, el espacio poético intensifica su persuasión a través de la imagen, configuración verbal plena de resonancias, donde cabe la sinestesia, lo posible y lo imposible, el

presente y la memoria, lo consecuente y lo contradictorio, lo visible y lo invisible en un ejercicio pleno de esa facultad transformadora y creadora de mundos que llamamos precisamente imaginación.

Los tres artistas seleccionados en este estudio: Giorgio de Chirico (Tesalia 1888) Xavier Villaurrutia (México, 1903 - 1950) y Luis Barragán (Jalisco, 1902 -1988) comparten una poética del espacio, no obstante la distancia que se da entre su circunstancia y los distintos terrenos de su aportación: pintura, poesía y arquitectura respectivamente.

Cronológicamente la veta que relaciona a los tres artistas del ámbito solitario parte de Chirico con la pintura metafísica, pasa a Villaurrutia teñida por el surrealismo y desemboca en Barragán, regida por el rigor funcionalista.

Los tres responden en mayor o menor medida a la estética purista del modernismo. Depuración formal en la pintura Metafísica de Chirico; poética de lo universal, ajena al lujo verbal en los Contemporáneos, la cual en Villaurrutia toca la aridez y la esterilidad, y, finalmente, herencia funcionalista en la arquitectura de Barragán, conjugando el rigor ortogonal con el carácter emocional de sus espacios. La abolición del formalismo dio lugar a un nuevo formalismo. La idea de que la forma sigue a la función es tan artificial como el barroco.

En los tres casos el purismo estético condiciona la abstracción de un espacio geométrico, despojado de accidentes; un espacio cercano a lo inmutable y al mismo tiempo ajeno al simbolismo religioso. Esta pureza aspira al clasicismo en el sentido en que LeCorbusier esgrimía el paradigma de El Partenón como ejemplo cumbre de la belleza arquitectónica por la claridad de su lenguaje formal, ceñido a la geometría¹, y al equilibrio de sus proporciones.

Si el Partenón constituye la perfección del juego lineal que balancea verticalidad y horizontalidad, el elemento plástico que predomina tanto en de Chirico como en Barragán es el plano. Si analizamos los principales edificios que caracterizan a la modernidad que son los rascacielos, veremos que se distinguen por un volumen prismático limpio, que redunde en muchos casos en fachadas de cortina de vidrio, las cuales no son otra cosa que grandes superficies rectangulares, o planos que limitan los interiores. Si analizamos la arquitectura del purista más radical de la Bauhaus, Mies Van del Rohe, cuya máxima fue *Menos es más*, vemos que en su arquitectura el espacio fluye a través de una serie de

¹ Llamo geométricas a las figuras que son huellas de esos movimientos que podemos expresar con pocas palabras, nos dice Valéry en labios de Sócrates en su libro Eupalinos o el arquitecto.

planos ortogonales, como es el caso del famoso Pabellón Barcelona en la Exposición Internacional de 1929 .

Este predominio del plano es muy claro tanto en la pintura metafísica de Chirico como en la arquitectura de Barragán y tiene resonancias en Villaurrutia.

El análisis que realiza el argentino Juan Molina y Vedia en su libro Luis Barragán. Paraísos relaciona las Torres de Satélite, obra de Barragán Mathias Gueritz, con las torres inútiles de Chirico y con la pintura de Magritte: el autor atestigua haber visto grandes volúmenes de la obra de Chirico en el estudio de Barragán.²

En de Chirico las plazas de Ferrara, su ciudad natal, aparecen limitadas por paramentos lisos iluminados por una luz tan uniforme que resulta irreal. Lo inanimado reina en estos espacios que tienen algo de maqueta escala uno a uno; son escenarios donde los faroles pueden tener cuerpo de mujer, o de estatua que se confunde con formas del mobiliario doméstico, creando una atmósfera onírica acorde al surrealismo al que precede. Dentro de la serie *Plazas de Italia*, pintadas en París entre 1915 y ³ existe un cuadro de Chirico donde aparece una estatua en medio de la plaza; al contemplarlo en la retrospectiva que se presentó en México no pude menos que recordar el famoso *Nocturno de la estatua* de Xavier Villaurrutia, que a continuación transcribo :

*Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera,
el grito de la estatua desdoblado la esquina.*

*Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro
y correr hacia el muro y tocar un espejo.*

*Hallar en el espejo la estatua asesinada,
sacarla de la sangre de su sombra,
vestirla en un cerrar de ojos,
acariciarla como a una hermana imprevista
y jugar con las fichas de sus dedos*

² Juan Molina y Vedia : Luis Barragán. Paraísos. p. 35.

³ Ver pinacoteca de los genios No. dedicada a Giorgio de Chirico.

*y contar a su oreja cien veces cien veces
hasta oírla decir: " estoy muerta de sueño ".*

En el poema predomina el ámbito onírico de un posible desdoblamiento en un sueño lúcido, la persecución inicial, donde la realidad del sueño se revela en su capacidad protéica de transmutación y se detiene justo al tocar el límite de un plano: muro que se convierte en espejo, espejo metafísico para mirar el mundo desde el ángulo quieto de lo inerte, cuya única posibilidad es repetirse hasta disolverse en sueño.

Respecto a la importancia del plano en la poesía de Villaurrutia, veamos el plano horizontal y vertical respectivamente:

*ni la distancia cada vez más fría
sábana nieve de hospital invierno
tendida entre los dos como una duda;*

.....
*Los dos sabemos que la muerte toma
la forma de la alcoba, y que la alcoba
es el espacio frío que levanta
entre los dos un muro, un cristal, un silencio.*

La poesía de Villaurrutia en *Nostalgia de la muerte* (1946) es un soliloquio del yo cuya insistencia despierta al inconsciente cuando toca con el poder conjurador del verso ese plano intermedio del subconsciente, donde se proyecta con nitidez la imagen poética que renuncia a la lógica excluyente de la vigilia para crear la lógica incluyente de la ambigüedad poética y plástica inherentes al sueño.

Para Villaurrutia los espacios íntimos y urbanos sólo revelan su esencia en la soledad; pareciera que habitarlos es enmascararlos al llenar el vacío con el ruido de lo cotidiano; así la calle que observa el poeta es la calle desierta, silenciosa, *la calle antes del crimen*.

*El río de la calle queda desierto un instante.
Luego parece remontar de sí mismo
deseoso de volver a empezar.
Queda un momento paralizado, mudo, anhelante,
como el corazón entre dos espasmos.*

Como no recordar al influjo de estos versos el paréntesis que forman en el paisaje los estanques de Barragán que aparecen en medio del bosque como una alucinación geométrica contenida en lo agreste.⁴

Esta detención que obsesiona a Villaurrutia, Luis Barragán la convierte en espacio arquitectónico; recordemos sus patios limitados por muros blancos, verdaderos recintos a cielo abierto, propicios a la contemplación. La vida cotidiana parece más intrascendente al confrontarla con estos espacios metafísicos.

El matiz surrealista de su arquitectura está en la relación insólita que establece con la naturaleza, revaluando una erupción volcánica como textura y volumetría plástica, o construyendo un muro rojo en pleno campo, sólo para coronarlo con el follaje verde de los árboles que danzan a lo lejos. Vibración de luz y viento que descansan al filo de un plano firme y complementario.

Recordemos la famosa escalera de su estudio, cuyo ritmo repite la viguería, y cuyo desembarque es una puerta íntima y cerrada que debemos abrir.

Detalles surrealistas inicialmente fueron las famosas vasijas de barro que son ahora lugar común en esa arquitectura seudomexicana que atiende a lo superficial y descuida lo profundo.

En Luis Barragán resuenan la visión metafísica de Chirico y las imágenes surrealistas de Villaurrutia, ambos creadores de un espacio donde reinan la soledad y la inmovilidad en ausencia del símbolo. Los espacios de Barragán comparten esa estética del aislamiento inmóvil conducente a la meditación o al trance poético.

Mucho se ha hablado del carácter religioso de su arquitectura, mas siendo objetivos lo único patente en sus espacios es un ascetismo ausente de cualquier símbolo religioso, excepto en los casos en que el programa arquitectónico lo requiere, como en el Convento de la capuchinas en Tlalpan. En este sentido su estética comulga con la universalidad de los Contemporáneos, ajenos a lo inmediato de la anécdota.

La imagen poética como metalenguaje

A los ismos en la plástica acompañaron y precedieron en muchos casos las vanguardias literarias en busca de la renovación del lenguaje poético. La tentativa más

radical fue el dadaísmo (1916) de principios de siglo, el cual pretendió reducir la palabra al balbuceo sonoro previo al habla, como una denuncia del desgaste que produce el uso convencional de un léxico agotado.

El Surrealismo (1924) en poesía propició la liberación del proceso creativo trascendiendo las ataduras del discurso lógico y ensanchando así los alcances de la imaginación hacia límites insospechados. La relación entre Surrealismo y desarrollo de la imagen poética como núcleo de creación está fuera de duda; recordemos algunos poemas de Breton y en especial de Reverdy que son sucesiones de imágenes sugerentes de una nueva manera de percibir el mundo. cita

Poco antes, en plástica se había dado el movimiento de la pintura Metafísica representado por Carlos Carrá y Giorgio de Chirico, precursores del Surrealismo pictórico, a su vez influido por las investigaciones freudianas acerca de la interpretación de los sueños como material del inconsciente. Salvo raras excepciones, pienso que el Surrealismo es un movimiento esencialmente literario; la mayoría de las creaciones pictóricas son, según mi criterio, descripciones poéticas o narrativa onírica.

La imagen poética, como producto privilegiado de la imaginación, no requiere de ninguna materialización, ni de ninguno de los sentidos en particular para comunicarse, por ello constituye el acto imaginativo por excelencia. Tal como el lenguaje hablado subsume y enuncia cualquier información de campos ajenos a su ejercicio, así la imagen poética abarca y expresa cualquier intención imaginativa, por más que esta sea imposible o contradictoria, sin necesidad de recurrir a una representación unívoca como es caso de la pintura. La imagen pictórica debe llegar a una propuesta visual y al imagen poética no.

La imagen poética cumple con el cometido de las artes más abstractas como la música y la arquitectura, sin renunciar a un mensaje concreto. Un mensaje que en cierta medida participa del universo conceptual y sensorial de una manera autoreferencial. Sin embargo toca una amplia gama de asociaciones intelectuales y emocionales.

El Surrealismo y el Imaginismo desarrollaron la inquietud de los poetas de este siglo hacia la creación de imágenes poéticas originales, capaces de ampliar los horizontes de la poesía.

Dentro del grupo sin grupo de los Contemporáneos es Javier Villaurrutia el que acusa en mayor grado la influencia surrealista en su poesía, inmersa siempre entre los límites de vigilia y sueño, donde el desdoblamiento y la fluencia de imágenes es constante.

⁴ Ver fotografías de la obra de Barragán por Armando Salas Portugal en Emilio Ambasz : The Architecture of Luis Barragán.

Y comprendo de una vez para nunca

...

cómo el agua y la sangre

son otra vez la misma agua marina,

y cómo se hiela primero

y luego se vuelve cristal

y luego duro mármol,

hasta inmovilizarse en el tiempo más angustiosos y lento,

con la vida secreta, muda e imperceptible

del mineral, del tronco, de la estatua.

Veamos como en este fragmento está implícita la idea clásica de simplificación de la materia, donde la sangre densa y condenada a putrefacción se transmuta primero en agua marina purificada por la sal; luego pasa a ser hielo para cristalizarse y convertirse finalmente en mármol inmutable.

Recordemos a Valery que en su libro Eupalinos o el arquitecto nos dice en labios de Sócrates:

¿Cuando piensas, no sientes como si secretamente desarreglaras alguna cosa; y cuando te duermes, no tienes la sensación de dejarla que se arregle como pueda?

El pasaje se refiere a la comparación entre los seres producto de la naturaleza y las obras humanas, en la naturaleza, la complejidad del todo abarca y sintetiza las diversas complejidades de sus elementos sin que exista ningún paso fuera de este orden, en cambio, según Valéry: *en cuanto a los objetos que son obra del hombre, es enteramente otra cosa. Su estructura es ... ¡ un desorden !*

En tal sentido, Villaurrutia propone pasar de lo visceral, la sangre, a la simplificación del agua; al congelarla impide su movimiento, la detiene; al convertirla en mármol impide que el hielo se funda y logra así la permanencia escultórica que el clasicismo busca.

Si Valéry buscaba plasmar un ramo de rosas en una escultura vaciada en bronce a la cera perdida⁵, Villaurrutia pretende llegar al mármol de su imagen no mediante una

⁵ Ver Eupalinos o el arquitecto pp. 24 - 25

técnica consciente, sino abriendo la puerta al sueño, al azar y al absurdo que propone el surrealismo, pero con un evidente control estético del resultado final; no es casual que insista en el cristal y el mármol como materia preferida; el cristal es geométrico por naturaleza, y el mármol es el material clásico de la escultura.

La tentativa de Villaurrutia es desmedida como la de todo gran poeta. Convertir en mármol la sustancia evanescente de los sueños, sin violentar la libertad de inconsciente, trabajo solitario por excelencia que consiste en vaciar el espacio exterior y el interior en una meditación cuya pureza extrema nos lleva al extrañamiento de nosotros mismos y, acto seguido, nos conduce a confrontar la muerte, cuyas incógnita final aguarda tras el túnel que vacían sucesivas ausencias.

Vemos que estos tres artistas del siglo XX comparten un sentimiento del espacio desierto, planteado como el gran interrogante de la soledad existencial en un mundo donde Dios ha muerto - en palabras de Nietzsche - y el ser humano se siente paradójicamente aislado en una era donde el signo dominante parece ser la comunicación masiva.

Lo que estos espacios solitarios sugieren a través de diferentes artes es que la verdadera opción de encuentro humano comienza por el encuentro con uno mismo en soledad ante el misterio, principio de la filosofía y la poética.

BIBLIOGRAFÍA

Ambasz, Emilio

The architecture of Luis Barragán, The Museum of Modern Art, New York.

Anda Alanís, Enrique X. de

Luis Barragán. Clásico del silencio. Colección Somosur, Editorial Escala, Bogotá, Colombia, 1989.

Molina y Vedia, Juan

Luis Barragán. Paraísos. Kliczkowski Publisher, Hong Kong, 1994.

Valéry, Paul

Eupalinos o el arquitecto. Editorial UNAM, México, 1991.

Villaurrutia, Xavier

Poesía mexicana 1915 - 1979 Tomo II. Clásicos de la literatura mexicana, Mex. 1979.

ESPACIOS DE LA AUSENCIA : CHIRICO, VILLAURRUTIA Y BARRAGÁN.

Por Iliana Godoy

Abstracción de la forma y el espacio. Estética purista.

Espacio y forma equilibraron su importancia a través de la historia según alternaron clasicismo y barroco sus tendencias expresivas fundamentales. La claridad lineal y geométrica del clasicismo generó su espacio sereno y ponderado. Al esplendor formal del barroco acompañó la dinámica de su cambiante espacio en claroscuro.

Emparentadas con el clasicismo, la abstracción del espacio y la simplificación extrema de la forma plástica son un fenómeno de la modernidad, heredera de las vanguardias estéticas de principios de siglo.

El Cubismo propició el análisis geométrico de la forma, expresada de manera elemental a través de sus rasgos más contundentes. La verosimilitud de la representación visual fue sustituida por una composición geométrica en el plano. Toda copia del natural se consideró superada por la fotografía y el cinematógrafo como reproductores automáticos de la experiencia visual. La pintura entonces se concentra en sus recursos esenciales: el color y el plano. Por tal camino alcanza la máxima simplificación geométrica en los cuadros de Piet Mondrian que exhiben un orden elemental a base de redes ortogonales sujetas a trazos reguladores. La simplificación compositiva corresponde a la simplificación del color, ya que se emplean únicamente el blanco y el negro con acentos en rojo, amarillo azul, los colores primarios.

Esta consigna de análisis, síntesis y depuración formal proveniente de las vanguardias generó la estética, la lógica y la ética de la Bauhaus, escuela de diseño y arquitectura que buscaba una respuesta a la socialización masiva de la vivienda como respuesta al crecimiento urbano. El rigor del credo estético adoptado respondía exactamente a los postulados de estandarización para abatir los costos y propiciar la industrialización del proceso constructivo. Abolir todo dispendio era alentar la producción en serie. Detrás del purismo estético estaba la inminente socialización de la arquitectura tanto en el régimen socialista como en el capitalista.

Así fue que la ornamentación se convirtió en delito, y una planimetría neutra, casi etérea dejó fluir un espacio de usos múltiples en la llamada planta libre. La abstracción de la forma al margen de consideraciones simbólicas y emocionales generó un espacio

mecánicamente funcional y en muchos casos despersonalizado, cuando los arquitectos siguen la fórmula simplista sin la creatividad de los primeros maestros.

La depuración del espacio como búsqueda de lo esencial se erigió como la novedad por excelencia. El nuevo racionalismo, hermano de la técnica, decretaba la abolición del formalismo dando lugar a un nuevo formalismo. Un edificio prismático forrado de cristal o un cuadro de Mondrian son producto de una férrea voluntad formal. La idea de que la forma sigue a la función es tan artificial como la superabundancia del barroco.

Primera consante : la estética purista.

Los tres artistas seleccionados en este estudio: Giorgio de Chirico (Tesalia 1888) Xavier Villaurrutia (México, 1903 - 1950) y Luis Barragán (Jalisco, 1902 -1988) comparten una poética del espacio, no obstante la distancia que se da entre su circunstancia y los distintos terrenos de su aportación: pintura, poesía y arquitectura respectivamente.

Cronológicamente la veta que relaciona a los tres artistas del ámbito solitario parte de Chirico con la pintura metafísica, pasa a Villaurrutia teñida por el surrealismo y desemboca en Barragán, con su espacio poético geometrizado por el rigor funcionalista.

La estética racionalista del arte moderno se anuncia en el espacio despojado de la pintura Metafísica de Chirico; respalda la poética de lo universal, ajena al lujo verbal latinoamericano en los Contemporáneos, y llega a la arquitectura de Barragán, conjugando el rigor ortogonal del funcionalismo con el carácter emocional de sus espacios.

En los tres casos el rigor estético condiciona la abstracción de un espacio geométrico, despojado de accidentes; un espacio cercano a lo inmutable y al mismo tiempo ajeno al simbolismo religioso. Esta pureza aspira al clasicismo en el sentido en que LeCorbusier esgrimía el paradigma de El Partenón como ejemplo cumbre de la belleza arquitectónica por la claridad de su lenguaje formal, ceñido a la geometría⁶, y al equilibrio de sus proporciones.

Si el Partenón constituye la perfección del juego lineal que balancea verticalidad y horizontalidad, el elemento plástico que predomina tanto en de Chirico como en Barragán es el plano. Si analizamos el rascacielos como paradigma de la modernidad, veremos que se distingue por un volumen prismático limpio, que redonda en muchos casos en

⁶ Llamo geométricas a las figuras que son huellas de esos movimientos que podemos expresar con pocas palabras, nos dice Valéry en labios de Sócrates en su libro Eupalinos o el arquitecto.

fachadas de cortina de vidrio, las cuales no son otra cosa que grandes planos. Si analizamos la arquitectura del purista más radical de la Bauhaus, Mies Van der Rohe, cuya máxima fue *Menos es más*, vemos que en su arquitectura el espacio fluye a través de una serie de planos ortogonales, como es el caso del famoso Pabellón Barcelona en la Exposición Internacional de 1929 .

Este predominio del plano es muy claro tanto en la pintura metafísica de Chirico como en la arquitectura de Barragán y tiene resonancias en Villaurrutia.

En de Chirico las plazas de Ferrara, ciudad de grandes perspectivas, aparecen limitadas por paramentos lisos iluminados por una luz tan uniforme que resulta irreal. Lo inanimado reina en estos espacios que tienen algo de maqueta de cartón escala uno a uno, donde los planos son límites absolutos e inmutables. La propuesta pictórica es inquietante porque sin negar la perspectiva nos introduce a un espacio tan imposible como el de los sueños. Parafraseando a Goya: el exceso de la razón produce monstruos.

Respecto a la importancia del plano en la poesía de Villaurrutia, veamos el plano horizontal y vertical respectivamente:

*ni la distancia cada vez más fría
sábana nieve de hospital invierno
tendida entre los dos como una duda;*

(plano horizontal)

*Los dos sabemos que la muerte toma
la forma de la alcoba, y que la alcoba
es el espacio frío que levanta
entre los dos un muro, un cristal, un silencio.*

(plano vertical)

Segunda constante : el espacio fantástico

Dentro de la serie *Plazas de Italia*, pintadas por de Chirico en París entre 1915 y 1918⁷ el misterio sugerido por la inmovilidad se acentúa con faroles que tienen cuerpo de mujer y estatuas cuyo mármol se deforma hasta metamorfosearlas en formas caprichosas de mobiliario doméstico, creando una atmósfera onírica precursora del Surrealismo.

En ocasiones observamos en estas perspectivas fantásticas un primer plano horizontal que no pertenece a la escala del conjunto; se tiene la impresión de que la mesa de estudio hubiese proyectado su ansia de saber hasta la calle. Véase el cuadro:

Existen varios cuadros metafísicos donde aparecen estatuas en relación a las calles y las plazas; al contemplarlos en la retrospectiva que se presentó en México hace algunos años no pude menos que recordar el famoso *Nocturno de la estatua* de Xavier Villaurrutia, que a continuación transcribo :

*Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera,
el grito de la estatua desdoblado la esquina.*

*Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro
y correr hacia el muro y tocar un espejo.*

*Hallar en el espejo la estatua asesinada,
sacarla de la sangre de su sombra,
vestirla en un cerrar de ojos,
acariciarla como a una hermana imprevista
y jugar con las fichas de sus dedos
y contar a su oreja cien veces cien veces
hasta oírla decir: " estoy muerta de sueño ".*

En el poema predomina el ámbito onírico de un posible desdoblamiento en un sueño lúcido, la persecución inicial, donde la realidad del sueño se revela en su capacidad

⁷ Ver pinacoteca de los genios No. dedicada a Giorgio de Chirico.

protéica de transmutación se detiene justo al tocar el espejo, nuevamente el plano: muro que se convierte en espejo, espejo metafísico para mirar el mundo desde el ángulo quieto de lo inerte, cuya única posibilidad es repetirse hasta la hipnosis y disolverse en sueño.

La poesía de Villaurrutia en *Nostalgia de la muerte* (1946) es un soliloquio del yo cuya insistencia despierta al inconsciente cuando toca con el poder conjurador del verso ese plano intermedio del subconsciente, donde se proyecta con nitidez la imagen poética que renuncia a la lógica excluyente de la vigilia para crear la lógica incluyente de la ambigüedad poética y plástica de los ámbitos oníricos.

Para Villaurrutia los espacios íntimos y urbanos sólo revelan su esencia en la soledad; pareciera que habitarlos es enmascararlos al llenar el vacío con el ruido cotidiano; así la calle que observa el poeta es la calle desierta, silenciosa, *la calle antes del crimen*.

El río de la calle queda desierto un instante.

Luego parece remontar de sí mismo

deseoso de volver a empezar.

Queda un momento paralizado, mudo, anhelante,

como el corazón entre dos espasmos.

Como no recordar al influjo de estos versos el paréntesis que forman en el paisaje los estanques que Luis Barragán hace aparecer en medio del bosque como una alucinación geométrica contenida en lo agreste.⁸

Esta detención que obsesiona a Villaurrutia, Barragán la convierte en espacio arquitectónico; recordemos sus patios limitados por muros blancos, verdaderos recintos a cielo abierto, propicios a la contemplación. La vida cotidiana parece más intrascendente al confrontarla con estos espacios metafísicos.

El matiz surrealista de su arquitectura está en la relación insólita que establece con la naturaleza, revaluando una erupción volcánica como textura y volumetría plástica, o construyendo un muro rojo en pleno campo, sólo para coronarlo con el follaje verde de los árboles que danzan a lo lejos. Vibración de luz y viento que descansan al filo de su nuevo horizonte geométrico.

⁸ Ver fotografías de la obra de Barragán por Armando Salas Portugal en Emilio Ambasz : The Architecture of Luis Barragán.

Recordemos la famosa escalera de su estudio, cuyo ritmo repite la viguería, y cuyo desembarque es una puerta íntima y cerrada que debemos abrir, aun a riesgo de caer en el vacío si nos atrevemos.

Detalles surrealistas inicialmente fueron las famosas vasijas de barro que son ahora lugar común en esa arquitectura seudomexicana que atiende a lo superficial y descuida lo profundo.

En Luis Barragán resuenan la visión metafísica de Chirico y las imágenes surrealistas de Villaurrutia, ambos creadores de un espacio donde reinan la soledad y la inmovilidad en ausencia del símbolo. Los espacios de Barragán comparten esa estética del aislamiento inmóvil conducente a la meditación o al trance poético.

Mucho se ha hablado del carácter religioso de su arquitectura, mas lo único patente en sus espacios es un ascetismo ausente de cualquier símbolo religioso, excepto en los casos en que el programa arquitectónico lo requiere, como en el Convento de las capuchinas en Tlalpan. En este sentido su estética comulga con la universalidad de los Contemporáneos, ajenos a lo inmediato de la anécdota.

La imagen poética como metalenguaje

La arquitectura en sus tres dimensiones genera el espacio habitable, la pintura genera el espacio ilusorio en sus dos dimensiones. El espacio en poesía va más allá de la percepción de límites y calidades formales, el espacio poético intensifica su persuasión a través de la imagen, configuración verbal plena de resonancias, donde cabe la sinestesia, lo posible y lo imposible, el presente y la memoria, lo consecuente y lo contradictorio, lo visible y lo invisible en un ejercicio pleno de esa facultad transformadora y creadora de mundos que llamamos precisamente imaginación.

El espacio pictórico participa de las cualidades del espacio arquitectónico y del espacio poético en la medida en que representa y sugiere espacios; el manejo de las atmósferas y la profundidad ha sido un reto para los pintores desde el renacimiento hasta este siglo.

A los ismos en la plástica acompañaron y precedieron en muchos casos las vanguardias literarias en busca de la renovación del lenguaje poético. La tentativa más radical fue el dadaísmo (1916) de principios de siglo, el cual pretendió reducir la palabra al balbuceo sonoro previo al habla, como una denuncia del desgaste que produce el uso convencional de un léxico agotado.

El Surrealismo (1924) en poesía propició la liberación del proceso creativo trascendiendo las ataduras del discurso lógico y ensanchando así los alcances de la imaginación hacia límites insospechados. La relación entre Surrealismo y desarrollo de la imagen poética como núcleo de creación está fuera de duda; recordemos algunos poemas de Breton y en especial de Reverdy que son sucesiones de imágenes sugerentes de una nueva manera de percibir el mundo. cita

Poco antes, en plástica se había dado el movimiento de la pintura Metafísica representado por Carlos Carrá y Giorgio de Chirico, precursores del Surrealismo pictórico, a su vez influido por la filosofía de Nietzsche y las investigaciones freudianas acerca de la interpretación de los sueños como material del inconsciente. Salvo raras excepciones, pienso que el Surrealismo es un movimiento esencialmente literario; la mayoría de las creaciones pictóricas son, según mi criterio, descripciones poéticas o narrativa onírica.

La imagen poética, como producto privilegiado de la imaginación, no requiere de ninguna materialización, ni de ninguno de los sentidos en particular para comunicarse, por ello constituye el acto imaginativo por excelencia. Tal como el lenguaje hablado subsume y enuncia cualquier información de campos ajenos a su ejercicio, así la imagen poética abarca y expresa cualquier intención imaginativa, por más que esta sea imposible o contradictoria, sin necesidad de recurrir a una representación unívoca como es caso de la pintura. La imagen pictórica debe llegar a una propuesta visual y al imagen poética no.

La imagen poética cumple con el cometido de las artes más abstractas como la música y la arquitectura, sin renunciar a un mensaje concreto. Un mensaje que en cierta medida participa del universo conceptual y sensorial de una manera autoreferencial. Sin embargo toca una amplia gama de asociaciones intelectuales y emocionales.

El Surrealismo y el Imaginismo desarrollaron la inquietud de los poetas de este siglo hacia la creación de imágenes poéticas originales, capaces de ampliar los horizontes del espacio concebible.

Dentro del grupo sin grupo de los Contemporáneos es Javier Villaurrutia el que acusa en mayor grado la impronta surrealista en su poesía, inmersa siempre entre los límites de vigilia y sueño, donde el desdoblamiento y la fluencia de imágenes son constantes.

Y comprendo de una vez para nunca

...

cómo el agua y la sangre

son otra vez la misma agua marina,

*y cómo se hiela primero
y luego se vuelve cristal
y luego duro mármol,
hasta inmovilizarse en el tiempo más angustiosos y lento,
con la vida secreta, muda e imperceptible
del mineral, del tronco, de la estatua.*

En este fragmento está implícita la idea clásica de simplificación de la materia, donde la sangre densa y condenada a putrefacción se transmuta primero en agua marina purificada por la sal; luego pasa a ser hielo para cristalizarse y convertirse finalmente en mármol inmutable.

Recordemos a Valéry que en su libro *Eupalinos o el arquitecto* nos dice en labios de Sócrates:

¿Cuando piensas, no sientes como si secretamente desarreglaras alguna cosa; y cuando te duermes, no tienes la sensación de dejarla que se arregle como pueda?

El pasaje se refiere a la comparación entre los seres producto de la naturaleza y las obras humanas, en la naturaleza, la complejidad del todo abarca y sintetiza las diversas complejidades de sus elementos sin que exista ningún paso fuera de este orden, en cambio, según Valéry: *en cuanto a los objetos que son obra del hombre, es enteramente otra cosa. Su estructura es ... ¡ un desorden !*

En tal sentido, Villaurrutia propone pasar de lo visceral, la sangre, a la simplificación del agua; al congelarla impide su movimiento, la detiene; al convertirla en mármol impide que el hielo se funda y logra así la permanencia escultórica que el clasicismo busca.

Si Valéry buscaba plasmar un ramo de rosas en una escultura vaciada en bronce a la cera perdida⁹, Villaurrutia pretende llegar al mármol de su imagen no mediante una técnica consciente, sino abriendo la puerta al ensueño, al azar y al absurdo que propone el surrealismo, pero con un evidente control estético del resultado final; no es casual que insista en el cristal y el mármol como materia preferida; el cristal es geométrico por naturaleza, y el mármol es el material clásico de la escultura.

⁹ Ver *Eupalinos o el arquitecto* pp. 24 - 25

La tentativa de Villaurrutia es desmedida como la de todo gran poeta. Convertir en mármol la sustancia evanescente de los sueños, sin violentar la libertad de inconsciente, trabajo solitario por excelencia que consiste en vaciar el espacio exterior y el interior en una meditación cuya pureza extrema nos lleva al extrañamiento de nosotros mismos y, acto seguido, nos conduce a confrontar la muerte, cuyas incógnita final aguarda tras el túnel que vacían sucesivas ausencias.

Vemos que estos tres artistas del siglo XX comparten un sentimiento del espacio desierto, planteado como el gran interrogante de la soledad existencial en un mundo donde Dios ha muerto - en palabras de Nietzsche - y el ser humano se siente paradójicamente aislado en una era donde el signo dominante parece ser la comunicación masiva que nos convierte en *máscaras sin rostro*.¹⁰

Lo que estos espacios solitarios sugieren a través de diferentes artes es que la verdadera opción de encuentro humano comienza por el encuentro con uno mismo en soledad ante el misterio, principio de la filosofía y la poética.

BIBLIOGRAFÍA

Ambasz, Emilio

The architecture of Luis Barragán, The Museum of Modern Art, New York.

Anda Alanís, Enrique X. de

Luis Barragán. Clásico del silencio. Colección Somosur, Editorial Escala, Bogotá, Colombia, 1989.

Molina y Vedia, Juan

Luis Barragán. Paraísos. Kliczkowski Publisher, Hong Kong, 1994.

Valéry, Paul

Eupalinos o el arquitecto. Editorial UNAM, México, 1991.

Villaurrutia, Xavier

Poesía mexicana 1915 - 1979 Tomo II. Clásicos de la literatura mexicana, Mex. 1979.

¹⁰ *Máscaras sin rostro* es el título del más reciente libro del poeta Luis María Sobrón, conocedor de la filosofía contemporánea que alimenta su poesía.

ESPACIOS DE LA AUSENCIA : DE CHIRICO, VILLAURRUTIA Y BARRAGÁN.

Por Iliana Godoy

Abstracción de la forma y el espacio.

Emparentadas con el clasicismo, la abstracción del espacio y la simplificación extrema de la forma plástica son un fenómeno de la modernidad, heredera de las vanguardias estéticas de principios de siglo.

La verosimilitud de la representación visual fue sustituida por una composición geométrica en el plano. Toda copia del natural se consideró superada por la fotografía y el cinematógrafo como reproductores automáticos de la experiencia visual. La pintura entonces se concentra en sus recursos esenciales: el color y el plano. Por tal camino alcanza la máxima simplificación geométrica en los cuadros de Piet Mondrian que exhiben un orden elemental a base de redes ortogonales de colores primarios sujetas a trazos reguladores.

Esta consigna de análisis, síntesis y depuración formal proveniente de las vanguardias generó la estética, la lógica y la ética de la Bauhaus, escuela de diseño y arquitectura que buscaba una respuesta a la socialización masiva de la vivienda como respuesta al crecimiento urbano. El rigor del credo estético adoptado respondía exactamente a los postulados de estandarización para abatir los costos y propiciar la industrialización del proceso constructivo. Detrás del purismo estético estaba la inminente socialización de la arquitectura tanto en el régimen socialista como en el capitalista.

Así fue que la ornamentación se convirtió en delito, y una planimetría neutra, casi etérea dejó fluir un espacio de usos múltiples en la llamada planta libre. La abstracción de la forma al margen de consideraciones simbólicas y emocionales generó un espacio mecánicamente funcional y en muchos casos despersonalizado, cuando los arquitectos siguen la fórmula simplista sin la creatividad de los primeros maestros.

El nuevo racionalismo, hermano de la técnica, decretaba la abolición del formalismo dando lugar a un nuevo formalismo. Un edificio prismático forrado de cristal o un cuadro de Mondrian son producto de una férrea voluntad formal. La idea de que la forma sigue a la función es tan artificial como la superabundancia del barroco.

Primera consante : la estética purista.

Los tres artistas seleccionados en este estudio: Giorgio de Chirico (Tesalia 1888) Xavier Villaurrutia (México, 1903 - 1950) y Luis Barragán (Jalisco, 1902 -1988) comparten una poética del espacio, no obstante la distancia que se da entre su circunstancia y los distintos terrenos de su aportación: pintura, poesía y arquitectura respectivamente.

Cronológicamente la veta que relaciona a los tres artistas del ámbito solitario parte de Chirico con la pintura metafísica, pasa a Villaurrutia teñida por el surrealismo y desemboca en Barragán, con su espacio poético geometrizado por el rigor funcionalista.

La estética racionalista del arte moderno se anuncia en el espacio despojado de la pintura Metafísica de Chirico; respalda la poética de lo universal, ajena al lujo verbal latinoamericano en los Contemporáneos, y llega a la arquitectura de Barragán, conjugando el rigor ortogonal del funcionalismo con el carácter emocional de sus espacios.

En los tres casos el rigor estético condiciona la abstracción de un espacio geométrico, despojado de accidentes; un espacio cercano a lo inmutable y al mismo tiempo ajeno al simbolismo religioso. Esta pureza aspira al clasicismo en el sentido en que LeCorbusier esgrimía el paradigma de El Partenón como ejemplo cumbre de la belleza arquitectónica por la claridad de su lenguaje formal, ceñido a la geometría¹¹, y al equilibrio de sus proporciones.

Si el Partenón constituye la perfección del juego lineal que balancea verticalidad y horizontalidad, el elemento plástico que predomina tanto en de Chirico como en Barragán es el plano. Si analizamos el rascacielos como paradigma de la modernidad, veremos que se distingue por un volumen prismático limpio, que redundo en muchos casos en fachadas de cortina de vidrio, las cuales no son otra cosa que grandes planos.

Este predominio del plano es muy claro tanto en la pintura metafísica de Chirico como en la arquitectura de Barragán y tiene resonancias en la poesía de Villaurrutia.

En de Chirico las plazas de Ferrara, ciudad de grandes perspectivas, aparecen limitadas por paramentos lisos iluminados por una luz tan uniforme que resulta irreal. Lo inanimado reina en estos espacios que tienen algo de maqueta de cartón escala uno a uno, donde los planos son límites absolutos e intemporales.

La propuesta pictórica es inquietante porque sin negar la perspectiva nos introduce a un espacio tan imposible como el de los sueños. Parafraseando a Goya: el exceso de la razón produce monstruos.

¹¹ Llamo geométricas a las figuras que son huellas de esos movimientos que podemos expresar con pocas palabras, nos dice Valéry en labios de Sócrates en su libro Eupalinos o el arquitecto.

Respecto a la importancia del plano en la poesía de Villaurrutia, veamos el plano horizontal y vertical respectivamente:

*ni la distancia cada vez más fría
sábana nieve de hospital invierno
tendida entre los dos como una duda;*
(plano horizontal)

*Los dos sabemos que la muerte toma
la forma de la alcoba, y que la alcoba
es el espacio frío que levanta
entre los dos un muro, un cristal, un silencio.*
(plano vertical)

Segunda constante : el espacio fantástico

La serie *Plazas de Italia*, pintadas por de Chirico en París entre 1915 y 1918¹², bajo la influencia de la filosofía de Nietzsche, ostentan un misterio que se acentúa con faroles que tienen cuerpo de mujer y estatuas cuyo mármol se deforma hasta metamorfosearlas en formas caprichosas de mobiliario doméstico, creando una atmósfera onírica precursora del Surrealismo.

En ocasiones observamos en estas perspectivas fantásticas un primer plano horizontal que no pertenece a la escala del conjunto; se tiene la impresión de que la mesa de estudio hubiese proyectado su ansia de saber hasta la calle. Véase el cuadro:

Existen varios cuadros metafísicos donde aparecen estatuas en relación a las calles y las plazas; al contemplarlos en la retrospectiva que se presentó en México hace algunos años no pude menos que recordar el famoso *Nocturno de la estatua* de Xavier Villaurrutia, que a continuación transcribo :

*Soñar, soñar la noche, la calle, la escalera,
el grito de la estatua desdoblado la esquina.*

Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,

¹² Ver pinacoteca de los genios No. dedicada a Giorgio de Chirico.

*querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro
y correr hacia el muro y tocar un espejo.*

*Hallar en el espejo la estatua asesinada,
sacarla de la sangre de su sombra,
vestirla en un cerrar de ojos,
acariciarla como a una hermana imprevista
y jugar con las fichas de sus dedos
y contar a su oreja cien veces cien veces
hasta oírla decir: “ estoy muerta de sueño “.*

En el poema predomina el ámbito onírico del desdoblamiento en un sueño lúcido, la persecución inicial, donde la realidad del sueño se revela en su capacidad proteica de transmutación, se detiene justo al tocar el espejo, nuevamente el plano: muro que se convierte en espejo, espejo metafísico para mirar el mundo desde el ángulo quieto de lo inerte, cuya única posibilidad es repetirse hasta la hipnosis y disolverse en sueño.

La poesía de Villaurrutia en *Nostalgia de la muerte* (1946) es un soliloquio del yo cuya insistencia despierta al inconsciente cuando toca con el poder conjurador del verso ese plano intermedio del subconsciente, pantalla donde se proyecta con nitidez la imagen poética que renuncia a la lógica excluyente de la vigilia para crear la lógica incluyente de la ambigüedad poética y plástica de los ámbitos oníricos.

Para Villaurrutia los espacios íntimos y urbanos sólo revelan su esencia en la soledad; pareciera que habitarlos es enmascararlos al llenar el vacío con el ruido cotidiano; así la calle que observa el poeta es la calle desierta, silenciosa, *la calle antes del crimen*.

*El río de la calle queda desierto un instante.
Luego parece remontar de sí mismo
deseoso de volver a empezar.
Queda un momento paralizado, mudo, anhelante,
como el corazón entre dos espasmos.*

Cómo no recordar al influjo de estos versos el paréntesis que forman en el paisaje los estanques que Luis Barragán hace aparecer en medio de la arboleda como una alucinación geométrica contenida en lo agreste.¹³

Esta detención que obsesiona a Villaurrutia, Barragán la convierte en espacio arquitectónico; recordemos sus patios limitados por muros blancos, verdaderos recintos a cielo abierto, propicios a la contemplación. La vida cotidiana parece más intrascendente al confrontarla con estos espacios metafísicos.

El matiz surrealista de su arquitectura está en la relación insólita que establece con la naturaleza, revaluando una erupción volcánica como textura y volumetría plástica, o construyendo un muro rojo en pleno campo, sólo para coronarlo con el follaje verde de los árboles que danzan a lo lejos. Vibración de luz y viento que descansan al filo de su nuevo horizonte geométrico.

Recordemos la famosa escalera de su estudio, cuyo ritmo repite la viguería, y cuyo desembarque es una puerta íntima y cerrada que debemos abrir, aun a riesgo de caer en el vacío si nos atrevemos. Detalles surrealistas inicialmente fueron las famosas vasijas de barro que son ahora lugar común en esa arquitectura seudomexicana que atiende a lo superficial y descuida lo profundo.

En Luis Barragán resuenan la visión metafísica de Chirico y las imágenes surrealistas de Villaurrutia, ambos creadores de un espacio donde reinan la soledad y la inmovilidad en ausencia del símbolo. Los espacios de Barragán comparten esa estética del aislamiento inmóvil conducente a la meditación o al trance poético.

Se da en sus espacios un ascetismo ausente de cualquier símbolo religioso, excepto en los casos en que el programa arquitectónico lo requiere, como en el Convento de las capuchinas en Tlalpan. En este sentido su estética comulga con la universalidad de los Contemporáneos, ajenos a lo inmediato de la anécdota.

La imagen poética como metalenguaje

La arquitectura en sus tres dimensiones genera el espacio habitable, la pintura genera el espacio ilusorio en sus dos dimensiones. El espacio en poesía va más allá de la percepción de límites y calidades formales, el espacio poético intensifica su persuasión a través de la imagen, configuración verbal plena de resonancias, donde cabe la sinestesia,

lo posible y lo imposible, el presente y la memoria, lo consecuente y lo contradictorio, lo visible y lo invisible en un ejercicio pleno de esa facultad transformadora y creadora de mundos que llamamos precisamente imaginación.

A los ismos en la plástica acompañaron y precedieron en muchos casos las vanguardias literarias en busca de la renovación del lenguaje poético. La tentativa más radical fue el dadaísmo (1916) de principios de siglo, contemporáneo a la pintura de De Chirico, el cual pretendió reducir la palabra al balbuceo sonoro previo al habla, como una denuncia del desgaste que produce el uso convencional de un léxico agotado.

El Surrealismo (1924) en poesía propició la liberación del proceso creativo trascendiendo las ataduras del discurso lógico y ensanchando así los alcances de la imaginación hacia límites insospechados. La relación entre Surrealismo y desarrollo de la imagen poética como núcleo de creación está fuera de duda; recordemos algunos poemas de Breton y en especial de Reverdy que son sucesiones de imágenes sugerentes de una nueva manera de percibir el mundo.

La imagen poética, como producto privilegiado de la imaginación, no requiere de ninguna materialización, ni de ninguno de los sentidos en particular para comunicarse, por ello constituye el acto imaginativo por excelencia. Tal como el lenguaje hablado subsume y enuncia cualquier información de campos ajenos a su ejercicio, así la imagen poética abarca y expresa cualquier intención imaginativa, por más que esta sea imposible o contradictoria, sin necesidad de recurrir a una representación unívoca como es caso de la pintura. La imagen pictórica debe llegar a una propuesta visual y al imagen poética no.

La imagen poética cumple con el cometido de las artes más abstractas como la música y la arquitectura, sin renunciar a un mensaje concreto. Un mensaje que en cierta medida participa del universo conceptual y sensorial de una manera autoreferencial, y que sin embargo toca una amplia gama de asociaciones intelectuales y emocionales.

Dentro del grupo sin grupo de los Contemporáneos es Javier Villaurrutia el que acusa en mayor grado la impronta surrealista en su poesía, inmersa siempre entre los límites de vigilia y sueño, donde el desdoblamiento y la fluencia de imágenes son constantes.

Y comprendo de una vez para nunca

...

cómo el agua y la sangre

¹³ Ver fotografías de la obra de Barragán por Armando Salas Portugal en Emilio Ambasz : The Architecture of Luis Barragán.

*son otra vez la misma agua marina,
y cómo se hiela primero
y luego se vuelve cristal
y luego duro mármol,
hasta inmovilizarse en el tiempo más angustiosos y lento,
con la vida secreta, muda e imperceptible
del mineral, del tronco, de la estatua.*

Simplificación de la materia, donde la sangre densa y condenada se transmuta primero en agua marina purificada por la sal; luego pasa a ser hielo para cristalizarse y convertirse finalmente en mármol inmutable.

Recordemos a Valéry que en su libro *Eupalinos o el arquitecto* nos dice en labios de Sócrates:

¿Cuando piensas, no sientes como si secretamente desarreglaras alguna cosa; y cuando te duermes, no tienes la sensación de dejarla que se arregle como pueda?

El pasaje se refiere a la comparación entre los seres producto de la naturaleza y las obras humanas, en la naturaleza, la complejidad del todo abarca y sintetiza las diversas complejidades de sus elementos sin que exista ningún paso fuera de este orden, en cambio, según Valéry: *en cuanto a los objetos que son obra del hombre, es enteramente otra cosa. Su estructura es ... ¡ un desorden !*

En tal sentido, Villaurrutia propone pasar de lo visceral, la sangre, a la simplificación del agua; al congelarla impide su movimiento, la detiene; al convertirla en mármol impide que el hielo se funda y logra así la permanencia escultórica que el clasicismo busca.

Si Valéry buscaba plasmar un ramo de rosas en una escultura vaciada en bronce a la cera perdida¹⁴, Villaurrutia pretende llegar al mármol de su imagen no mediante una técnica consciente, sino abriendo la puerta al ensueño, al azar y al absurdo que propone el surrealismo, pero con un evidente control estético del resultado final; no es casual que insista en el cristal y el mármol como materia preferida; el cristal es geométrico por naturaleza, y el mármol es el material clásico de la escultura.

La tentativa de Villaurrutia es desmedida como la de todo gran poeta. Convertir en mármol la sustancia evanescente de los sueños, sin violentar la libertad de inconsciente, trabajo solitario por excelencia que consiste en vaciar el espacio exterior y el interior en

¹⁴ Ver *Eupalinos o el arquitecto* pp. 24 - 25

una meditación cuya pureza extrema nos lleva al extrañamiento de nosotros mismos y, acto seguido, nos conduce a confrontar la muerte, cuyas incógnita final aguarda tras el túnel que vacían sucesivas ausencias.

Vemos que estos tres artistas del siglo XX comparten un sentimiento del espacio desierto, planteado como el gran interrogante de la soledad existencial en un mundo donde Dios ha muerto - en palabras de Nietzsche - y el ser humano se siente paradójicamente aislado en una era donde el signo dominante parece ser la comunicación masiva que nos convierte en *máscaras sin rostro*.¹⁵

Lo que estos espacios solitarios sugieren a través de diferentes artes es que la verdadera opción de encuentro humano comienza por el encuentro con uno mismo en soledad ante el misterio, principio de la filosofía y la poética.

¹⁵ *Máscaras sin rostro* es el título del más reciente libros del poeta Luis María Sobrón, conocedor de la filosofía contemporánea que alimenta su poesía.

BIBLIOGRAFÍA

Ambasz, Emilio

The architecture of Luis Barragán, The Museum of Modern Art, New York.

Anda Alanís, Enrique X. de

Luis Barragán. Clásico del silencio. Colección Somosur, Editorial Escala, Bogotá, Colombia, 1989.

Molina y Vedia, Juan

Luis Barragán. Paraísos. Kliczkowski Publisher, Hong Kong, 1994.

Valéry, Paul

Eupalinos o el arquitecto. Editorial UNAM, México, 1991.

Villaurrutia, Xavier

Poesía mexicana 1915 - 1979 Tomo II. Clásicos de la literatura mexicana, Mex. 1979.

