

Espacios de la ausencia: De Chirico, Villaurrutia y Barragán

Iliana Godoy

Universidad Nacional Autónoma de México

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 concentró en sus recursos esenciales: el color y el plano. Por tal camino alcanzó la máxima simplificación geométrica en los cuadros de Piet Mondrian que exhiben un orden elemental a base de redes ortogonales de colores primarios sujetos 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 costos y propiciar la industrialización del proceso constructivo. Detrás del purismo estético presionaba 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.

© Poligrafías 2 (1997) 181-189

Poligrafías. Revista de Literatura Comparada, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, México 04510, DE
Tel (525) 622 1835(6). Fax (525) 622 1801; 622 1826. E-mail pimentel@servidor.unam.mx

casi etérea dejó Ouir un espacio de usos múltiples en la llamada planta libre. La abstracción de la forma al margen de consideraciones simbólicas y emocionales genera un espacio mecánicamente funcional. y en muchos casos despersonalizado, cuando los arquitectos siguen la fórmula impli ta, sin po eer la creatividad de lo pmerero mae tros.

El nuevo racionalismo, hermano de la técnica. decretaba la abolición del formalismo, dando lugar a un nuevo formailsmo. 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 anificial como la superabundancia del barroco (Lámina 1. *Torres de Ciudad Satélite*, obra de Goeritz y Barragán).

Primera constante: la estética purista

Los tres anista eleccionados en este estudio [Giorgio de Chirico (Tesalia, 18 8- 197 1. Xavier Villaurrutta (México. 1903- 1950) y Lui Barragán (Jalisco, 1902-19 1)] ompanen una poética del e pacio, no obstante el tiempo que los

epara y los distintos terrenos de su sponación: pintura. poesía y arquitectura. respectivamente.

La \eta que relaciona a los tre anista del ámbito olitario pane de Chirico con la pintura metafísica, pasa a Villaurrutia teñida por el surrealismo y desemboca en Barragán. con su espacio poético geometrizado.

La estética racionalista del arte moderno se anuncia en el espacio despojado de la pintura metafísica de Chirico: respalda la poética de lo universal en Villaurrutia, ajeno al lujo verbal latinoamericano. y llega a la arquitectura de Barragán, quien conjuga el rigor onogonal del funcionalismo con el carácter emocional del espacio.

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. Pureza que aspira al clasicismo en el sentido en que **LeCorbusier esgrimía el paradigma del Panenón** como ejemplo cumbre de la belleza arquitectónica

por la claridad de su lenguaje formal. ceñido a la geometría¹ y al equilibrio de sus proporciones (Lámina 2).

Si el Panenón constituye la perfección del juego lineal que balancea verticalidad y horizontalidad. el elemento plástico que predomina tanto en de Chirico

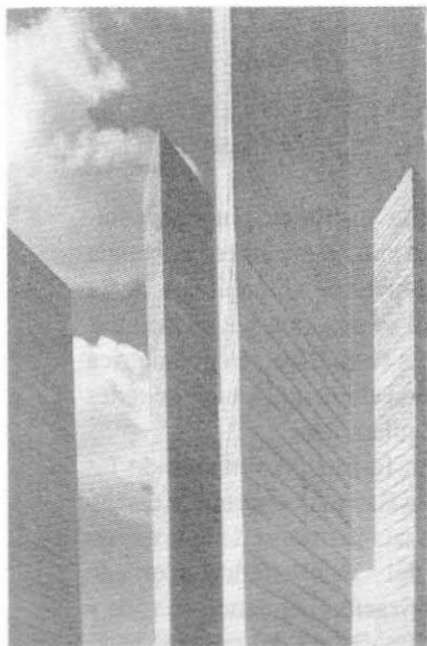


Lámina 1. *Torres de Ciudad Satélite*. de Goeritz y Barragán

como en Barragán e el plano. Si analizamos el rascacielos como paradigma de la modernidad, veremos que lo caracteriza su volumen prismático limpio, que redundo en muchos casos en fachadas de cortina de vidrio, que no son otra cosa que grandes planos (Lámina 3).

Este predominio del plano es muy claro tanto en la pintura metafísica de De Chirico como en la arquitectura de Barragán y encuentra 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 (Láminas 4 y 5).

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 de la importancia del plano en la poesía de Villaurrutia, veamos alusiones al plano horizontal y vertical respectivamente:

*Ilí la distancia cada vez más fría
sábana llieve de hospital ilvierno
tendida entre los dos corralillos
duda:*
(plano horizontal)

*Los dos sabemos que la muerte lo ma
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*, pintada por De Chirico en París entre 1915 y 1918, bajo la influencia de

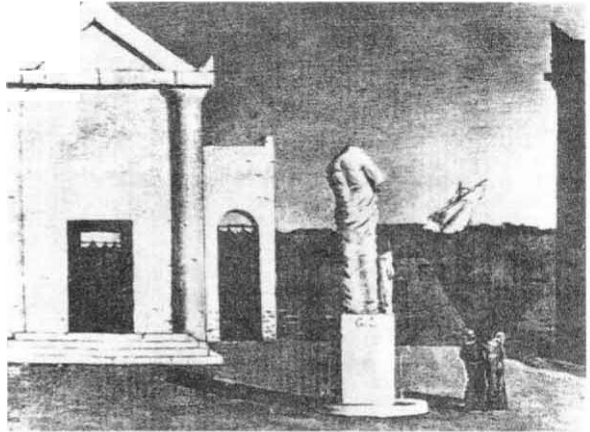


Lámina 2: *Enigma de un atardecer otoñal*, de Giorgio de Chirico (1910)



Lámina 3: *Torre Latinoamericana*

la filosofía de Nietzsche, ostenta 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.



Lámina 4: *Meditación otoñal*, de Giorgio de Chirico
(1910-1911)

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 ancha de saber hasta la calle (Lámina 6).

Existen varios cuadros metafísicos donde aparecen estatuas en relación con las calles y las plazas (Lámina 4); al contemplarlos en la retrospectiva que se presentó en México hace algunos años no pude menos que recordar el famoso *Nocturno de la esTalla* de Xavier Villaurrutia, que a continuación transcribo:

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

*Correr hacia la es/lla y enroll/rar s610 el giro,
qlerer rocar el grito y s610 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 o una hermana imprevista
y jugar con las fichas de sus dedos
y contar a su oreja cien veces cien veces
hasta oír la decir: «es/ay mllerla de slleno.»*

En el poema predomina el carácter 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 de l 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, si silenciosa, *la calle antes del crimen*.



Lámina 5: *Misterio y melancolía de una calle*, de Giorgio de Chirico (1914)

El río de la calle queda desierto un instante.

*Luego parece remontar de sí mismo
deseoso de volver a empezar.*

*Queda ^{LII} momellto paralizado, mudo. allhelallte,
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 agreste³ (Lámina 7).

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



Lámina 6: *El cerebro del niño*,
de Giorgio de Chirico (1914)

fueron las famosas vasijas de barro que son ahora lugar común en esa arquitectura pseudo-mexicana 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 ídolo. Los espacios de Barragán comparten esa estética del aislamiento inmóvil conducente a la meditación o al trance poético (Lámina 8).

Se da en su espacios un ascetismo ausente de cualquier ídolo 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 *isllas* 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 onoro 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 inoportunados. 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 suce-

siones 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 infonnación de campos ajenos a su ejercicio, así la imagen poética abarca y expresa cualquier imención imaginativa. Ilar má que esta sea imposible o contradictoria, sin necesidad de recurrir a una representllación 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 autorreferencial, y que sin embargo toca una amplia gama de asociaciones intelectuales y emocionales.

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

y comprendo de ulla vez para lILOlca

cómo el aglla y la sangre

SOLL otra vez la misma agua marina.

y cómo se hiela primero

y Illlego se vuelve cristal

y Illlego duro mármol,

hasta inmovilizarse en el tiempo más angustiosos y lelllo,

con la vida secreta, mlllda e imperceptible

del mineral, del tronco, de la estatlla.



Lámina 7 _Estanque diseñado por LUIS Barragán

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



Lámina 8: Diseño de LUISBarragán

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 la diversa complejidades de sus elementos sin que exista ningún pa o 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! (60)

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 perdida (24-25), 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 del 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, cuya incógnita final aguarda tras el túnel que vacían sucesivas ausencias.

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 rostro⁴

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.

Notas

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*.

² Cf *Pinacoteca de los genios* 167, dedicada a Giorgio de Chirico.

³ *ef* fotografías de la obra de Barragán por Armando Salas Portugal.

⁴ *Máscaras sin rostro* (Madrid: Verbum, 1996) es el título del más reciente libro del poeta Luis María Sobrón, concededor de la filosofía contemporánea que alimenta su poesía.

Obras citadas

Ambasz, Emilio. *The Architecture o/Luis Barragán*. New York: The Museum of Modern Art.

Anda Alanís, Enrique X. de. 1989. *Luis Barragán. Clásico del silencio*. Col. «Somosur.» Bogotá: Escala.

Molina y Vedia, Juan Luis. 1994. *Barragán. Paraísos*. Hong Kong: Kliczkowski.

Sáenz, Olga. 1990. *Giorgio de Chirico y la pintura metafísica*. México: UNAM.

Valéry, Paul. 1991. *Eupalinos o el arquitecto*. México: UNAM.

Villaurrutia, Xavier. 1979. *Poesía mexicana 1915-1979*. 2 vols. Col. «Clásicos de la literatura mexicana.» México: Promexa.